

1.

Vladimir Sorokin's play *Capital* and the mythologizing of money

Dagmar Burkhart

The comedy *The Merchant's Contracts (Die Kontrakte des Kaufmanns)*¹ by Nobel prize laureate Elfriede Jelinek is the stage version of the global economic crisis. Written one month before the American bank Lehmann Brothers folded in September 2008, precipitating the collapse of financial markets, this many-voiced text for the theatre is as witty as it is ruthless in its exploration of what lies between economics and hysteria.

Vladimir Sorokin's two-act play *Kapital (Capital)*² whose title is meant as an ironic reference to Karl Marx' book, premiered in October 2007 at the *Praktika* Theatre in Moscow. Here too the topic is greed for continuously growing returns, but with the typically Russian dimension of mythologizing capital and tabooing financial transactions. There have taken place fundamental changes in Russia's money culture over the last twenty years. During the 'wild nineties', the economic reproduction of society got completely subordinated to the regime of money, but Russian society proved itself generally unsuited to the production of monetary value, and therefore had no money. Thus, paradoxically, "the process of monetarisation meant demonetisation, for example through defaults in payment and the rise of barter, substitutes for money and foreign currencies".³ Russian citizens experienced Russia's monetarisation as an extreme shortage of money — the 'Trauma of the 1990s'. It therefore comes as no surprise that Russian capitalism is as idiosyncratic as its influence on Russian life. Only Vladimir Putin's administration placed the re-creation of the states's economic sovereignty at the centre of its economic, financial and social policies. This 'economic patriotism' was a hallmark of the 2000s, and it could not but have consequences for the national discourse on money and, of course, on capital.

In 2008, during an interview with the German slavist and journalist Kerstin Holm, Sorokin commented in reference to his play and the discourse about money in Russia that "our culture has strongly mythologized the process of earning money. The nineteen-nineties were years of bloodstained adventure. Capitalism today is subconsciously perceived by ordinary people as a search for hidden treasure, which, especially if they live in the provinces, they imagine to be a sack

¹ Elfriede Jelinek, *Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftsskomödie*. In *Drei Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt Verlag, 2009, pp. 207-348.

² Vladimir Sorokin, *Kapital: Polnoe sobranie p'es*. Moskva: Irina Bogat, 2007, pp. 337-364.

³ Jakob Fruchtmann, "Sketches of Russia's Money Culture. Editorial", in Jakob Fruchtmann (ed.), *The Triumph of Money* (translated from the German by Christopher Gilley). *kultura* 3 (2009) [www.kultura-rus.de], p. 2; see also Anna Ochkina, "Money in Contemporary Russia: Old Habits, New Practical Constraints", pp. 3-9; Aleksandra Arkhipova, "Money Customs: Gifts and Taboos", pp. 9-11; Aleksei Tsvetkov, "The Rouble as Film Star: Villain — Freebooter — Hero", pp. 12-17. Boris Dubin, "Ustavlennaja stojmost'", in *Weekend*, vesna 2009, p. 25.

of gold, a pot of diamonds or a billion dollars in cash. In my play the bank director, who has a new scar etched into his face for every strategic decision, takes physical responsibility for business decisions. It is a kind of sacred penance”.⁴

In her article titled *Motor Mammon*⁵ written in 2007 Kerstin Holm discusses other noteworthy plays in the Moscow *Praktika* Theatre repertory, such as Viktoria Nikiforova’s *Money Drama* (Russian *P’esa pro den’gi*), in which the characters and lives of the protagonists are the product of their annual income, or Igor Simonov’s *Divine Creatures* (Russian *Nebožiteli*) which charts the rise and fall of a billionaire and alpha oil executive. To fulfil a commission from *Praktika*, Vladimir Sorokin returned to play-writing after a seven-year break and composed a piece with the laconic title *Capital* which spotlights the mystic rituals and group dynamics at a bank. *Praktika*’s artistic director Eduard Boyakov staged the premiere of this play about the esoteric priesthood of modern money-making as action theatre on a bare stage reminding of the “agitacionno-plakatnyj stil’ vremen rannej Taganki”.⁶ “*Capital* is the most wonderful play on our time. Every reply of this text provides a three-dimensional portrait of today’s reality”,⁷ the director said.

