

© 2023. Нечаева А. Л.



Другость как базис художественного пространства



оригинальная статья

Другость как базис художественного пространства: сравнительный аспект киносценария и фильма

Нечаева Анастасия Леонидовна

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия, Москва

<https://orcid.org/0000-0003-4690-2723>nasteknecha1@gmail.com

Поступила в редакцию 31.12.2022. Принята после рецензирования 03.03.2023. Принята в печать 27.03.2023.

Аннотация: Рассмотрены способы бытования категории Другого в художественном пространстве киносценария В. Сорокина «Четыре» и одноименном фильме «4» И. Хржановского. Пространство в произведении приобретает черты другости, которая помогает писателю реализовать художественный замысел и воплотить мир постсоветской России. Экзистенциальный взгляд на фигуру Другого, в соответствии с концепцией Ж.-П. Сартра, передает кризисное ощущение *последнего времени* – без единой сцены физического насилия у читателя вырабатывается устойчивое чувство пищевого отвращения. В основе сущности Другого лежат принципы отторжения, страха и неизбежности, а ощутить собственное существование возможно только через взгляд Другого. Средства, на основе которых создается Другой пугающий мир в «Четыре», многообразны, мы выделяем кодирование, умирание, масочность и деконструкцию симметрии. Они позволяют точнее понять художественный замысел, заключенный в трансляции хаотичности бытия, отсутствия времени. Судьба человека принимает черты неразличимости, каждый член социума – лишь функция в игре жизни. При помощи другости художественного пространства реальность приобретает новый код – утрата «святого числа» десакрализует бытие, приговаривает человека и мир к жизни в беспросветной потерянности.

Ключевые слова: Другой, деконструкция, символ, архетип, код, клон, карнавал, смех, симулякр, игра

Цитирование: Нечаева А. Л. *Другость как базис художественного пространства: сравнительный аспект киносценария и фильма*. *СибСкрипт*. 2023. Т. 25. № 4. С. 567–576. <https://doi.org/10.21603/sibscript-2023-25-4-567-576>

full article

Otherness as Basis of Artistic Chronotope: Script vs. Film

Anastasia L. Nechaeva

Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

<https://orcid.org/0000-0003-4690-2723>nasteknecha1@gmail.com

Received 31 Dec 2022. Accepted after peer review 3 Mar 2023. Accepted for publication 23 Mar 2023.

Abstract: The article describes the existential category of the Other and the Otherness in V. Sorokin's screenplay for the film called 4, which was directed by I. Hrzhanovsky in 2004. The Otherness helped V. Sorokin to realize his artistic idea of post-Soviet Russia. According to Jean Paul Sartre, the Other conveys a feeling of the last days: without a single scene of physical violence, the reader develops a feeling of nausea. The essence of the Other is based on the principles of rejection, fear, and inevitability; the Other is the only verifier of one's existence. In 4, the frightening atmosphere of the Other World is created by such artistic means as coding, dying, masking, and deconstruction of symmetry. They highlight the artistic intent to portray the chaotic nature of being and the absence of time, where human fate is meaningless, and people are reduced to functions in the game of life. The Otherness of the chronotype gives the script and the film a new code: the loss of the holy number four desacralizes existence, thus condemning the world and people in it to a life of hopeless dismay.

Keywords: The Other, deconstruction, symbol, archetype, code, clone, carnival, laughter, simulacrum, game

Citation: Nechaeva A. L. *Otherness as Basis of Artistic Chronotope: Script vs. Film*. *SibScript*, 2023, 25(4): 567–576. (In Russ.) <https://doi.org/10.21603/sibscript-2023-25-4-567-576>

*Россия тишина. Россия прах.
А, может быть, Россия – только страх¹*
Георгий Иванов

Реальность кривится, как человек, съевший лимон²

Введение

Действительность, переработанная в апокалиптические метафоры, – Владимир Сорокин умеет четко передать ощущение чуждого через изображение обыденного [Добренко и др. 2018; Кузнецова 2020; Липовецкий 2013; Марусенков 2012; Юрченко 2019; Uffelmann 2020]. В 2004 г. он пишет сценарий «Четыре» к фильму для начинающего режиссера Ильи Хржановского. «Мне нужен был писатель, способный написать очень подробную, правдоподобную жизненную ситуацию, которая в какой-то момент становится совершенно фантастической, не переставая при этом быть достоверной»³, – отзываясь И. Хржановский о своем выборе в интервью ВВС. Под предлогом обилия нецензурной лексики Минкульт долгое время не выдавал картине прокатное удостоверение, но позже допустил с некоторыми ограничениями. Однако фильм увидели преимущественно на зарубежных кинофестивалях (главный приз Роттердамского кинофестиваля, лучшая режиссерская работа на Международном кинофестивале в Буэнос-Айресе). А. Артюх в рецензии для журнала «Искусство кино» отмечает, что открыто приветствовать фильм решится не каждый, ведь «в России зависимость кинематографа от государства еще никто не отменял» [Артюх 2005]. Фильм получился инфернальный: бескрайние просторы страны, страдающие от собственной бескрайности, бесконечный слом стереотипов. Аннотация к фильму вполне ординарная: «Торговец мясом, настройщик рояля и проститутка случайно встречаются в ночном баре и начинают рассказывать о себе разные небылицы. Этот нетрезвый разговор так бы и остался шуткой, если бы не странные события, которые последовали сразу за встречей»⁴. После выхода картины И. Хржановского обвинили в аморальности (как, впрочем, обвиняли и В. Сорокина⁵): «Возможно,

режиссер, убедивший старух показать перед камерой коллективный стриптиз и отправивший в баню трех голых сестер, не самый лучший образец высокой моральности в этом мире. Однако печаль и внимание, с которыми он смотрит на черные дыры российской действительности, говорит о большей человечности, чем та, что имеется у его обличителей, путающих мораль с державным интересом» [Артюх 2005].

