

RU

Советский производственный роман в системе канонов соцреализма и соц-арта («Тридцатая любовь Марины» В. Сорокина)

Жилене Е. С.

Аннотация. Цель исследования – выявить в концептуалистском романе Владимира Сорокина «Тридцатая любовь Марины» (1984) особенности его жанрово-структурных и поэтологических конструкций. В статье прослежена связь жанровых признаков «советского романа» с традицией литературы соцреализма и его деконструкциями в практике концептуального искусства 1970-1980-х гг., рассматриваются не только формальные особенности концептуального романа Сорокина, но и их содержательно-смысловые пласты, открывающие новые ракурсы восприятия не только смысловой компоненты, но и формы (жанра) концептуального текста. Научная новизна работы состоит в том, что в ней впервые центральным объектом исследования становится жанр произведения, концептуальный роман Сорокина рассматривается в сопоставлении с жанром производственного романа. Результатом исследования стало аналитическое выявление целевых установок прозаика-концептуалиста В. Сорокина по преодолению принципов и приемов советского соцреалистического искусства и установлению писателем-авангардистом дискредитивных ракурсов восприятия социальных и идеологически устойчивых «концептов», сложившихся в послеоктябрьский период и традиционно формировавших жанры советского искусства. Прослежены пути взаимодействия и взаимовлияния живописных концептуальных практик с опытом литературного творчества и способы перенесения визуальных приемов концептуалистов на поле вербального искусства. Продемонстрировано, какие советские прецедентные тексты, образы, мотивы, персоналии (в т. ч. М. Цветаева и А. Солженицын) стали объектом для романной деконструкции Сорокина, «закладным камнем» для его концептуалистского эксперимента. Установлено, что имитационной базой в «Тридцатой любви Марины» Сорокину послужил так называемый «производственный роман», тематический подвид прозы соцреалистического реализма.

EN

Soviet production novel in the system of canons of social realism and soc art (“Marina’s Thirtieth Love” by V. Sorokin)

E. S. Zhilene

Abstract. The aim of the study is to identify the features of the genre-structural and poetological constructions in Vladimir Sorokin’s conceptualist novel “Marina’s Thirtieth Love” (1984). The paper traces the connection between the genre features of the “Soviet novel” and the tradition of socialist realism literature and its deconstructions in the practice of conceptual art in the 1970s-1980s. The study examines not only the formal features of Sorokin’s conceptual novel, but also their content-related and semantic layers, which open up new perspectives of perception not only of the semantic component, but also of the form (genre) of the conceptual text. The scientific novelty of the study consists in the fact that for the first time the genre of the work becomes the central object of research; Sorokin’s conceptual novel is considered in comparison with the genre of the production novel. The result of the research is the analytical identification of the target settings of the conceptual novelist V. Sorokin on overcoming the principles and techniques of Soviet socialist-realist art and the establishment by the avant-garde writer of discreditable perspectives of perception of social and ideologically stable “concepts” that developed in the post-October period and traditionally formed the genres of Soviet art. The ways of interaction and mutual influence of pictorial conceptual practices with the experience of literary creativity and ways of transferring visual techniques of conceptualists to the field of verbal art are traced. It is demonstrated which Soviet precedent texts, images, motifs, personalities (including M. Tsvetaeva and A. Solzhenitsyn) became the object for Sorokin’s novel

deconstruction, became the “foundation stone” for his conceptualist experiment. It is found that the imitation base in Sorokin’s “Marina’s Thirtieth Love” was the so-called “production novel”, a thematic subvariety of socialist realism prose, subjected to Sorokin’s ironic apologetics and simultaneous debunking.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью поиска и осмысления новых ракурсов прочтения и интерпретации концептуалистского романа В. Сорокина «Тридцатая любовь Марины», в связи с чем в нашей статье представлен новый исследовательский взгляд – впервые обоснована необходимость проанализировать жанровые особенности текста В. Сорокина, а также определить взаимосвязь жанровых характеристик «советского романа» с традицией соцреалистической литературы и его деконструкциями в творчестве московских концептуалистов. Подобный ракурс актуализирует новые опыты в современной отечественной прозе, потому что цель исследования представляется нам принципиально значимой.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, дифференцировать перенесенные В. Сорокиным из художественных практик московских концептуалистов приемы и стратегии и проанализировать пути и способы их литературного переосмысления, а также определить имитационную базу для концептуальной рефлексии; во-вторых, обнаружить и проанализировать применяемые В. Сорокиным способы деконструкции традиционных установок соцреалистического романа; в-третьих, рассмотреть особенности композиционного построения текста, отличительные черты которого обусловили также перенесенный в литературу из концептуалистских живописных практик прием двухчастной организации произведения искусства, а также оценить роль деструктуризации советских ценностей в концептуальном искусстве.

Для осуществления поставленных задач используются следующие методы исследования: культурно-исторический и структурно-семантический, поэтологический и интертекстуальный, в своей совокупности позволяющие актуализировать процессы взаимодействия между текстами литературы советской и постсоветской, официальной и андеграундной. Комплексный подход, реализованный в статье, позволяет открыть новые грани творческого своеобразия концептуальных текстов В. Сорокина, а также проследить дальнейшее развитие рассматриваемой литературной традиции.

Материалом исследования послужили не только художественные и публицистические тексты В. Сорокина, а также интервью с ним, но и художественные тексты Д. Пригова, антология В. Ерофеева, публицистика А. Монастырского («Поездки за город»), Л. Рубинштейна, а также словари (В. Руднев; Л. Тимофеев, С. Тураев):

- Ерофеев В. Русские цветы зла // Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. Тверь: Союз фотохудожников России, 1996;
- Интервью Татьяны Восковской с Владимиром Сорокиным. 1998. <http://lib.ru/SOROKIN/interv01.txt>;
- Личное дело №: лит.-худ. альманах / сост. Л. Рубинштейн. М.: Союзтеатр, 1991;
- Поездки за город. Коллективные действия / сост. А. В. Монастырский и др. Вологда: Полиграф-Периодика, 2009-2016. Т. 1-11;
- Пригов Д. А. Собрание сочинений: в 5 т. М.: НЛО, 2017. Т. 3. Монстры;
- Рубинштейн Л. Регулярное письмо. Изд.-е 2-е. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2012;
- Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1999;
- Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974;
- Сорокин В. Автопортрет // Сорокин В. Рассказы. М.: Русслит, 1992;
- Сорокин В. Тридцатая любовь Марины // Сорокин В. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Ad Marginem, 2002. Т. 2;
- Сорокин В. Г., Сорокин В. В. Образ без подобия / беседу ведет Л. Карахан // Искусство кино. 1994. № 6.