There is irony and sarcasm in the fact that Moscow’s economic boom, which is fuelled by the export of oil and gas, is portrayed as sheer devilry by Sorokin. He has understood that the economy is akin to the divine, miraculous process of creation.⁸ To start with a little and keep turning it into more and more — that is the supernatural element of a disturbing economy and the true secret of banking.

The characters in *Capital* — the bank director Boris Popov, his Mafioso-like Caucasian deputy Zaza Gvishiani, the heads of various bank departments, surgeons, a TV PR team, Dobrov, the gorilla in charge of security, guards and waiters — constitute a grotesquely caricatured “family” to represent Russian society:

Действующие лица:

Попов Борис Маркович — президент банка.

Гвишиани Заза Автандилович — вице-президент.

Таблетова Ольга Ивановна — начальник отдела пластиковых карт и процессинга.

Тобузов Анатолий Вениаминович — главный бухгалтер.

Мартинсон Александр Яковлевич — начальник юридического отдела.

Слущкая Марина Анатольевна — начальник PR отдела.

⁴ Kerstin Holm, “Kehrt Iwan der Schreckliche zurück?” *Frankfurter Allgemeine Zeitung* No. 10, 12.01.2008, p. Z6.

⁵ Kerstin Holm, “Motor Mammon: Sorokins *Kapital* am Moskauer Praktika-Theater uraufgeführt. Schattenspiele im Geldmaschinenraum”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung/Sonntagszeitung* 26.10.2007, p. 35.

⁶ Alena Karas’, “*Kapital* ne po Marksu” [<http://www.rg.ru/2007/10/25/a184769.html>].

⁷ See Alena Machoninová, “knihy — rezenze: Vladimir Sorokin *Kapital*” [<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=21131>].

⁸ Vladimir Bazylev, “V ožidanii ekonomičkogo čuda”, in Wolfgang Weitlaner, ed., *Kultur, Sprache, Ökonomie*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 2001, pp. 391-397.

Добров Юрий Олегович — начальник отдела кадров и безопасности.
Юля — секретарша.
Бригада хирургов.
Бригада PR-TV.
Охранники.
Официанты (337).

Since in post-Socialist Russia the process of earning money is, according to Sorokin, something quasi-magical,⁹ ritual acts are used in the play to express the cult of increasing capital: the central, absurd ritual, is that the bank's director deliberately has a fresh scar added to his face every year as a sacrifice for important settlements on profit maximization — somatic suffering like a purification of the conscience. The play shows the eighth such act of 'catharsis':

Хирург наводит видеокамеру на лицо Попова, изображение появляется на большом мониторе компьютера. На лице Попова отчетливо видны семь старых шрамов. Шрамы одинаковые по длине, но различные по толщине и расположены в разных частях лица. Попов и присутствующие смотрят на лицо (339).

The director's face is a kind of corporate fetish, and at the bank anniversary festival the employees debate the best place for the new scar:

ПОПОВ
Я принял решение.

Пауза.

ПОПОВ
Восьмой шрам будет вверху слева. Направление — такое же, как у шрама 2003 года — северо-восток. Длина соответствующая. Толщина — три миллиметра.

Пауза. Немая сцена (349).

Being a mixture of the martyred Christ and Mafia boss Al Capone aka "Scarface", all cultural allusions connected with them are evoked: the tradition of Christian mysticism and The Passion on the one hand, and the tradition of economic power abuse in the American mafia-film (*Scarface*, *Little Cesar* etc.) on the other hand.

Popov chooses the "north east orientation" which is presumably meant — to mimic

⁹ See also Galina Lindquist, "Channels of agency. Money and magic in contemporary Russia" (2002) [http://www.anthrobase.com/Txt/L/Lindquist_G_01.htm].

Kremlin-speak — for Siberia, where deposits of natural resources (oil, gas, copper, gold etc.) are to be found. The discussions about the grotesque cosmetic procedure are as obscure as the Russian state budget, and it is ironic that the president repeatedly invokes “transparency” and the “love of truth”. Popov keeps his people in line with psychological pressure, by repeatedly and malevolently reminding them of the failed investment in “White Wealth”, a kind of diabolical banknote scam. The in-house legal expert replies in turn by swearing his loyalty. The Georgian deputy director believes he is the scapegoat and only good for getting rid of the director’s enemies, such as the so called “Super-Tajik”. An hysterical outburst from Olga Tabletova, the head of the credit card department whose hobby is painting, ends the mix of threats and oaths of friendship.