Скандалы вокруг работ Ильи Хржановского продолжают и сегодня. Его проект «ДАУ», работа над которым ведется с апреля 2008 г. (сценарий заказан В. Сорокину, первые показы состоялись в 2019 г.), должен был рассказывать о биографии физика Льва Ландау, но превратился в социальное исследование влияния тоталитарного государства на человека. Более 10 лет съемок вылились в 700 часов материала, 14 фильмов и несколько сериалов. Российские власти запретили прокат фильмов – в них нашли пропаганду порнографии. Создатели отказались монтировать фильмы.

В настоящей работе мы преимущественно будем говорить о сценарии В. Сорокина как основе повествования. При этом можно утверждать, что сценарий при анализе неотделим от картины. Основные характеристики художественного пространства, которые отчетливо проявляются уже в экспозиции – это *другость* и *чуждость*, присущие режиссерам артхауса. Считаем, что уникальный художественный мир, созданный В. Сорокиным, строится на категории Другого, которая в свою очередь усиливает кризисное восприятие действительности. Мы будем рассуждать о том, какими средствами создается этот Другой в «Четыре». В теоретическом плане опираемся на работы К. Г. Юнга, Ж.-П. Сартра, Р. Барта, А. Ф. Лосева, М. М. Бахтина и Ж. Бодрийяра, а также работы ряда кинокритиков и литературоведов.

¹ Иванов Г. Россия счастье. *Культура.рф*. URL: <https://www.culture.ru/poems/24855/rossiya-schastie> (дата обращения: 03.10.2022).

² Атака клонов. Интервью И. Хржановского для МК (А. Гаспарян, К. Шавловский). *Московский Комсомолец*. URL: <https://www.mk.ru/editions/daily/article/2004/11/17/100565-ataka-klonov.html> (дата обращения: 06.12.2022).

³ Роттердамский триумф российского фильма «4». *BBC Russian*. 29.01.2005. URL: http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_4218000/4218523.stm (дата обращения: 06.12.2022).

⁴ Четыре: художественный фильм И. Хржановского. *Kinopoisk*. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/103471/?ysclid=lc83yhj01m963958871> (дата обращения: 06.12.2022).

⁵ «Идущие вместе» провели у Большого театра акцию протеста против творчества писателя Владимира Сорокина – книги автора бросали в унитаз. *РИА Новости*. 27.06.2002 (обновлено: 05.06.2008). URL: <https://ria.ru/20020627/182306.html> (дата обращения: 07.12.2022).

В экспозицию В. Сорокин вводит прием остранения – машина превращается в коготь. В фильме эта сцена представлена в космическом и жутком ключе:

На вентиляционной решетке метро спят бездомные собаки. Внезапно большой стальной коготь вонзается в асфальт, крошит его с чудовищным лязгом. И сразу же рядом вонзаются еще два когтя. Какофония звуков работающих механизмов становится невыносимой. Собаки срываются с теплого места, пробегают мимо угрюмых машин. Машины продолжают крошить асфальт (с. 50)⁶.

Пространство, которое приобретает черты другости, неразрывно связано с искажением архетипа Родины (по К. Г. Юнгу, архетип матери). Этот прием работает на протяжении всего действия как в тексте, так и в картине. Россия, по В. Сорокину, больше не та, что с распростертыми объятиями принимает в лоно своих полей, лугов и пахучих трав; это страшный и холодный мир, который отторгает человека. Не зря многообразие описаний архетипа матери у К. Г. Юнга предполагает и пугающие образы: «Мать – главенствующая фигура там, где происходит магическое превращение и воскрешение, а также в подземном мире с его обитателями. В негативном плане архетип матери может означать нечто тайное, загадочное, темное: бездну, мир мертвых, все поглощающее, искушающее и отравляющее, т. е. то, что вселяет ужас и что неизбежно, как судьба. <...> В ней я передал амбивалентность этих атрибутов формулой "любящая и страшная мать"» [Юнг 1994: 218–219].

Мать в ее первичном понимании становится матерью, бросающей своих детей. Это искажение архетипа будет подчеркнуто проявляться и далее в связи с утратой жизненного начала. Другость, основанная на искаженном архетипе, позволяет оценить состояние постсоветской России своими методами, о которых скажем далее. По А. Артюх, «фильм для Ильи Хржановского оказался способом личного экзорцизма – попыткой дистанцироваться от собственной русскости, сегодня не дающей никаких оснований собой гордиться» [Артюх 2005].

Экзистенциальный взгляд на Другого

В. Сорокин и И. Хржановский в своем понимании Другого экзистенциальны (в понимании Ж.-П. Сартра). Возможно, поэтому без единой сцены физического насилия у читателя и зрителя создается устойчивое

ощущение ужаса. Так, одна из трех форм бытия, по Ж.-П. Сартру, – бытие-для-другого – не может мыслиться без фигуры Другого. Это понятие, по Ж.-П. Сартру, претерпевает изменения в процессе взаимодействия Я и Другого (тот, кто не является мной, нечто совсем иное). Другой врывается в бытие субъекта и нарушает его, независимо от желания субъекта. Взаимодействие Я и Другого, по Ж.-П. Сартру, строится на конфликте. Их диалог основан на взаимном отрицании. Другой вторгается в мир Я без его ведома. Я отторгает Другого, но не может избавиться от его взгляда. После реакции отторжения наступает период борьбы взглядов. Проигравший в схватке взглядов станет объектом и подчинится Другому⁷. В «Тошноте» философ детально описывает эту борьбу:

Доктор смеется, он бросает на меня призывный взгляд сообщника <...> Я не смеюсь и не отвечаю на его заигрывания – тогда, не переставая смеяться, он испытывает на мне устрашающий огонь своих глаз. Несколько секунд мы неотрывно смотрим друг на друга <...>. И все-таки первым отводит глаза он – подумавшись, спасовал перед каким-то одиночкой, никакой общественной значимости не имеющим, стоит ли об этом тужить, это тут же забудется⁸.