Теоретической базой работы явились труды по истории русской литературы конца XX – начала XXI века, истории и особенностям развития постмодернизма и московского концептуализма, прежде всего дающие понимание специфики творческого метода В. Сорокина (Абашева, 2012; Богданова, 2019; Вайль, 2012; Генис, 2018; Добренко, 1998; 2004; Казарина, 2018; Костырко, 1992; Липовецкий, 1997; Ляйтнер, 2018; Нефагина, 2005; Новохатский, 2010; Сосланд, 2009; Уффельманн, 2022; Фоменко, 2010). Кроме того, мы опирались на исследования О. Богдановой (2005), Е. Добренко (1998), В. Курицына (2001), Н. Лейдермана и М. Липовецкого (2003), А. Хансен-Леве (1997), М. Энгстрем (2010), М. Эпштейна (2000), высвечивающие жанровую и стилевую специфику современного литературного процесса и осмысливающие литературный вариант концептуализма.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его аналитические суждения, текстологические наблюдения, результаты и выводы могут быть использованы при дальнейшем научном изучении истории русской литературы XX века и творчества Владимира Сорокина, могут быть включены в общие и специальные курсы по истории русской литературе XX-XXI веков в вузовском и школьном преподавании.

Обсуждение и результаты

Литературное творчество В. Сорокина в контексте концептуалистских художественных практик

Знаток биографии Владимира Сорокина хорошо известно, что ранний период творчества будущего прозаика был связан не с литературой, но с живописью. В середине 1970-х годов Сорокин работал книжным

графиком, оформлял и иллюстрировал книги и журналы, участвовал в живописных выставках, примыкал к художникам-авангардистам, к группе московского живописного концептуализма во главе с И. Кабаковым и В. Пивоваровым при участии Э. Булатова, Д. Пригова и др., был близок с художниками соц-арта В. Комаром и А. Меламидом. Именно художников-концептуалистов Сорокин имел в виду, когда признавался в одном из интервью, что на него большее влияние оказало «изобразительное искусство, чем литература» (Интервью Татьяны Восковской..., 1998) и что «с самого начала <он> считал себя художником» (Сорокин, 1992, с. 119), а не писателем.

В период расцвета концептуализма и соц-арта именно живописные практики художников открыли Сорокину, что «советский мир имеет собственную неповторимую эстетику, которую очень интересно разрабатывать, которая живет по своим законам и абсолютно равноправна в цепочке культурного процесса» (1992, с. 119). Эстетика соцреализма и становится «закладным камнем» живописи концептуализма и соц-арта и, как следствие, (псевдо)культовой эстетики Сорокина-писателя – именно она подвергается деконструкции и переосмыслению, когда в рамках сорокинских литературных проектов «типичное соцреалистическое сознание переносится в новые плоскости» (Новохатский, 2010). В этом плане роман «Тридцатая любовь Марины», несомненно, более других сорокинских текстов коррелирует с эстетикой соцреализма и практикой советской соцреалистической прозы (Казарина, 2018, с. 132-138).

Что касается *форма-льных* особенностей романа «Тридцатая любовь Марины», то компетентный и уважаемый критик А. Генис (2018) жанровой предтечей рассматриваемого сорокинских текстов счел романы любовный (женский) и производственный. По наблюдениям критика, если первая часть «Тридцатой любви Марины» воплощает сумму любовных мотивов т. н. женского романа (29 лесбийских увлечений главной героини), то вторая часть строго ориентирована на трудовую, заводскую тему: «...любовный роман становится производственным» (Генис, 2018).

Позиция критика представляется вполне убедительной, кажется, что так и строится романная наррация и именно эти темы сменяют одна другую: любовь → производство. Однако если взглянуть на жанровую прайформу под иным углом, то окажется, что подобное представление может быть уточнено. Если речь идет о *типологии* романа Сорокина, то литературным праобраз(ц)ом «Тридцатой любви Марины» следует признать не любовный (женский) роман, не роман-воспитание (как предлагает А. Ляйтнер (2018)), не «диссидентский» (?) роман (по М. Смирновой (2012, с. 227-228)), но роман *производственный*, собственно производственный и исключительно производственный. Попробуем обосновать это суждение, напомним, что литературная игра Сорокина насквозь концептуальна – именно *концептологию* «Тридцатой любви Марины» нам и предстоит выявить.

Концептуальный образ труженицы-путаны

Роман Сорокина (2002, с. 24, 51, 54) повествует о жизни молодой героини по имени Марина (Алексеева), которая в первой части (*условного* двухчастного повествования) работает учителем музыки при ДК (Доме культуры), учит детей «пролов» (пролетариев) играть на фортепиано, повышает «общий музыкальный уровень трудящихся прославленной фабрики» (2002, с. 10). Однако эта часть жизни героини, «тридцатилетней женщины с большими, слегка раскосыми карими глазами» (Сорокин, 2002, с. 28), составляет лишь поверхностный, внешний, социально мимикрический, «совковый» (Сорокин, 2002, с. 10) пласт. Подлинную же ее жизнь, непубличную и частную, но реальную и сущностную, составляет профессия путаны, проститутки, современной Венеры (Сорокин, 2002, с. 12, 53, 101), которая обеспечивает свое существование вступлением в сексуальную связь с разными мужчинами (творческими аристократами, «стареющими дворянскими отпрысками» (Сорокин, 2002, с. 10), музыкантами и пианистами (Сорокин, 2002, с. 26), диссидентами и/или советскими партийными работниками-функционерами (Сорокин, 2002, с. 78-81) и др.). А. Генис прав – действительно, вся условная первая часть романа «женская», «любовная» и связана с сексуальным партнерством Марины (Валентин, 29 избранниц-лесбиянок, а еще отец, пионервожатый Володя, завсектором ЦК КПСС Леонид Петрович, диссидент Митя, американец Тони и др.). Но именно в том и состоит концептуальный ход Сорокина: с нашей точки зрения, писатель выводит на первый план не собственно любовную тематику, но производственную деятельность героини, профессиональное занятие проституцией. Сорокин подробно и сознательно описывает *работу* героини Марины – где и как она *трудится*, вступая в связь с мужчинами, которые ее обеспечивают деньгами, вещами, развлечениями или «спецхрановскими» продуктами. Связь с различными партнерами, по Сорокину, – это особый род *производственной* деятельности тридцатилетней героини. Если в качестве учителя музыки она (по собственному признанию) «профнепригодна» (Сорокин, 2002, с. 22), то в качестве оплачиваемой «возлюбленной по вызову» она профессионал (по словам Валентина, у нее есть «профессия» (Сорокин, 2002, с. 10)).