No sooner has the boss received his stigma, than the festival of reconciliation and team-building begins: it is accompanied by choruses of “Tomorrow! Prospects!”, “Success!”, “Prosperity!” and nonsense syllables such as “va-va-va-ostrova!”, “opri-nopri”, “opro-nam!”, “bagsi-do! and “monsto-yeh!”. This scene leads to a video intermezzo: for the Praktika theatre production *Just Design*, a Russian advertising agency, produced a video showing post-card motifs of Moscow onto which the “Capital” logo and golden pyramids had been superimposed.

The second act takes place after the dance, when the eight members of the bank’s staff meet in the V.I.P. lounge of an exclusive club to increase liquidity by playing an absurd, violent game called “Zadavi khodora” (“Crush/Squeeze out the Khodor”): The players are fixed into the points of a large eight-pointed star made of metal and plastic in such a way that when they move their own nut-cracker-like pincers, they squash their neighbours:

Официанты вносят «звезду для выдавливания ходора»: это конструкция составленная из больших пластико-металлических щипцов, соединенных в звезду, напоминающих щипцы для колки орехов; колящая часть щипцов изготовлена из мягкого пластика. Восемь человек встают в «звезду», занимая места в колящей части щипцов; широкий пластик плотно обхватывает корпус каждого участника игры. Параллельно, каждый берется за свою рукоять щипцов. Таким образом, вся «звезда» приходит в движение. Играющие, давя на рукоятки своих щипцов, создают напряжение в соседних, зажимая других участников игры, которые в свою очередь, зажимают тех.

ПОПОВ

Ready?

ВСЕ

Ready!

ПОПОВ

Поехали!

ГОЛОС+МУЗЫКА

Задави ходора! Задави ходора! Задави ходора! Задави ходора! (356)

So — in a persiflage of Marxist doctrine “Proletarians of all countries — unite!” — the bank's capital grows when people are united by violence and pain.

The first player to scream because he or she is unable to stand the pain any longer, must start the round of confessions by relating an embarrassing incident in his or her life, followed in order by the other players, by which the action comes to a standstill.

A voice off-stage awards “Khodor” points for each confession, although it is not clear what the rating criteria are; Khodor is a reference to Mikhail Khodorkovsky, since 2003 imprisoned in distant Siberia for alleged tax evasion, and to Putin's hostile relationship to him, which is also criticized in collages (“polit-plakaty”) by the Moscow artist Andrei Budayev (see plate 2). Through pain the players achieve a catharsis which frees them from their “inner Khodor”, or the demon of critical individualism and resistance to official Kremlin policies that is named after the imprisoned ex-oligarch:

Сверху падают восемь мохнатых шаров. Размеры их в сантиметрах соответствуют персональным ходорам участников игры. Самый маленький шарик (2,03) — у Попова. Все давят ногами свои шары. Шары противно пищат, сопротивляются, но все-таки лопаются с громким треском (363).

Popov has the smallest “Khodor”, grotesquely ball-shaped and fur-covered, and is thus the winner of the game.

The confession is a favourite verbal device of Sorokin — as shown in narratives such as *Obelisk*, *A Month in Dachau* etc. The device points to the practice of using forced confessions in the show trials of the Stalinist era, and refers to the Soviet era in general, which Sorokin's conceptualist colleague Pavel Peppershtein called “one huge confessional”.¹⁰ On a meta-level the result of the “urge to confess” found in Sorokin's work is according to Silvia Sasse the “self-observant discourse”.¹¹ Besides that, the eight confessions in *Capital* seem to be a hidden parody of the “isповедal'no-razgovornyi stil' v duche Grishkovtsa i samogo teatra *Praktika*”.¹²

Some of the rhetorical devices used to create the sense of mystification — the link between physicality, money and text — are discourse polysemy, nonsense dialogues, conjectures (the “Super-Tajik”), hints (“White Wealth” etc.), aposiopesis (breaking off speech, for instance at the end of each confession) and alienation (Russ. ‘ostranenie’, “making strange”), see the reeling back film method in Popov's narration, which is a postmodernist parody of Diamat's utopian ideology of progress or evolution, and an annulment of causality:

¹⁰ Pavel Pepperštejn, “Noma Noma”, in Il'ja Kabakov, *Noma*. Stuttgart, 1995, pp. 8-15.