Ж.-П. Сартр утверждает, что «присутствие Другого для меня и меня для Другого есть объектность» [Сартр 2000: 253]. Другой превращает Я в объект и убивает мое самостоятельное существование. Вторжение Другого лишает Я гармонии, вносит дисбаланс. Другой забирает у Я свободу, которая является основным понятием бытия-для-себя. Взгляд Другого вызывает стыд. Другой неудобен для Я – отсюда и чувство отторжения, которое призвано заставить понять существование. «Постигнуть себя в качестве рассматриваемого – значит постигнуть себя пространственным и осуществляющим пространство» [Сартр 2000: 289]. Негативная реакция на появление Другого – одно из условий принятия собственного бытия: «Чтобы получить какую-либо истину о себе, я должен пройти через другого. Другой необходим для моего существования – так же, впрочем, как и для моего самопознания» [Сартр 1989: 336]. В основе сущности Другого, по Ж.-П. Сартру, лежит принцип отторжения, страха и неизбежности. Эти же принципы лежат в основе художественного пространства «Четыре». Понять собственное существование, по В. Сорокину, можно только

⁶ Сорокин В. Четыре. Рассказы. Сценарии. Либретто. М.: Захаров, 2005. 208 с. Здесь и далее по тексту в скобках приведены страницы, на которых расположены цитаты.

⁷ Ж.-П. Сартр трансформировал гегелевскую диалектику раба и господина в диалог Я и Другого.

⁸ Сартр Ж.-П. Тошнота. URL: https://www.100bestbooks.ru/files/Sartre_Toshnota.pdf (дата обращения: 01.12.2022).

через взгляд Другого. Мы говорим о пространстве как пугающем Другом, от взгляда которого Я не может отказаться или избавиться, и только так Я ощущает свое существование.

Кодирование

Из заголовка видим, что в повествовании так или иначе будет присутствовать число. У В. Сорокина оно расширяет рамки своего значения, становясь определенным кодом, которым играют. Деконструкция числа завязывает повествование и ведет его до самого финала:

ВОЛОДЯ (достаёт бумажник, кладет на стойку). <...> И в шестьдесят восьмом году покойный Виктор Петрович Голосов открыл дублирование типа-4. Это когда в одну клетку грузят четыре хромосом-комплекта. И соответственно развиваются сразу четыре дубля. Ну, четыре близнеца. И самое замечательное, что именно число 4 дало самую минимальную погрешность и самый оптимальный процент выживания. До этого дублировали по три, по пять, по семь, по восемь, даже дубль-12 был. Но 4 – оказалось идеальным числом. И самое замечательное, что это число в мировой истории никогда не было магическим! Это не 3 и не 7 и не 12. Четыре! Вот число, на котором держится мир. Не 3. А 4! И это действительно краеугольный камень о четырех углах (с. 65).

Теорию о четверке озвучивает настройщик роялей Володя, когда натывается на проститутку Марину и торговца мясом Олега в одном из московских баров. Однако ни Марина, ни Олег, ни сам Володя в своей реальной жизни не сознаются, а придумывают себе иную судьбу. Друг для друга они – менеджер по продажам чудо-аппарата (Марина), работник Администрации президента (Олег) и химик-инженер (Володя). Так возникает мотив клонирования, которое, по сюжету, процветает в стране со времен СССР. Клонирование по типу четыре, по словам героя, одно из самых удачных. Именно эта теория закручивает дальнейшую реализацию числа в структуре повествования, его отражение в жизни героев после беседы-игры, в которую они погрузились:

ОЛЕГ. То есть – четыре, и все близнецы? ВОЛОДЯ. Да, четверки. И их там – сотни три. Оборванные, грязные, одетые кое-как. Отделения по возрасту и полу. Ну, он сразу повел в отделение номер 32. А там девочки до шестнадцати лет. И все – четверками, четверками. И входим мы к этим девочкам, а они вдруг так вот все руками сплелись, как венок, и вот такой вот волной прямо на нас и прямо... (с. 65–66).

Что такое четыре? Это тройка и прибавленная к ней единица или же полноценное новое число, которое, по нашему мнению, становится кодом к пониманию хаотичного мира. Деконструкция кода в первую очередь понимаема в рамках культурного, национального символа. Библейская троича, тройка лошадей – символы России. Вспомним и «Птицу-тройку» Н. В. Гоголя, которая не дает ответа, куда несется. Так разрушение привычного для страны символа становится свидетельством мирового хаоса, потери сакрального числа – утраты всякой святости. Теперь четверка – это новый код, который должен быть принят в тех условиях, в которых он реализуем. Сопровождая героев, новый код будет постоянно напоминать о своем взгляде. Может, в тройке, которая идет по Руси, есть что-то от некрасовских искателей, но эти образы деконструируются и превращаются в игровые. Постмодернистский дискурс отчуждает устойчивые понятия, разрушает их, чтобы ввести новое, Другое. На этой другости, которая хочет быть замечена, строится путь героев. Миропорядок, определенный новым национальным числом, становится кодом познания постсоветской России по В. Сорокину. Четыре – это тройка и отвергнутая единица, которая присоединилась насильственно, сделав тройку другим числом – объектом.