Эпизод, открывающий повествование в «Тридцатой любви Марины», кажется в общей сюжетике романа чрезмерно подробным и длинным, он подчеркнуто затянато воспроизводит сцену соития Марины и пригласившего ее «на работу» Валентина. Можно подумать, что Сорокин описывает исключительно любовные утехы героев (что, несомненно, отчасти так и есть). Однако в еще большей мере прозаику-концептуалисту важно детально представить производственную сферу деятельности Марины, акцентировать внимание на ее профессиональном опыте и мастерстве. В рамках общей архитектоники романа, в соотношении со второй условной частью повествования, где героиня решительно и кардинально преобразится и где автор даст подробное и детальное описание ее воодушевленного участия в заводской жизни ЗМК (Завода Малогабаритных Компрессоров), Сорокин устанавливает композиционное равновесие, структурную соразмерность и пропорциональность. Непомерно длительным и детальным описанием полового акта Марины и Валентина в первой части автор уравнивает по значимости различные виды *производственной* деятельности центральной героини романа.

Сорокин травестирует жанровые признаки советского производственного романа, опрокидывает его проблемно-тематические ракурсы, переводит принципы и приемы соцреалистического повествования в неожиданные и абсурдированные сферы. Уравнивая два поля профессиональной деятельности заглавной героини, Сорокин не декларативно, не публицистически, но образно-художественно эксплицирует одностороннюю природу традиционного соцреалистического жанрового образования, демонстрирует тематическую оскопленность советского типа романа, принципиально и программно лишенного эротико-натуралистических слагаемых.

Секс и эротика (даже «смутный эротический подтекст» (Сорокин, 2002, с. 12)) не были и не могли стать предметом советского производственного романа в силу запретности темы в Советском государстве (особенно если учесть, что время действия сорокинского повествования – начало 1980-х, период правления политически грамотного и морально устойчивого генсека Ю. В. Андропова, ведущего свою родословную из недр КГБ). Но Сорокин (2002, с. 15) именно профессиональный секс делает объектом ново-произведенного текста, детально выписывая сцену половых сношений Марины (и К⁰) или на страницах романа обсуждая размеры пениса одного из героев («двадцать восемь сантиметров»). Обращением к таким реалиям писатель-концептуалист преобразует и иронико-комично «редактирует» жанровые черты и специфические особенности соцреалистического производственного романа, лишая фабрично-заводскую тематику права исключительности и доминантности. Оплачиваемая профессиональная любовь признается Сорокиным-автором достойной темой новейшего извода производственного романа.

Соц-артистические истоки жанровой формы Сорокина

Концептуальный и концептуалистский «перевертыш» вступает в силу в рамках повествовательной системы романа Сорокина, заставляя задуматься о корнях и вспомнить о соц-артистических живописных картинах-плакатах В. Комара и А. Меламида, когда героями труда, заслуживающими мозаичного профиля или воссоздания на рельефе наградного знака, оказываются не только обыкновенные (далеко-не-героические) люди, но и мультяшные персонажи (Личное дело №, 1991; Поздняков, 2003; Богданова, 2005). Сорокин экспроприрует живописную стратегию художников-соцартистов и мастерски и остроумно переносит их ходы на поле литературного текста, трансформируя визуальное в вербальное. Писатель в рамках литературного текста демонстрирует приемы и принципы живописного соц-арта, когда внешняя апологизация советскости и соцреалистичности оборачивается их одновременным развенчанием и аннигиляцией. Сорокин перенимает художнический опыт Комара и Меламида, потому прав М. Липовецкий, когда полагает, что «единственный в полном смысле соцартовский прозаик – это Владимир Сорокин» (1997, с. 252).

В «Тридцатой любви Марины» Сорокин на внешнем уровне последовательно строит роман в традиции привычного (соц)реалистического повествования, но привносит в текст детали и приметы, признаки и качества, которых был лишен советский роман. Так, если в советской прозе героем традиционно становился советский человек, всецело погруженный в традиционно советскую атмосферу (по известной формуле: традиционный герой в традиционных обстоятельствах, с уточнением: советский герой в советских обстоятельствах), окружение которого было заведомо советским (заметим, даже не русским), то Сорокин (2002, с. 11, 12, 15, 17, 61, 86, 100, 113) намеренно каждый предмет и вещь (например, в квартире героя Валентина) сопровождает эпитетом исключительности, инонациональности, не-советскости: *персидский* ковер, *арабская* простыня, *индийская* тумбочка, *венский* стул, *кубинский* сахар, *японский* магнитофон, *эстонская* безделушка, *мадьярская* бутылка и др. Внешне привычную советскую жизнь Сорокин раскрашивает признаками-эпитетами мира не-советского, чертами намеренно подчеркнутой заграничности, эксплицируя, с одной стороны, признаки материально обеспеченного быта и ментальности советского истеблишмента, заговаривающегося на специальных базах (или в магазинах типа знаменитого Елисеевского или валютной «Березки»). С другой стороны, он актуализирует черты коммунальной жизни представителей диссидентства, напрямую и прочно связанных с механизмами фарцовки и спекуляции иностранными товарами. Даже просторный вязаный свитер с широкой горловиной (Сорокин, 2002, с. 10, 11, 16, 92, 112, 125) – в подражание фотографическому Э. Хемингуэю, кумиру интеллектуальной молодежи 1970-х годов, – становится *атипичным* признаком характеристики романной героини и самого квазисоветского романа.

В тексте Сорокина внешний абрис соцреалистического романного повествования сохраняется и тщательно имитируется, но его семантико-смысловой контент кардинально и концептуально меняется, намеренно и принципиально деформируется.