¹¹ Silvia Sasse, “Gift im Ohr”, in Dagmar Burkhart (ed.), *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk Sorokins*. Munich: Kubon & Sagner, 1999, pp. 127-137, here pp. 130 and 136.

¹² Alena Karas', “Kapital ne po Marksu” [<http://www.rg.ru/2007/10/25/a184769.html>]. Concerning Grishkovets who considers himself a “neo-sentimentalist”, see Artur Solomonov's interview: “Evgenij Griškovec: Kogda pogib ‘Kursk’, ja rešil otložit' prem'eru”, *Gazeta* 19.11.2001 [http://www.smotr.ru/net2001/net2001_gr_gzt.htm].

ПОПОВ

Я когда учился в университете, на лекциях по диамату, чтобы не скучать, придумал одну игру: наобороши. То-есть, я любое событие прокручивал наоборот, как кинолентку. Например, поедание мороженого: подходит студент к урне, достает из нее палочку и фольгу, отгрызает из себя мороженое, оно застывает на палочке, он завертывает его в фольгу, идет к киоску, сдает, получает деньги и довольный бежит на лекцию. Незатейливый заработок. Или: умер, например, наш профессор Рабиндер, светило советского диамата. Висел его портрет в вестибюле с траурной лентой. И я представил: вот кладбище, могила свежая. Вдруг к ней подваливает толпа людей, раскапывает, достает гроб, открывает, в гробу лежит труп Рабиндера. Толпа рыдает. Потом несет гроб в университет. Там проходит траурный митинг. Затем труп отвозят в морг, где его размораживают и разгримировывают, наполняют внутренностями, везут домой, вынимают из гроба, кладут в постель, домашние рыдают, падают ему на грудь, и тут профессор Рабиндер от этих слез оживает, шевелится, садится, встает, держится за сердце и идет к своему письменному столу дописывать статью «Учение И.П. Павлова о высшей нервной деятельности в свете марксистско-ленинской теории отражения.» Или, например, наоборош о рождении человека: младенец подползает к женщине, залезает ей во влагалище, за девять месяцев в ней рассасывается, превращаясь в сперму, на женщину наваливается мужчина, вставляет член ей во влагалище, всасывает в себя сперму, они одевают друг друга, выходят из спальни, едут в ресторан, где в окружении гостей танцуют, пьют и едят, потом едут в ЗАГС, протягивают свои паспорта регистраторше, она стирает из них штампы о браке, они идут по улице, флиртуют, он забирает у нее цветы, отдает продавщице в обмен на деньги, потом они называют друг другу свои имена, пристально и молча смотрят друг на друга на автобусной остановке, садятся в автобусы и разъезжаются в разные стороны. Простая история. А тут, третьего дня, была у нас традиционная встреча банкиров с нашим премьер-министром. И пока он говорил, я почему-то представил наоборош: 11 сентября. Вообразите: клубится в центре Манхэттена страшное облако дыма и пыли, и вдруг оседает, а из него восстают два горящих небоскреба, вспыхивают взрывами, из них вылетают два серебристых лайнера, а в лайнерах с воскресшими людьми какие-то смуглолицые смельчаки отдают штурвалы возбужденным пилотам, таинственно прикоснувшись ножами к их шеям, затем проходят в салоны, садятся на свои места пристегиваются, смотрят сквозь иллюминаторы на два сверкающих на солнце и удаляющихся небоскреба, самолеты садятся в аэропортах, и эти смуглолицые, загадочные воскресители людей, чудесные строители небоскребов из пепла и летательных аппаратов из дыма и огня, застенчиво пятясь, выходят из самолетов, тихо сдают свои билеты, и скромно растворяются в человеческой толпе. И я как-то сразу понял, что... (362-363).