Число четыре становится решающим в жизни героев, определяя их дальнейшую судьбу. В завязке фильма Марина покидает три обнаженных тела (четыре минус один). В ночь после разговора Володя встречается с человеком без возраста, который *кормит рыб и черепах* в четырех аквариумах, предсказывая гибель героя. На выходе из клуба Володю арестовывают по обвинению в преступлении, совершенном в Саратове, где он никогда не был. Торговец мясом Олег *знакомится* с Круглыми поросятами, которые завладевают его мыслью вплоть до финала. Марина узнает о смерти четвертой сестры Зои и начинает свою дорогу в далекий Малый Окоп. В финале видим четыре самолета, взлетающих в небо, чтобы отправить солдат в *горячую точку*. Это лишь малая часть использования четверки в сценарии. Многочисленные примеры фигурируют в тексте в виде случайных символов: четыре круглых поросенка, четыреста долларов, четыре готовые куклы: мужик, баба, поп и черт.

Обилие числа четыре (в разных его вариациях) переходит в иронично-игровую форму. Четыре в видении В. Сорокина предстает в смысле деконструированного культурного кода. По Р. Барту, код является ассоциативным полем, сверхтекстовой организацией значений: «Код, как мы его понимаем, принадлежит главным образом к сфере культуры: коды – это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже сделанного; код есть конкретная форма этого "уже",

конституирующего всякое письмо» [Барт 1989: 455–456]. Миф в произведении можно трактовать, по Р. Барту, как некую коммуникативную систему, некоторое сообщение, где форма заключена в исторические рамки и от этого приобретает то или иное социальное содержание. Это путешествие сквозь код помогает В. Сорокину вытащить наружу содержание мифа и приложить к современным реалиям. Так Россия оказывается пространством с потерянным и десакрализированным числом, отторгающим Другое число.

Текст В. Сорокина «Четыре» содержит огромное количество символов. Не будет преувеличением сказать, что он буквально соткан из них. В картине И. Хржановского «4» эти символы дополняются визуальным рядом, добавляя художественному миру, созданному В. Сорокиным, визуализации ощущения единства мира как символического.

Умирание

Встреча и появление клонированной четверки в жизни героев В. Сорокина является завязкой путей, которыми неотвратно придется идти. Здесь возникает образ дороги как пути к смерти. Смерть проявляется как в ее метафорическом значении (Марина), так и в физическом (умирает Олег, смерть ждет и Володю).

История Володи становится не только дорогой к смерти, но и символом неотвратимости собственной судьбы, ее абсурдности. О том, что человек внезапно смертен, героя предупреждает мужчина без возраста:

МУЖЧИНА. У человека. (Берет в руки черепашку.)

Вот это черепаха. А это стекло. А это пол. И они всегда во все времена будут – черепахой, стеклом и полом. И ничем другим. Они уже сделаны. До конца. А мы – еще нет. И легко можем стать чем угодно и кем угодно. Поэтому у человека пока нет имени.

ВОЛОДЯ. Я, вообще-то, Володя.

МУЖЧИНА (поворачивается). Ну и что? Через какие-нибудь полчаса вы можете стать бездомной собакой. Или подстилкой, о которую вытрет ноги милая девушка. Или просто куском живого мяса.

ВОЛОДЯ. Неправда. Выбор всегда есть. Можно и не становиться собакой. Или подстилкой. Всегда есть форточка. Куда можно выпрыгнуть (с. 69–70).

Этот диалог предвещает дальнейшую судьбу героя. С помощью символов, которые Володя не может расшифровать, мужчина предсказывает ему смерть. Отсутствие имени, о котором он упоминает, легко распознается, когда Володю путают с похожим на него (двойником), судят и отправляют в колонию. Здесь мы видим не только неотвратимость судьбы,

но и безразличие к имени. В этом контексте реализуется и принцип клонирования, который для героя становится судьбоносным. Окончательное отсутствие выбора (*Выбор всегда есть*) видим в финале произведения, когда Володю отправляют в горячую точку четыре самолета – вот она, реализация окончательного умирания: *через какие-нибудь полчаса вы можете стать <...> просто куском живого мяса* (с. 70).

Четыре круглых поросенка сулят смерть торговцу мясом Олегу. Одержимый поиском невероятного и странного деликатеса, Олег едет в глубинку, чтобы разобраться в происхождении диковинки. Дорога к *Круглым пороссятам* для героя становится смертельной:

ОЛЕГ. Как – круглые? Поросенок не может быть круглым. Вы чего... их насосом накачиваете?

ОФИЦИАНТ. Да нет. Они такими рождаются.

ОЛЕГ. Где?

ОФИЦИАНТ. Госплемзавод «Коммунарка». Они нам уже два года поставляют круглых поросят (с. 68).

Самой показательной в контексте смерти и ее отражений становится история Марины. Внезапный звонок застает героиню в постели – умерла сестра-близняшка Зоя (одна из четырех близнецов). Дорога Марины бесконечна. В фильме И. Хржановского она занимает огромное количество экранного времени, что определенно относит Малый Окоп к месту, которое находится на краю Земли, в зоне отчуждения (лиминальное пространство):

Поезд дальнего следования тормозит на заснеженном, забытом Богом и людьми полустанке. Марина сходит с поезда. На перегезде у шлагбаума стоит большой мясной фургон. На нем изображены три круглых веселых поросенка. Под пороссятами надпись: «КРУГЛЫЕ ПОРОСЯТА. Госплемзавод "Коммунарка"» (с. 75).

Деревня умирает, причем в страшных муках. В этом контексте показательна смерть Зои как прообраза Матери. Единственный источник пропитания в деревне – изготовление inferнальных кукол с мордами из хлебного мякиша. Зоя, подавившись этим мякишем, погибает. В деревне остаются одни беззубые старухи, которые жуют морды – они живут исключительно природно, инстинктивно, в соответствии с законами земли: «Это квинтэссенция удаленности, отрезанности, забытости и захолустности. Другой мир, существующий в других измерениях. Этот фантазмагорический мир – определенное зазеркалье "нормальной" городской жизни» [Васильева 2007: 90].