Прецедентное имя Цветаевой и его функция в романе

Условная первая часть романа «Тридцатая любовь Марины» наиболее интересна в образно-содержательном и ассоциативно-мотивном плане. В ней главным образом в связи с акцентуацией тематики лесбийской любви обращает на себя особое внимание образ героини, точнее ее имя – *Марина Ивановна*. В сознании осведомленного реципиента в связи с подобным «неслучайным» выбором имени-отчества в затекстовом пространстве романа со всей несомненностью контурируется силуэт Марины Ивановны Цветаевой. На это обратили внимание критики, и отдельные из них даже всерьез погрузились в текстологическое выявление интертекстуальных связей романа Сорокина и поэзии (и эпистолярия) Цветаевой, в ходе сопоставлений устанавливая видимые взаимопересечения.

Так, М. Смирнова находит, что в романе Сорокина содержатся многочисленные отсылки не только к творчеству, но и к биографии Цветаевой. По утверждению критика, «“сигналом”... служат имена героев. <...> полное имя героини В. Сорокина – Марина Ивановна (ср.: Марина Ивановна Цветаева), а имя первого “настоящего”

мужчины в жизни Марины – Сергей (ср.: Сергей Эфрон)» (Смирнова, 2012, с. 228). Специалист М. Смирнова (2012, с. 229) приводит и другие суждения и факты – вводит в оборот имена первой лесбийской любви Цветаевой Марии Башкирцевой (Марии, как и у сорокинской Марины) и подруги-поэтессы Софии Парнок («настоящей», как и у романной Марины, последней любви).

Возникает вопрос: зачем Сорокин в (за)тексте концептуального (концептуалистского) романа столь вольно играет с именем и фактами биографии талантливой Марины Цветаевой?

По мысли М. Смирновой, так Сорокин «решает одну из проблем гендера: передачи писателем-мужчиной «женского» голоса» (2012, с. 229). Соображения критика имеют под собой основания, но, на наш взгляд, должны быть признаны чрезмерно локальными. Можно предположить, что Сорокину хватило бы таланта заговорить не просто женским голосом, но голосом «деточки-Лолиточки» или «маленькой балеринки» (героинь лирики Д. Пригова, старшего друга и наставника Сорокина по концептуальным практикам). Уже в раннем романе «Очередь», «романе прямой речи» (Добренко, 2004, с. 34), Сорокин демонстрировал яркий дар речевой и языковой стилизации – лишённые фигуративного статуса голоса его персонажей, мужские и женские, узнаваемо различимы и индивидуализированы (и в гендерном плане тоже), наделены выразительными признаками персональности. К тому же во второй условной части романа «Тридцатая любовь Марины» «проблема гендера» и вовсе исчезает, обнуляется (о чем речь пойдет ниже). То есть согласиться с критиком, что имя (не поэзия) Цветаевой нужно было прозаику для решения «проблемы гендера», вряд ли допустимо. Скорее, дело в ином.

Сорокину-концептуалисту для реализации его концептуалистского проекта понадобилась *несоветская*, «запретная» тема – и доступ к ней обеспечивали непубличные факты частной жизни М. И. Цветаевой: достаточно открытая и достаточно откровенная аллюзия, спроецированная на лесбийские увлечения поэта (важно: не поэтессы). На наш взгляд, Сорокин – концептуально – «низвергает» прежние советские запреты и возводит на пьедестал новые идеалы, нормы и принципы. Речь о том, что имя Марины Цветаевой, известное сегодня любому школьнику (ее поэзия включена в программу по литературе), в послевоенный период середины XX века находилось под неофициальным запретом – органы просвещения «молчаливо» обходили стороной вопрос о знакомстве с поэзией Цветаевой и ее изучении (как и произведений С. Есенина или Ф. Достоевского, а немногим позже еще более молчаливо-агрессивно замалчивали и творчество А. Солженицына).

На подсюжетном уровне Цветаева оказывается значимым фоновым персонажем, который создает атмосферу первой части романа. Затекустая Цветаева – *антагонист* ведущего персонажа второй условной части романа – «секретаря парткома завода» (Сорокин, 2002, с. 155) Сергея Николаевича Румянцева. Образ-Цветаева знаменует собой противоположный – антитетичный – полюс сорокинского повествования: декадентствующий Серебряный век ↔ оптимистичный и уверенно смотрящий в будущее социализм. Внесценический образ сафической Цветаевой, поэта-лесбиянки, композиционно уравнивает образ заводского парторга Румянцева, советского мужчины-гетеросексуала с правильной половой ориентацией.

Двуликий романский образ Солженицына

Заметим, что имя и затекстовый абрис Александра Солженицына тоже прямо не фигурируют в тексте сорокинского романа, но, как и в случае с Цветаевой, он намечен отчетливо и проективно. Фото ментально-мифологизированного возлюбленного героини Марины, висящее на стене ее комнаты («над столом висит» (Сорокин, 2002, с. 168)), узнаваемо воссоздает портрет автора «новенького тома недавно вышедшего “ГУЛАГа”» (Сорокин, 2002, с. 131). «Широколобое, с узкими, обрамленными шкиперской бородкой щеками, маленьким, напряженно сжатым ртом и неистово голубыми глазами» (Сорокин, 2002, с. 84), с характерным портретным «чуть заметным вертикальным шрамом на высоком морщинистом лбу» (Сорокин, 2002, с. 99).

Рядом с угадываемым абрисом М. И. Цветаевой тень отбывшего срок в казахстанских лагерях А. И. Солженицына становится еще одним символом-знаком новых производственных отношений – профессионализма не только советской гетеры-диссидентки, но и самоотверженного ударного труда заключенного советского ГУЛАГа. Лагерный мотив позволяет еще раз акцентировать, что Сорокин имитирует не особенности «женского» романа (по А. Генису), а нового «производственного» романа, микширующего черты эротического декадентского текста начала XX века и жанровых вариантов лагерной темы, табуированной в советской литературе («Колымские рассказы» В. Шаламова, «Верный Руслан» Г. Владимова, «Черные камни» А. Жигулина, «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского и др.).

Солженицын-образ – воображаемый и вожделенный возлюбленный героини Марины. Можно добавить – *сновидческий*, т. к. все диалоги с ментальным возлюбленным у Марины происходят во сне. Однако Сорокин не сотворяет героине кумира. В отличие от Цветаевой образ непсонифицированного Солженицына двойствен и неоднозначен (и в значительной мере иронизирован).