Moreover, a piece such as *Capital* draws attention to the ambivalence of the process of

signification and the construction of reality. What Susanne Frank says about the meta-drama *Concert*¹³ applies likewise to the latest play by Sorokin, *Capital*, in that they both condense elements of the post-Soviet mainstream into scenes, images and richly evocative names: these textual elements reflect the desire for authority and order, the nostalgia for totalitarianism or the restoration of Russia to major power status. Thus the semantics of characters' names points to the dominant role of the Orthodox church, the military and the secret service, the wealth accumulated during Boris Yeltsin's rule, and Stalinist influences. For example, Popov, first name Boris, is a play on "pope", meaning an Orthodox priest, and alludes to the Orthodox church and perhaps to (Boris) Yeltsin; of all names, the name of the head of security, Dobrov, means "the good one"; Zaza Gvishiani may be an allusion to Stalin's nickname "Soso" and his Georgian surname Dzhugashvili.

The economic boom is represented by the frequently mentioned oil painting in the bank director's office: "Siberian Mammoths at the Watering-hole" («Мамонты на водопое»), which may be interpreted as an absurd image of the nouveau riche Russians, the bankers, the new capitalists, the oligarchs who became rich by 'drinking oil':

Юля открывает висящую на стене картину «Мамонты на водопое».

ПОПОВ

Ольга Ивановна, объясните мне: какая связь между электронно-платежными системами и анималистской живописью?

The absurdistic answer is:

ТАБЛЕТОВА

(утирая слезы, облегченно вздыхает, приходит в себя)

Эти животные жили двести тысяч лет назад (349).

Allusions to the lifestyle and mentality of the nouveau riche Russians are also given for instance in one of the confessions, which seems to be a parody of Oksana Robski's *Casual (Everyday Things, 2005)* and Russia's signs of globalization¹⁴ as well:

ЮЛЯ

(болезненно растирая бок)

Ну...в общем, на той неделе я после работы подъехала к «Седьмому континенту», стала парковаться, а там час пик, ясное дело, мест нет, пробка. Только я нахожу место и прямо передо мной туда юрк — бээмуха «Z-3». Перламутровая такая. Раз - и

¹³ Susi K. Frank, "What the f... is *Koncert*?" in Dagmar Burkhart (ed.), *Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk Sorokins*. Munich: Kubon & Sagner, 1999, pp. 229-238, here p. 230.

¹⁴ See Anna Ljunggren, "On the Poetics of Contemporary Russian Prose", in *Russian literature LXXV/IV* (2009), pp. 451-466, here p. 454.

запарковалась. А я на своем вольксвагене неновом стою и рот раскрыла. И выходит из этой бээмухи девушка...ну, в общем, очень красивая. Модель. И видно, что и упакована по полной. На меня косится, как на вошь, и идет в «Седьмой». Ну, я — на бордюру. Корячилась, корячилась, вперлась брюхом, кое-как встала. Пошла за покупками. Купила кефира и мусли. Чтобы дома перекусить. Иду в кассу. И прямо за этой моделью становлюсь. Она стоит, жует. Купила она белуги, креветок огромных, две бутылки «Моёт и Шандон» и две банки черной икры. Большие. Ну, пробила ей кассирша, она достает карту, кассирша прокатывает, та расписывается и начинает продукты рассовывать по пакетам. Я тоже расплачиваюсь, встаю с ней рядом, беру себе пакетик, сую туда кефир и мусли. И тут модель эта говорит кассирше: «Ой, я забыла «Афишу»! Бросает свои пакеты, идет за «Афишей». А я мусли в пакет положила, значит. А потом взяла у нее из пакета банку икры, сунула к себе. И вышла. К машине прошла, села за руль, завела поскорее, раз: а машина с бордюра не слезает. Туда, сюда, в раскачку, — ни фиги. Села брюхом намертво. Газую, руки трясутся, сердце стучит, стучит: ни фиги! И вдруг вижу — выходит она. Я замерла вся. А она идет. С пакетами. Спокойно так. Мимо меня проходит. Садится в свою перламутровую «Z-3». И уезжает. А я, как сидела так вот за рулем, и вся сразу как-то вот так...ну...в общем...как-то мне стало...стало...ну...