Старухи в «Четыре» являются символом хаоса. Хлебный мякиш, который они пережевывают беззубыми ртами, можно трактовать как облик бесформенности, отсутствия структуры. В апокалиптическом городе женщин есть мужчина Марат – возлюбленный Зои, безумный вдовец, но как мужское начало он также не может уповать на жизнь, поэтому лица кукол (понимаем как детей), которых он пытается сохранить, съедают собаки. Уход матери, исчезновение жизненного начала оглашает смертный приговор Малому Окоту, где продолжение жизни по физическим причинам невозможно. Марат, потеряв смысл существования, кончает с собой. Оставшиеся старухи, способные лишь жевать, символизируют последнее время:

ПЕРВАЯ СТАРУХА. Господи, кто ж теперь морды-то делать будет?

ВТОРАЯ СТАРУХА. Зоинька, голубица наша, тут рвань-то всякая тебе напакостила, гадюки, тьфу! Сами, что ль, жевать не могли?

ТРЕТЬЯ СТАРУХА. Чего лаешься? Она сама напросилась: дай пожевать, дай пожевать...

ПЕРВАЯ СТАРУХА. Кто ж морды-то и делать будет? Кто ж морды и делать будет?

МАРАТ. Я.

ПЯТАЯ СТАРУХА. Ты? Морды делать? Да ты тады вон жопу-то попу пришить не мог! (с. 78).

Все, что происходит в деревне, склонно к карнавальному умиранию. Старухи, поминая Зою, сутками пьют водку, показывают друг другу обнаженные тела, жуют морды. Это схоже с трактовкой М. М. Бахтиным смерти как веселого страшилища. Участник карнавала смерти, по М. М. Бахтину, – народ – «абсолютно веселый хозяин залитой светом земли, потому что он знает смерть только чреватой новым рождением» [Бахтин 1990: 275]. Однако стоит оговориться, что у В. Сорокина смерть хоть и карнавальна, но в постмодернистском ключе не предвещает новое рождение – она есть свидетельство апокалипсиса. В карнавальной парадигме М. М. Бахтина смерть гротескна и весела: «Образ смерти, фиксируя данное (индивидуальное) умирающее тело, в то же время захватывает и краешек другого тела, рождающегося, молодого (пусть оно и не показано и не названо прямо, – оно *implicite* содержится в образе смерти)» [Бахтин 1990: 453]. Так и происходит с жителями Малого Окота, которые затевают *пир во время чумы* (поминок Зои), карнавально приветствуя не только собственный конец, но и мировой упадок в художественном плане.

Возможно, здесь стоит рассматривать смех и веселье как победу над самим страхом смерти. С. Яржембовский,

анализируя работу М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», утверждает: «Когда кончается карнавал – а всякий карнавал рано или поздно кончается – наступает горькое похмелье. Разрядившись и опустошившись в вакхическом безумии, люди вновь впрягаются в лямку беспросветных будней» [Яржембовский 2001]. Бесконечный карнавал в Малом Окоте, по В. Сорокину, есть невозможность *беспросветных будней*. Критики называют похороны и поминки в деревне «шабашем ведьм, пиром во время чумы и плачем в богадельне» [Артюх 2005].

Кульминацией карнавального умирания в Малом Окоте становится сцена с поеданием поросенка. Пьяные старухи едят руками, запивают самогоном и устраивают стриптиз. В картине И. Хржановского это четвертый поросенок, позже его голову кидают на съедение оставшимся свиньям. Борька становится жертвой ритуала, который совершают старухи во имя торжества последнего времени:

СТАРУХА. Девки, а ну пошли ко мне жрать! У меня ночью Борька помёр! (с. 87).

С. Яржембовский упоминает, что в «Золотой ветви» Д. Фрэзер убедительно показал: «смеховая культура не изначально, она сама есть результат вырождения более древних и чрезвычайно серьезных мистерий и ритуалов, часто кровавых, сопровождавшихся человеческими жертвами. Смех и там был, но то был смех ритуальный – жуткий, от которого волосы становились дыбом – "сардонический". Та народная культура, которая дошла до нас в фольклоре, это уже нечто вполне вторичное, это пародия, смех над смехом» [Яржембовский 2001].

Умирание в «Четыре» приобретает неотвратимый характер. Оно же, полагаем, соотносится с приближением *последнего времени*. Ярче всего мотив прослеживается в смерти матери и потери жизненного начала. В. Сорокин разрушает принцип карнавальности смерти как рождения нового при помощи деконструктивного слома, теперь это карнавальная встреча конца. Все попытки героев дешифровать реальность ведут их к смерти. Исключение – Марина, которая сжигает кукол с лицами из хлебного мякиша на могиле сестры. Однако и это не торжество, а лишь ритуал, который свидетельствует о сжигании героиней мостов с прежней жизнью, об окончательном пищевом отвращении:

«В то же время деревенские эпизоды опосредуются регламентирующей реакцией Марины на отвратительное. Это, во-первых, то, что Кристева называет пищевым отвращением. Наверное, самой простой и архаичной

формой отвращения – реакция Марины на разжевывание хлеба, ее тошнота после употребления самогона, изготавливаемого старухами. Ей также омерзителен сон, в котором она общается с мертвой сестрой. В кульминационном эпизоде Марина уничтожает кукол со штампованными лицами, а вместе с ними и способ клонового (вос)производства, на котором держится экономика деревни» [Вакамия 2013].