С одной стороны, автор «Архипелага ГУЛАГ» – желанный возлюбленный героини-лесбиянки и диссидентки Марины: «Она часто представляла это знакомство, – либо в прошлом, до высылки, либо в будущем, после той самой встречи в Шереметьево-Внуково: неясный пестрый фон сосредоточенно разговаривающих людей, расплывчатый интерьер незнакомой комнаты, ЕГО улыбка, широкая ладонь, крепкое рукопожатие...» (Сорокин, 2002, с. 99). Sic: *ОН* человечен и обожествлен.

С другой стороны, Солженицын над-реален. Он не личность, но мистическая Россия: «Марина вглядывается пристальней... да это же Россия! Вон вздыбился Уральский хребет, глубокая линия ума сверкнула Волгой, линия Жизни – Енисеем, Судьбы – Леной, внизу поднялись Кавказские горы...» (Сорокин, 2002, с. 121).

Масштаб Солженицына-ЕГО непомерно велик, громаден, эпичен. Сорокин (2002, с. 121, 150) словно играет с ролью (концептом) писателя-пророка, намеренного не просто говорить от имени России, но быть ею, он сам

и есть Россия (почти по Д. Андрееву – «небесная Россия», упомянутая в тексте). Наставления мистического Солженицына Марине воспроизводят рече-языковую стилистику всезнающего пророка (Сорокин, 2002, с. 121), способного ясно провидеть будущее и предложить единственно верные наставления и требующие точного исполнения по(р)учения (ср. «Как обустроить Россию», 1990). Солженицын у Сорокина (2002, с. 167) – сверхчеловек «сверхдержавы», хотя (на ином уровне) и травестированный и иронизированный.

Примечательно, что портрет мистического возлюбленного Марины до последней физиогномической черты сходен с портретом парторга Сергея Румянцева из второй части романа («Марина все более и более поражалась сходству. “Да. Вот таким ОН приехал из ссылки тридцать лет назад... таким писал ‘Денисыча’...”» (Сорокин, 2002, с. 155)).

Образ-Солженицын оказывается словно бы на порубежье двух пространств, но он не локализует эту границу, не вычерчивает ее, а, наоборот, размывает и размыкает, тем самым знаменуя диффузную достижимость погружения в любой из приграничных топосов (условно – идеалов первой или второй действительности). При этом если главенствующий сквозной концептуальный принцип соц-арта – тотальная и абсолютная инверсия полюсов, замена плюса на минус, то Сорокин подводит к мысли о том, что идеальный вектор движения *вправо* может легко обернуться креном *влево*, направление *вперед* может быть замещено движением *назад*, *верх* займет позицию *низа* и наоборот. «Все равно» в романе Сорокина (2002, с. 133). «Обратный (реверсивный) принцип» живописного соц-арта дополнен у писателя нестрогим принципом броуновского движения, его беспорядочностью и хаотичностью, допустимостью *случайной* смены искомых «религий» (в том числе и «воцерковленной» героиней Мариной).

Солженицын у Сорокина подобен двуликому Янусу. В структуре романного повествования он оказывается образом «промежуточным», биполярным, мостиком от Цветаевой к Румянцеву, от Марины-диссидентки к Марине-станочнице. Из образа любовника-мечты, любовника-сна Солженицын у Сорокина в ходе повествования с легкостью перевоплощается в образ прола-парторга, гетеросексуального любовника и производственного наставника, перенимающего и развивающего стилистику профетической речи автора «Архипелага ГУЛАГ» (Румянцев: «Я с тобой от имени всего народа говорю» (2002, с. 163)).

Авторитетов, запретных сфер для Сорокина-концептуалиста нет – предшествующая литература есть сфера тотальной игры, лишенной авторской аксиологии. «Я никогда не чувствовал ничего подобного тому, что чувствует русский писатель, у меня нет никакой ответственности ни за русскую духовность, ни за русский народ, ни за будущее России. У меня есть лишь ответственность перед собой за мои тексты» (Сорокин, 2002, с. 40). Этический компонент *концептуально* не входит в сферу эстетики «Тридцатой любви Марины».

Соц-артовский слом повествования

Исследователи обратили внимание, что роман Сорокина «Тридцатая любовь Марины» почти математически точно распадается на две условные части – из 58 нумерованных главок после 30-й в силу вступает характерный для Сорокина прием «слома повествования» (определение Вик. Ерофеева (1996, с. 5)). По наблюдениям В. Руднева, происходит соц-артистический (соц-артовский) «перевертыш»: «Вначале идет обыкновенный, слегка излишне сочный пародийный соцартовский текст: повествование об охоте, комсомольском собрании, заседании парткома – но вдруг совершенно неожиданно и немотивированно происходит прагматический прорыв в нечто ужасное и страшное, что и есть, по Сорокину, настоящая реальность. Как будто Буратино проткнул свои носом холст с нарисованным очагом, но обнаружил там не дверцу, а примерно то, что показывают в современных фильмах ужасов» (1999, с. 138).

Критик П. Вайль уточняет, что используемые Сорокиным приемы «не сводимы... к соцарту» (2012, с. 167). И это действительно так. Отчасти сходными приемами пользовались и живописцы-концептуалисты И. Кабаков, В. Пивоваров, Э. Булатов. Так, картины Ильи Кабакова нередко имеют два равных, разведенных на плоскости слагаемых: например, на половине холста изображен пейзаж, на другой приводится его словесное (буквенное) описание (Личное дело №, 1991; Богданова, 2005). В той же стратегии выполнены известные «двухчастные» работы Эрика Булатова: «Небо – море», «Черный ветер – белый снег» и др. Плоскость картины Булатова-концептуалиста четко делится на две части, внешне коррелирующие друг с другом, но при внимательном рассмотрении иронически и концептуально противопоставленные («Горизонт»). Нечто подобное – в форме разложения буквенного ряда слов на изолированные гласные и согласные (разнесенные в разные части холста КТЗВ и УУО означают, что художник изобразил Кутузова) – можно наблюдать в «Бестиарии» Д. Пригова (2017). Авторитетно-важные для становления Сорокина-прозаика живописные практики художников-концептуалистов оказываются образцовым визуальным претекстом (по сути метатекстом) для экспроприации и внедрения его в пространство литературного (письменного) посттекста. Неслучайно цитатный образ булатовского «неба-моря» мелькает в бредовом сне героини Марины («бескрайние небо-море» (Сорокин, 2002, с. 171)).