ГОЛОС

Стоп! Ваш ходор:14, 35. Игрок №2.

In intertextual terms *Capital* can be seen in several contexts: On the one hand there is a connection with Sergei Eisenstein's agit-theatre and his "montage of attractions" and collective actions. On the other hand — starting from Gogol's architect *Revizor*¹⁵ and its grotesque treatment of money, prestige and power — *Capital* stands in the tradition of the theatre of the absurd as practised by Daniil Kharms and his Obëriu Group, and also connects with Ionesco and Mrožek. Comparing his approach to Quentin Tarantino's films,¹⁶ Sorokin himself says that his text monuments to violence are likewise a reaction to the real violence of the supremely violent 20th century.

What Boris Groys uttered about Ilya Kabakov's installations, namely that their subject matter is the relationship between the visible and the invisible,¹⁷ is also applicable to Sorokin's play *Capital*, concerning its iconographic qualities. So the most prominent symbol of socialism, the red five-pointed Soviet star, which also adorns the Kremlin tower, mutates into a monstrous eight-pointed star that turns into an instrument of violence and torture.

In this stage performance — and my interpretation is one of several thinkable readings —

¹⁵ Text markers are e.g. the "nemaja scena" (349), the twin names "Bobrov/Dobrov" (360) à la Gogol's Bobčinskij/Dobčinskij etc.

¹⁶ Silvia Sasse, *Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*. Munich: Wilhelm Fink, 2003, p. 277.

¹⁷ Boris Groys, "Polutomnyj stil'." *Novoe literaturnoe obozrenie* 15 (1995), pp. 44-54, here p. 52.

the five-pointed Soviet star plus the three-pointed Mercedes star add up to an unholy alliance between the totalitarian Soviet legacy and the economics-driven present. And this total stands for a critical diagnosis of contemporary Russian society dramatically expressed by this powerful image of economic and political pressure.

By creating a relationship between money and body/flesh images (the Shylock-Syndrom in Shakespeare's drama *The Merchant of Venice*), Sorokin reveals the inescapable truth of our actual life, that it is through actions of great violence against one another that we build contexts for ourselves. He uses this veritable mythology of violence to recode the myths of our everyday world — and in doing so, deconstructs them. Rather than “over-sentimentalizing the evils of business myths, Sorokin and his theatrical translators dress themselves in the myths and perform them so violently that they look grotesque and unsuitable”.¹⁸ This is the re-mythologizing of circumstances, in which the visual elements, the characters and signs of the present world are assigned to the surrealistic rituals of Sorokin's fantasy world.

In contrary to his earlier texts where Sorokin referred to the soviet era and its discourses which he deconstructs, since *Lyod (Lëd)* a twofold development can be observed: on the one hand a “fantastic substantialism”¹⁹ and metaphysical approach (in *Capital* the metaphysics or mytho-poetic of the skin-wound and of the star), and on the other hand an increase of mimetic elements alluding to post-Soviet and post-Socialist, capitalist present of Russia:

For example in *Capital* a narrative explication of the proverb «По одежке встречают, по уму провожают» (the English equivalent “Clothes make the man” or “Fine feathers make fine birds” is nearer to the German proverb “Kleider machen Leute”) summarizes the capitalistic principle of a global economization of the world. Referring to this, Popov's narration in the first act of the play has the quality of a parabasis directed to the audience, which exemplifies as well as generalizes the dominance of economy in capitalist Russia:

ПОПОВ:

Знаете, что вы мне напомнили? Когда я еще с Тигром работал, был у нас клиент из Душанбе. Хороший мужик такой, с юмором. Рассказал один эпизод. У них, когда курбан-байрам, принято три дня держать открытый стол — кто хочет заходит, садится, ест. Ну и один состоятельный таджик всегда держал стол человек на сто. Заходят, садятся, едят, уходят. Люди уважаемые сидят в центре стола с хозяином.

Заходит нищий в оборванной одежде, спрашивает: где мне сесть? Ему на край стола кивают: садись туда. Тот сел с краю, поел тихо, поблагодарил, ушел. На следующий день — опять стол на сто человек. И входит вчерашний нищий — побритый, холеный, в костюме от Ямамото обалденном, в штиблетах лакированных, часы «ролекс»,

¹⁸ Sasha H. Steinberg, “Vladimir Sorokin *Kapital*, Praktika Theatre. December 17th, 2009”. [<http://ahsasha.com/theatre/theatres/3998485>].