Масочность

В художественном пространстве «Четыре» нет ничего истинного, истины нет как явления. Герои живут в мире копий копий – симулякров, отсюда берет начало принцип лжи, который реализуется еще в завязке. По словам А. Артюх, «в фильме ложь – больше чем механизм замаскировать одиночество, это способ существования общества. В сцене в баре ложь разливается, подобно реке в период наводнения, и создает настоящую фантазмагорию» [Артюх 2005]. В «Симулякрах и симуляциях» Ж. Бодрийяр определял явления симуляции, свойственные современному обществу, как замену реальности теми знаками, которые не имеют с ней связи. Концепция симуляции становится основой реальности, Ж. Бодрийяр цитирует Экклезиаст: «Симулякр – это вовсе не то, что скрывает собой истину, – это истина, скрывающая, что ее нет. Симулякр есть истина» [Бодрийяр 2015: 5]. Понятие истины тоже деконструируется, ее представляют симуляторы – так Я познает мир.

Сцена встречи героев в баре интересна в интерпретации масочности с подчеркнутыми аллюзиями на реальность. Симулякром становится существование всех троих. Проститутка Марина представляется менеджером по продаже чудо-аппарата:

МАРИНА. <...> Его в офисе включают в розетку, и через несколько минут от него идет такое поле, такие лучи, и очень хорошо сразу действуют. Люди не устают, бодрые все время, нет раздражительности, злобы такой нашей. Не в лом работать (с. 58).

Здесь В. Сорокин отлично играет со смыслами: аппарат, который продает Марина, улучшает жизнь, секс также призван ее улучшать. Похожая история и с мясным бизнесменом Олегом, который представляется сотрудником Администрации президента (АП):

МАРИНА. И... чего... и чем вы там занимаетесь?

ОЛЕГ. Ну, чем занимается любая администрация? Администрированием.

МАРИНА. А это в самом Кремле?

ОЛЕГ. Наш отдел на Лубянке. В здании ФСБ.

МАРИНА. Круто. И чем... ну, чем вы конкретно занимаетесь? Это охрана?

ОЛЕГ. Администрация президента охраной не занимается. Наш отдел конкретно отвечает за поставку питьевой воды в Кремль (с. 56).

Если соотнести истинную профессию Олега с той, что он выдумал, выстраивается некая ассоциация. Вода необходима для поддержания жизни – для Кремля, о котором говорит Олег, в качестве воды выступает мясо (кровь). Трактовать мысль В. Сорокина можно по-разному, в том числе как пример влияния власти на человека. Примечательно, что герой на протяжении повествования меняет свое отношение к торговле фаршем:

ОЛЕГ. Я фаршем не торгую. Я сто раз тебе повторял (с. 51).

Сравним (в финале):

ОЛЕГ. А кто тебе сказал, что я фаршем не торгую? Нет, Колянь, я торгую всем, что пахнет мясом (с. 92–93).

Процесс изменения отношения героя к фаршу свидетельствует и о пути власти к тоталитарному контролю над личностью. А. Артюх утверждает, что И. Хржановский с В. Сорокиным ставят эксперимент по влиянию лжи на сознание: «Ложь – перформативна благодаря талантливой увлекательности, с ложью можно легко примириться, попасть под ее абсолютное обаяние и даже начать обвинять в несостоятельности собственную способность видеть и понимать» [Артюх 2005].

Идентичность кукольных морд (масок) подчеркивает мотив двойника:

Странность кукол в том, что это – дети, наряженные в костюмы взрослых. Впрочем, костюмы сшиты как раз впору. Но лица всех четырех кукол детские, одинаковые (с. 77).

Образы кукол (как людей) связаны с мотивом жизни как игры. Обрядовый характер образов отсылает к фольклору – народной традиции с признаками оккультности (куклы вуду). Народ и фольклор у В. Сорокина апокалиптичны в своем смехе и веселье.

Фигура клона, вновь и вновь возникающая в сорокинском творчестве («Голубое сало», «Дети Розенталя»), определяет специфический характер развития темы неразличимости и чрезмерности, утверждает Л. Р. Вакамия [Вакамия 2013]. Сам В. Сорокин полагал, что при помощи идеи клона можно многое сделать в литературе – стать Л. Н. Толстым, например.

Клон свидетельствует о смешении индивида с ложной копией. Эта идея доминирует в судьбе героев. Мотив дубля в «Четыре» развивается на протяжении всего повествования – он не только критикует современную систему как фактор неразличимости, но и интерпретирует близнеца как зловещий символ апокалиптичности, опасности, грядущего распада мира: «Клон есть новая редакция таинственного двойника, зловещего близнеца, широко представленного не только в западно-европейской, но и в славянской традиции. В славянской мифологии близнец входит в число важнейших героев: он всегда – знак беды и несчастья, расценивается как зло, кара небесная» [Артюх 2005].

Деконструкция симметрии

Нетождественность становится деструктивным фундаментом мироздания. Симметрия же, как правило, является признаком гармоничного мира, его упорядоченности. Согласно взглядам Платона, упорядочивание хаоса превращает его в гармонию, одним из признаков гармонии считается симметрия: «Всякая смесь, если она ни в какой степени не причастна мере и соразмерности, неизбежно губит и свои составные части и прежде всего самое себя. Ибо при таких условиях она не является смесью, но поистине какой-то беспорядочной массой, всегда приносящей беду ее обладателям» [Платон 1994: 75].

Анализируя взгляды Платона на симметрию, А. Ф. Лосев утверждал, что «упорядочение размеренного целого есть превращение его в гармонию, а некоторое строение гармонии есть симметрия, пропорция, ритм и метр» [Лосев 2000: 464]. Больше всего, по его мнению, симметрия мыслится Платоном в отношении души и космоса. Однако сам А. Ф. Лосев делал в некотором смысле противоречащие философии Платона выводы о гармонии: «Но гармония может быть разная. Одна – живая, трепещущая, она активно борется с беспорядком, с уродством, с разнужданными аффектами. Это гармония "Пира" и "Федра". Другая гармония – застойная, малосильная, она основана на принуждении, насилии, не воплощает в себе живых противоречий жизни и требует принуждения» [Лосев, Тахо-Годи 2005: 164].