В «Тридцатой любви Марины» сорокинский «слом повествования» мотивирован пережитым наконец оргазмом героини-лесбиянки Марины с мужчиной («Оргазм, да еще какой, – невиданный по силе и продолжительности» (Сорокин, 2002, с. 172)) – под бой кремлевских курантов, звучащих из радиоприемника, и гимн СССР (Сорокин, 2002, с. 172-173). «Марина чувствует ту радость, которой недоставало ей всю жизнь» (Сорокин, 2002, 173). Слом повествования (или «перевертыш») знаменует пробуждение в эгоцентричной героине-диссидентке гражданской и политической зрелости советского человека, рождение и становление образцовой коллективистской личности советской женщины-труженицы («Я думаю, советская женщина все должна успевать...» (Сорокин, 2002, с. 205)).

Бывшая диссидентка, «новорожденная» Марина (только что отпраздновавшая тридцатилетие) сжигает за собой мосты, точнее (реализация метафоры) сжигает мешок с еще недавними сакральными святынями:

«Библия, Чуковская, ГУЛАГ, – все закувыркалось, распахиваясь, мелькая фотографиями и строчками... пламя охватило их» (Сорокин, 2002, с. 179). Знакомство с производственными цехами завода ЗМК пробуждает прежде не знакомый восторг героини: «Марина смотрела, забыв про все на свете. <...> Перед ней происходило что-то очень важное, она чувствовала это всем существом... своим сердцем» (Сорокин, 2002, с. 189). В тексте романа Сорокина «декадентские» мотивы Серебряного века уступают место стилистике советского кинематографа (по признанию прозаика, серьезно повлиявшего на него), и романную нарратацию окрашивает оптимистически бойкий говор заводских станочниц, явно скопированных (концептуально спроецированных) с чулюкинского фильма «Девчата» (1962), а доминанту окружающей природной атмосферы создает весенний пейзаж («...глядя в широкое, залитое весенним солнцем окно...» (2002, с. 198)), явно заимствованный из хуциевского кинофильма «Весна на Заречной улице» (1956). «Сублимации эротической энергии в механическую», как предлагают рассматривать этот процесс перерождения А. Генис (2018), Е. Добренко (2004) и др., не происходит. У концептуалиста Сорокина героиня становится по-настоящему – типологически – *другой*.

Перерождение «новорожденной» героини

Штампы советской прозы и советского кинематографа мощно пронизывают текст второй части романа. «Рядом с Мариной сидел пожилой рабочий с большими белыми усами. <...> Марине понравились его крепкие рабочие руки, спокойные умные глаза и такое же спокойное лицо с правильными чертами лица...» (Сорокин, 2002, с. 194). Сорокин не маскирует впечатления героини: «Он чем-то походил на одного актера, который играл кадровых рабочих во многих советских фильмах» (2002, с. 194) (появление в тексте рабочего по фамилии Черкасов, дважды (2002, с. 209), позволяет назвать имя «концептуализируемого» актера). Внешность, манера поведения, речь заводских (= советских) персонажей насыщаются узнаваемыми формулами советского искусства, будь то характерологическая реплика партийца Давыдова из шолоховской «Поднятой целины» («Факт!» (Сорокин, 2002, с. 169)) или человеческая («с человеческим лицом») речевая формула обращения к героине и ее новым знакомым – «дочка», «подруга», «девчата» (Сорокин, 2002, с. 194, 195, 207, 213, 214).

Реалии частной квартиры Марины первой части романа решительно вытесняются приметам общезыжитского быта («Ванна – это не по-нашенски. То ли дело – душ» (Сорокин, 2002, с. 199)). Личный любовный интерес – утвержденной программой «Всесоюзного коммунистического субботника» (Сорокин, 2002, с. 202). В ДК героиня теперь идет на праздничный концерт заводской самодеятельности, а еще желаннее – на «лекцию о международном положении» (Сорокин, 2002, с. 208). Музыкальный вкус героини трансформирован: любимый раньше тринадцатый ноктюрн Шопена забыт ради символических песенных строк «А рассвет уже все заметнее...» (Сорокин, 2002, с. 216). Субъективированное я героини сменяется объективированным советским *мы* («Это все мы делаем – рабочие» (Сорокин, 2002, с. 196), «Мы? Значит, и я! Я тоже?» (Сорокин, 2002, с. 197)). Происходит последовательное и уверенное растворение героини Марины в здоровом советском коллективе, «новорожденная станочница» (Сорокин, 2002, с. 214) трезво (и концептуально) осознает, что «раньше не жила, а просто существовала» (Сорокин, 2002, с. 206).

Постепенно обращение к героине по имени вытесняется обращением по фамилии – Алексеева (Сорокин, 2002, с. 219-221) и «почетным» – *товарищ* Алексеева (Сорокин, 2002, с. 182, 195). Если в первой части любовники Марины Валентин и Тони в «ласкательно-уменьшительном» названии обретали «звательную» форму Валечка (Сорокин, 2002, с. 18) и Тонька (Сорокин, 2002, с. 135) (графическое оформление по типу сущ. ж. р.), то во второй части романа товарищ Алексеева все чаще представляется номинативами *м. р.* – «наш новый настоящий друг» (Сорокин, 2002, с. 213). Эстетически маркированные и различные по атмосфере половины романа словно бы стабилизируют друг друга, уравнивают и уравнивают, при этом концептуалистично заставляя задуматься о сумме «+» и «–», в своем сближении стремящихся к нулю.