¹⁹ Dirk Uffelmann, “*Lëd tronulsia*: The Overlapping Periods in Vladimir Sorokin's Work from the Materialization of Metaphors to Fantastic Substantialism”, in Ingunn Lunde and Tine Roesen, eds., *Landslide of the Norm. Language Culture in Post-Soviet Russia*. Bergen: Dept. of Russian Studies, IKRR, 2006, pp. 100-125, here pp. 109, 111.

перстни, браслет. Ему хозяин: уважаемый, иди к нам, садись рядом. Ну, тот садится рядом с хозяином, подают ему шурпу. А он в нее — рукав костюма своего сунул, и сидит. Все: что такое, что с вами, уважаемый? А он говорит: вы меня вчера по одежде встречали, вот пусть мой Ямамото теперь шурпу и кушает (344).

With time, Sorokin has begun to pose as a writer who not merely reflects, but even tries to heal his audience's collective Soviet and post-Soviet traumata. Having been more fervidly discussed than any of his contemporary writers, Sorokin appears as a most relevant voice to a discussion of therapeutic dimensions²⁰ in Russia's art of today. In 1998 Michail Ryklin ascertained a cathartic function in Sorokin's texts ("a Russian version of psychoanalysis"), and spoke of a development from "auto-therapy" for the author Sorokin himself towards a "therapy of the viewer, the listener, the reader".²¹ That indicates also an interview with Igor Gavrikov held in 2005 on the occasion of Sorokin's fiftieth birthday. This paratext shows an author who is far from the "aren't-these-only-letters" philosophy (e.g. in a 1991 interview) of his early career:

My works touch society's spinal cords, and that causes our collective body to shiver. In fact, however, this is acupuncture, which can only make society healthier. One day people will understand and appreciate that. I think that my literature has a therapeutic character, that it liberates from inveterate complexes.²²

Plate 1



²⁰ Ellen Rutten, "Sorokin's Strife with the Soviet Trauma", in *Russian literature* LXV/IV (2009), pp. 539-559.

²¹ Michail Ryklin, "O tekstach Vladimira Sorokina", in Vladimir Sorokin, *Sobranie sočinenij*, M. 1998, [<http://www.srkn.ru/criticism/ryklin2.shtml>].

²² Igor' Gavrikov, "Doktor Sorokin" [<http://www.srkn.ru/interview/gavrikov.shtml>]:

"Мои вещи попадают в нервные узлы общества и наше коллективное тело от этого содрогается. Но на самом деле это иглоукальвание и общество только становится здоровее. Когда-нибудь это поймут и оценят. Мне кажется, моя литература носит терапевтический характер, освобождает от застарелых комплексов".

The English translation of the Russian interview is done by Ellen Rutten, see, pp. 545-546 in her insightful article "Sorokin's Strife with the Soviet Trauma".

Plate 2

Andrej Budaev (2005) / Paul Delaroche (1833)



www.dagmar-burkhart.de

University of Mannheim, Germany

Plates:

1 Cover of the volume Vladimir Sorokin: KAPITAL. Polnoe Sobranie P'es (M. 2007).

2 Andrej Budayev's "polit-plakat" *Execution of Khodorkovsky* (Russ. *Priglasenie na kazn'*, 2005) which portrays Putin as Lieutenant of the Tower and Putin's ally, the oligarch Roman Abramovich, as executioner, alludes to Paul Delaroche's famous painting *The Execution of Lady Jane Grey* (1833), London: National Gallery. Sixteen year old Lady Jane Grey was proclaimed queen in 1553 after the death of Edward VI. The Protestant great-granddaughter of Henry VII, she reigned for nine days, until her Catholic cousin Mary Tudor had her thrown into the Tower. She was executed on 12 February 1554.

On the dramatic and at the same time sentimental painting she is guided towards execution by Sir John Brydges, Lieutenant of the Tower, while her ladies of honour are lamenting and the executioner is respectfully waiting with an axe in his left hand.