Рассмотрим первую среди нетождественных категорий – человек – животное. В киносценарии она решается в пользу животного, сущность которого отторгает любые маски, мир подмен, игру. Животные оказываются намного более живучими, нежели человек, которому все эти соблазны знакомы. Однако они же и подвергают его жизнь опасности – собаки и свиньи у В. Сорокина будто переросли человека хотя бы в собственной живучести, отсутствии необходимости играть с судьбой:

ВОЛОДЯ. Собаки тоже козлы.

БАРМЕН. Они сами под колеса бросаются.

МАРИНА. Да ладно, сами! От собачьей жизни?

ВОЛОДЯ. От человеческой.

ОЛЕГ. Собачья жизнь вполне комфортная <...>

ВОЛОДЯ. Собаки ближе к Богу (с. 54).

Собака в киносценарии становится существом сакральным, человек – нет. В. Сорокин десакрализует человека как пропавшего в симулякрах. Отсюда и следует мысль о том, что собаки ближе к Богу, поскольку не имеют возможности играть. Собаки едят лица кукол (людей), собака выживает в аварии – Олег погибает, а под колеса бросаются от человеческой жизни. Человек отчужден от животного судьбой, подверженной случайности, поэтому союза человек – животное у В. Сорокина быть не может.

Вторая нетождественная категория – город – деревня. Московские сцены создают ощущение упорядоченности, стройности. В. Сорокин в свойственной ему манере абсурдизировать изображает абсолютный порядок в квартире Олега и его отца – фанатика чистоты:

Двухкомнатная квартира Олега. Патологическая чистота и абсолютный порядок. Все вещи в идеальном состоянии. Все строго симметрично, параллельно, перпендикулярно. <...>

СТАРИК. Сынок, представляешь, сколько изуверов в мире: раздастся звонок. И звонит Виталий Иванович. Говорит, одолжи 700 долларов. Представляешь? Знает, что у меня все купюры разложены по номерам. Я говорю – мне не жалко денег, Виталик. Они же не мои, а Олега. Но ты же вернешь не эти купюры, а совсем другие. И о каком порядке тогда можно говорить? (с. 73–75).

Извращенное стремление к упорядоченности и гармонии в квартире Олега противопоставлено хаотичной жизни Малого Окота, где народ существует согласно неким природным инстинктам. Однако ни упорядоченный город, ни хаотичная деревня не представляют собой даже зачатков к гармонии. Выходит, напротив, что хаотичность деревни – более упорядоченная, нежели стройность городской жизни – обе эти сущности одинаково патологичны для мира.

Заключение

Владимир Сорокин, в отличие от Ренаты Литвиновой, ставит ноль не «этой планете», а «этой стране», утверждает критики. Отзывы зрителей на фильм занимательные. Большое количество негативных оценок, по нашему мнению, свидетельствует о том, что обыватель,

не привыкший к авторскому кино, так же как и Марина, терпит пищевое отвращение: «Мне просто стыдно за режиссера, побить его надо, чтоб больше не снимал»; «Ощущения после просмотра: головокружение, тошнота, рвотные позывы, непреодолимое чувство отвращения, стремление бежать из зала куда глаза глядят»⁹.

В «Четыре» базисом художественного пространства становится другость, которая помогает изобразить пугающий мир пустынной, умирающей действительности. Другой мыслится В. Сорокиным в его экзистенциальном ключе – Я пытается освободиться от взгляда Другого (действительности), однако не может, поскольку этот контакт есть необходимый шаг к осознанию собственного существования. Отсюда объяснимо и чувство читателем (зрителем) пищевого отвращения. Другость, которая отображается в ощущении экзистенциального ужаса, достигается с помощью определенных приемов – мы сказали о кодировании, умирании, масочности, деконструкции симметрии. Все эти приемы позволяют точнее понять замысел произведения, заключенный в изображении абсолютной потерянности, утрату всякой связи с прошлым и даже настоящим.

Судьба человека, по В. Сорокину, принимает черты неразличимости, каждый из членов-дублей социума есть лишь часть игры, в которой царит хаос, и нет

ни малейшего намека на упорядоченность. Отсюда и тот факт, что животные у В. Сорокина ведут более гармоничную жизнь, поскольку не участвуют в игре. Миром у В. Сорокина правят копии, которые лишают индивидуальности не только человека, но и мир, который как нечто уникальное теряет свое значение. Ощущение *последнего времени* находим в карнавальном существовании забытой деревни и противопоставленной ей упорядоченной Москве. Жизнь как то, что должно продолжаться, также лишается этой способности из-за потери матери. В. Сорокин оставляет действительность доживать вместе с беззубыми старухами из Малого Окога.

Исключенная реальность в «Четыре» приобретает новый код, утрата «святого числа» десакрализует бытие. Каждый новый путь, по В. Сорокину, воспринимается в рамках неотвратимого конца, приговора стране и человеку.

Конфликт интересов: Автор заявил об отсутствии потенциальных конфликтов интересов в отношении исследования, авторства и / или публикации данной статьи.
Conflict of interests: The author declared no potential conflict of interests regarding the research, authorship, and / or publication of this article.