В речь героини Алексеевой проникают, а вскоре и пропитывают ее насквозь газетно-плакатные формулы и клише. В разговоре за дружеской чашкой чая среди «девчат» героиня уже особым образом излагает *свое* суждение: «А я, в свою очередь, хочу затронуть вопрос о рукавицах... Дело в том, что рукавицы, несмотря на способность защищать руки от стружки, сковывают движения пальцев, а это некоторым образом влияет на быстроту закрепления детали <и т. д.>» (Сорокин, 2002, с. 217-218). Как становится ясно, суждение носит коллективистский характер – оно не *ее*, не *свое*, а общеколлективное, общетрудовое, ею по-советски сформулированное («с огоньком» (Сорокин, 2002, с. 232)) и по-товарищески («с воодушевлением» (Сорокин, 2002, с. 231)) декларированное «за чаем». Потому последующее развитие текста Сорокина в стилистике советской газетной передовицы, протокола производственного собрания или цитатной формы административно-государственных постановлений (в тексте все дальше уходящих от 1980-х годов, но смыкающихся с брежневскими 1970-ми и хрущевскими 1950-ми) уже не вызывает удивления, но становится ожидаемым «равновесом», суммарно обнуляющим крайние точки романной оппозиции. Проскользнувший в речи одного из героев образ «винтика» (Сорокин, 2002, с. 166, 167) заставляет вспомнить о приписываемой Сталину формуле человека-винтика огромной советской производственной (государственной) машины и спроецировать этот советский «концепт» на героев сорокинских повествований, превращающихся не в игральные кости (как в романе «Сердца четырех»), а в маленькие винтики единого социально-политического организма.

Постепенно реплики персонажей Сорокина утрачивают личность (уже не только частную, но и коллективную), авторская речь изымается из текстовой нарратии, до какой-то поры сохраняющееся абзацное членение в конце концов трансформируется в единый и нечленимый нетабулированный текст, метафорически подобный *потоку* коллективного советского сознания, точнее бес-сознания. В одном из интервью высказанная Сорокиным

мысль об утрате героиней Мариной индивидуальности находит свое текстуальное воплощение – метафора реализуется: обезличиванию подвергается не только центральная героиня, но и вся система романских персонажей, как и сама нарративная реальность, оборачивающаяся набором лишенных смысла и значения слов.

Ракурс концептуалистского восприятия

Наряду с тем, что реализация метафоры – один из наиболее распространенных приемов художников-концептуалистов (вспомним, например, инсталляцию И. Кабакова «Рука Рейсдаля», включающую в себя репродукцию картины Якоба ван Рейсдаля и рядом положенную руку манекена, «опредмечивающую» метафорическую формулу (Богданова, 2005)), вопрос вызывает природа бессвязного текста-цитаты, составляющего значительную часть (более 30 страниц) «Тридцатой любви Марины». Как и в ряде других случаев, декодирование приема могут предложить художественные практики московского концептуализма. Однако в данном случае речь должна идти о «младших концептуалистах», в частности о проектах Андрея Монастырского, о его «Поездках за город» (2009–2016), участником которых был и Сорокин.

В перформансных действиях, придуманных и воплощенных А. Монастырским, важным звеном был не сам акт (активность) какого-либо действия, но его *восприятие*. Монастырский приглашал группу приятелей совершить «поездку за город», во время которой происходили самые необъяснимые события. Например, 20 участников перформанса в течение трех часов тянули некую веревку, бабина которой была скрыта в зарослях деревьев, ожидая, что же окажется на конце веревки. Но в итоге на конце веревки не оказывалось *ничего* – Монастырскому был важен не итог, *не смысл* производимого действия, но характер восприятия этого монотонно дрящегося и непонятного для участников перформанса действия. Монастырского увлекала не сама поездка за город, а ее последующее проговаривание, квартирное обсуждение поведения заинтригованных участников и демонстрация фотодокументов с «места действия» (название ряда перформансов Монастырского – «Место действия», «Время действия», «Появление героя» и т. п.).

Сорокин, непреременный участник «поездок за город», эксплуатирует монастырский прием – его действие (роман) тоже не обнаруживает смысла, итога, завершения. Как и Монастырскому, Сорокину важно разбить привычные представления реципиентов о знакомом и понятном, заставить их взглянуть на привычное с непривычной точки зрения. Сорокин разрушает стереотипы советского образа жизни и, как следствие, ломает каноны соцреалистического романа, заставляя читателя столкнуться с заведомым отсутствием цели повествования, с (пред)намеренной безыдейностью и бессмыслием эпического нарратива. Если теория социалистического реализма диктовала требование высокой идейности советского романа, то у Сорокина подобной установки нет, она намеренно – концептуально – снижена, аннигилирована. Остов соцреалистического романа разрушается у Сорокина (2002, с. 238–266), превращаясь в набор бессмысленных (внеконтекстных) фраз и словосочетаний. Фактически автор «Тридцатой любви Марины» использует ход, многократно демонстрируемый Д. Приговым, когда опусы-тексты завершались одной только буквой *a* (ср. «Норму» Сорокина). Тот же прием на визуальном уровне воплощен В. Комаром и А. Меламидом в их «Цитате». У Монастырского этот ход согласуется с его известной любовью к белому чистому заснеженному полю (своеобразному чистому текстовому листу), позволяющему вложить в него (зримо или ментально) тот или иной смысл (точнее «обезмысливание»).

Сорокин творчески переносит этот «пространственный» концептуальный прием на страницы создаваемого им романа, заставляя читателя, подобно персонажу пост-монастырской поэмы Л. Рубинштейна «Появление героя», – «остановиться и задуматься» (2012, с. 56). Как понятно из «открытого финала» сорокинского романа, задуматься не о смысле написанного, но о смысле ненаписанного, оставшегося за пределами испитанных буквами листов бумаги. Или – как еще один концептуальный вариант – самоустраниться от бесперспективного поиска смысла.

Заключение

Итак, мы пришли к следующим выводам. Во-первых, можно заключить, что Владимир Сорокин активно использует в литературном творчестве художественные стратегии и тактики московского концептуализма, умело перенося приемы визуального опыта на вербальное поле. Прозаик мастерски переосмысливает практические ходы Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна, игрово использует соц-артистические находки Виталия Комара и Александра Меламида, ориентируется на «Поездки за город» Андрея Монастырского. Во всех случаях подражательную (имитационную) базу для концептуальной рефлексии составляет искусство социалистического реализма, в случае с романом Сорокина «Тридцатая любовь Марины» – искусство так называемого производственного романа, тематического извода прозы соцреалистического реализма.

Во-вторых, наблюдения показали, что первая условная половина романа Сорокина «Тридцатая любовь Марины» (до «слова повествования») связана с практиками «старших» концептуалистов. Прозаик актуализирует жанровые признаки советского производственного дискурса, но предметом интереса писателя становится не труд в его привычном промышленно-заводском варианте, но профессиональная деятельность проститутки-лесбиянки, «амазонки однополрой страсти» (Генис, 2018), тайным кумиром-возлюбленным которой назван А. Солженицын. Оплачиваемый секс центральной героини и аллюзии к лагерному труду советского заключенного позволяют Сорокину деконструировать традиционные установки соцреалистического производственного романа, наполнив старую «трудовую» форму новым содержанием. Обращение к знаковым именам русской литературы – М. Цветаевой и А. Солженицыну – дают возможность Сорокину заговорить о запретных для советского человека неафишируемых «производственных» темах.