Литература / References

- Артюх А. Знак «4-х». «4», режиссер И. Хржановский. *Искусство кино*. 2005. № 3. [Artyukh A. The sign of 4: director I. Hrzhanovsky's 4. *Iskusstvo kino*, 2005, (3). (In Russ.)] URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2005/03/n3-article6> (accessed 6 Dec 2022).
- Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с. [Barthes R. *Selected works: Semiotics: Poetics*. Moscow: Progress, 1989, 616. (In Russ.)]
- Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. 543 с. [Bakhtin M. M. *Francois Rabelais' creativity and folk culture of the Middle Ages and Renaissance*. Moscow: Khud. lit., 1990, 543. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/vqmunnr>
- Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Постум, 2015. 240 с. [Baudrillard J. *Simulacra and simulations*. Moscow: Postum, 2015, 240. (In Russ.)] URL: http://lit.lib.ru/k/kachalov_a/simulacres_et_simulation.shtml (accessed 7 Dec 2022).
- Вакамия Л. Р. Отвратительное у Сорокина. *Новое литературное обозрение*. 2013. № 120. С. 243–253. [Wakamiya L. R. The disgusting in Sorokin's works. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2013, (120): 243–253. (In Russ.)] URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/2/otvratitelnoe-u-sorokina.html> (accessed 2 Dec 2022). <https://elibrary.ru/rohxsl>
- Васильева Ю. Память жанра: гротеск и постмодернизм в фильме Ильи Хржановского «4». *Киноведческие записки*. 2007. № 81. С. 85–100. [Vasilieva Yu. The memory of genre: grotesque and postmodernism in Ilya Hrzhanovsky's 4. *Kinovedcheskie zapiski*, 2007, (81): 85–100. (In Russ.)]
- Добренко Е., Калинин И. А., Липовецкий М. Н. По(с)ле литературы. «Это просто буквы на бумаге...» Владимир Сорокин: после литературы, ред. Е. Добренко, И. А. Калинин, М. Н. Липовецкий. М.: НЛО, 2018. С. 5–8. [Dobrenko E., Kalinin I. A., Lipovetsky M. N. (O)the(r) literature. "It's just letters on paper..." Vladimir Sorokin: after literature, eds. Dobrenko E., Kalinin I. A., Lipovetsky M. N. Moscow: NLO, 2018, 5–8. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/zboztv>
- Кузнецова Л. В. Симметрия как композиционный принцип и основа мотивной структуры киносценария Владимира Сорокина к фильму «4». *Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков*:

⁹ Все отзывы о фильме «4». Афиша. URL: <https://www.afisha.ru/movie/173484/reviews/> (дата обращения: 06.12.2022).

- направления и течения. 2020. № 1. С. 123–129. [Kuznetsova L. V. Symmetry as a compositional principle and a motiv structure basis in the film script "4" by Vladimir Sorokin. *Uralskii filologicheskii vestnik. Serii: Russkaia literatura XX–XXI vekov: napravleniia i techeniia*, 2020, (1): 123–129. (In Russ.)] <https://doi.org/10.26170/ufv20-01-09>
- Липовецкий М. Н. Сорокин-троп: карнализация. *Новое литературное обозрение*. 2013. № 2. С. 225–242. [Lipovetsky M. N. Sorokin-trope: carnalization. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2013, (2): 225–242. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/roxxsb>
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 2. Софисты. Сократ. Платон. М.: АСТ, 2000. 846 с. [Losev A. F. *History of ancient aesthetics. Vol. 2. Sophists. Socrates. Plato*. Moscow: AST, 2000, 846. (In Russ.)]
- Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Платон. Аристотель. 3-е изд., испр. и доп. М.: Мол. гвардия, 2005. 391 с. [Losev A. F., Takho-Godi A. A. *Plato. Aristotle*. 3rd ed. Moscow: Mol. gvardiia, 2005, 391. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/qwkjox>
- Марусенков М. П. Абсурдопедия русской жизни Владимира: заумь, гротеск и абсурд. СПб.: Алетея, 2012. 301 с. [Marusenko M. P. *Absurdopedia of the Russian life of Vladimir: sophistry, grotesque, and absurdity*. St. Petersburg: Aleteia, 2012, 301. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/sugxll>
- Платон. Собрание сочинений. М.: Мысль, 1994. Т. 3. 654 с. [Plato. *Collected works*. Moscow: Mysl, 1994, vol. 3, 654. (In Russ.)]
- Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. 639 с. [Sartre J.-P. *Being and nothingness: The experience of phenomenological ontology*. Moscow: Republic, 2000. 639 p. (In Russ.)]
- Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм. *Сумерки богов*, сост., общ. ред. и предисл. А. А. Яковлева. М.: Политиздат, 1989. С. 319–344. [Sartre J.-P. *Existentialism is a humanism. Twilight of the gods*, comp. and ed. Yakovleva A. A. Moscow: Politizdat, 1989, 319–344. (In Russ.)]
- Юнг К. Г. О психологии восточных религий и философий. М.: Медиум, 1994. 253 с. [Jung C. G. *On the psychology of Eastern religions and philosophies*. Moscow: Medium, 1994, 253. (In Russ.)]
- Юрченко Т. Г. «Все мои книги – это отношение только с текстом»: о творчестве Владимира Сорокина. Часть 2: поздний Сорокин. *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение*. 2019. № 4. С. 152–165. [Yurchenko T. G. All my books are about nothing but text: Vladimir Sorokin's oeuvre. Part 2: the late Sorokin. *Sotsialnye i humanitarnye nauki. Otechestvennaia i zarubezhnaia literatura. Serii 7: Literaturovedenie*, 2019, (4): 152–165. (In Russ.)] <https://elibrary.ru/uaaxxr>
- Яржембовский С. Смех и грех. *Звезда*. 2001. № 8. [Yarzhembovsky S. To laugh or cry. *Zvezda*, 2001, (8). (In Russ.)] URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2001/8/smezh-i-greh.html> (accessed 6 Dec 2022).
- Uffelman D. *Vladimir Sorokin's discourses: A companion*. Boston: Academic Studies Press, 2020, 236. <https://doi.org/10.1515/9781644692868>