В-третьих, в результате исследования было установлено, что прием слома повествования, берущий свои истоки в живописном творчестве наставника и друга концептуалиста Э. Булатова, позволяет Сорокину композиционно поделить производственный роман «Тридцатая любовь Марины» на две диаметрально контрастирующие части и запрограммировать идейно-политическую (концептуальную) трансформацию образа и характера главной героини. В первой части – отмеченная выраженной идентичностью, закреплённой в ее эротических пристрастиях, во второй части героиня Сорокина из музыкантши-диссидентки мутирует в заводскую станочницу-заточницу и тем самым попадает в хайдеггеровскую область то ли рождения («приподнялась с ощущениями заново родившейся» (2002, с. 175)), то ли смерти – у Сорокина в любом случае «спасения» («спасения от индивидуальности»), которое обеспечивается физическим растворением личности в едином советском атомарном теле, в искусственно созданной общности под названием «советский человек» («советское общество»). В этих обстоятельствах членораздельная индивидуализированная речь героини Марины и других персонажей наррации сливается в единый поток партийных реляций и постановлений, декретов и протоколов профсоюзных собраний и съездов. Советский производственный роман эксплицирует (подвергает гласности) свою обесцененную содержательную сущность и демонстрирует его *псевдо*-реалистическую форму.

Таким образом, деиерархизация и деструктуризация (= развенчание) советских ценностей, концептуалистски игрово представленные В. Сорокиным в романе «Тридцатая любовь Марины», заставляют читателей с непривычных позиций взглянуть на недавнее историческое прошлое, подвергнуть его ценностному переосмыслению.

В качестве перспектив дальнейшего исследования заявленной проблематики можно назвать детальное рассмотрение художественных текстов В. Сорокина с целью выявления более широкого спектра концептуалистских приемов, перенесенных писателем из живописных практик художников-концептуалистов на литературную почву.

Источники | References

1. Абашева М. П. Сорокин нулевых: в пространстве мифов о национальной идентичности // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. № 1.
2. Богданова О. В. Концептуалист писатель и художник Владимир Сорокин. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005.
3. Богданова О. В. Современный литературный процесс. Претекст, подтекст, интертекст. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019.
4. Вайль П. Консерватор Сорокин в конце века // Вайль П. Свобода – точка отсчета. О жизни, искусстве и о себе. М.: Астрель; Corpus, 2012.
5. Генис А. Цена оргазма. Сорокин: язык советского подсознания // Новая газета. 2018. 9 июня. <https://www.corpus.ru/press/sorokin-jazyk-sovetskogo-podsoznaniya.htm>
6. Добренко Е. Стилевое подсознательное соцреализма // Русская литература XX века: направления и течения: сборник. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический ун-т, 1998. Вып. 4.
7. Добренко Е. Утопии возврата (заметки о (пост)советской культуре и ее несостоявшейся (пост)модернизации) // *Russica Romana*. 2004. Vol. 11.
8. Казарина Т. В. Владимир Сорокин и русский авангард // Вестник Самарского университета. Серия «История, педагогика, филология». 2018. Т. 24. № 4.
9. Костырко С. Чистое поле литературы. Любительские заметки профессионального писателя // Новый мир. 1992. № 12.
10. Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001.
11. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература, 1950-1990 годы: в 2 т. М.: Academia, 2003. Т. 2.
12. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический ун-т, 1997.
13. Ляйтнер А. Низвержение в счастье: «Тридцатая любовь Марины» / пер. с нем. Н. Седова. 2018. <https://lit.wikireading.ru/hp1G5HWhI2>
14. Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX века. Изд-е 2-е. М.: Флинта; Наука, 2005.
15. Новохатский Д. В. Поэтика соц-арта в творчестве Владимира Сорокина. 2010. https://web.archive.org/web/20111229123306/http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nvmdu/Fil/2010_6/14.htm
16. Поздняков К. С. Гипертекстуальная природа прозы Владимира Сорокина: дисс. ... к. филол. н. Самара, 2003.
17. Смирнова М. В. Две Марины (по роману В. Сорокина «Тридцатая любовь Марины») // Вестник Пермского университета. Русская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1 (17).
18. Сосланд А. Сублимация, возвышенное, транс // Труды «Русской антропологической школы». М.: РГГУ, 2009. Вып. 6.
19. Уффельманн Д. Дискурсы Владимира Сорокина / пер. Т. Пирусской. М.: НЛО, 2022.
20. Фоменко Ю. «Вирус, разъедающий совесть человека...» // Сибирские огни. 2010. № 2. <https://web.archive.org/web/20131026185820/http://magazines.russ.ru/sib/2010/2/fo13.html>
21. Хансен-Леве А. Эстетика ничтожного и пошлого в московском концептуализме // Новое литературное обозрение. 1997. № 25.
22. Энгстрем М. Апофатика и юродство в современной русской литературе // Slovo. 2010. № 51.
23. Эпштейн М. Постмодерн в России: литература и теория. М.: Р. Элинин, 2000.

Финансирование | Funding

RU Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

EN The study was supported by the Russian Science Foundation, grant No. 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; F. M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy.

Информация об авторах | Author information

RU **Жилене Екатерина Сергеевна**¹, к. филол. н.
¹ Санкт-Петербургский государственный институт культуры;
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского, г. Санкт-Петербург

EN **Ekaterina Sergeevna Zhilene**¹, PhD
¹ St. Petersburg State Institute of Culture;
F. M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy, St. Petersburg

¹ ebibergan@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 01.09.2024; опубликовано online (published online): 04.10.2024.

Ключевые слова (keywords): проза В. Сорокина; концептуалистские стратегии в романе «Тридцатая любовь Марины»; традиции производственного романа в творчестве В. Сорокина; апологетика и развенчание; prose of V. Sorokin; conceptualist strategies in the novel “Marina’s Thirtieth Love”; traditions of the production novel in the writings of V. Sorokin; apologetics and debunking.