

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего профессионального образования

«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»

(ФГБОУ ВПО «АГАО»)

Филологический факультет

Кафедра литературы

## ЖАНР РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ

## ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА

Дипломная работа

*Допустить к защите*

Зав. кафедрой литературы

\_\_\_\_\_ Н.А.Гузь

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_г.

**Выполнила студентка**

**РЯЛР-091 группы**

Грекова Марина Ивановна

Подпись \_\_\_\_\_

**Научный руководитель:**

к.филол.наук.,доцент

Ковалева Марина Александровна

Подпись \_\_\_\_\_

*(подпись)*

Оценка \_\_\_\_\_

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20 \_\_ г.

Подпись \_\_\_\_\_

*(Председатель ГАК)*

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b>	с. 3 – 5
<b>Гл. 1. Творчество Виктора Пелевина. Общая характеристика</b>	с. 6 - 23
1.1. Жанровое многообразие творчества	с. 6 - 10
1.2. Вопрос о творческом методе писателя	с. 10 - 22
<b>Гл. 2. Жанр романа в творчестве Виктора Пелевина</b>	с. 24 - 51
2.1. Черты неомифологизма в романе «Чапаев и Пустота»	с. 24 - 29
2.2. Проблематика романа «Generation «П»	с. 29 - 37
2.3. Особенности постмодернистского мышления в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня»	с. 38 - 45
2.4. Роман «EmpireV» – «повесть о настоящем сверхчеловеке»	с. 45 – 50
<b>Заключение</b>	с. 50 - 51
<b>Список использованной литературы</b>	с. 52 - 55

## ВВЕДЕНИЕ

Имя писателя Виктора Пелевина появилось в отечественной литературе на рубеже 80 – 90-х годов XX века. Это автор, обладающий необычной манерой письма, создающий в своих произведениях странный, порой фантастический, часто сказочный мир. Его творчество часто служило предметом рассмотрения в отечественном литературоведении, получило множество отзывов в критической литературе конца XX - начала XXI вв. Например, О.В. Богданова, В. Курицын, М.Н. Лейдерман, Н.А. Лихина, И.С. Скоропанова уделяли внимание чертам русского постмодернизма в творчестве Пелевина. Проблемы концептуализма в произведениях писателя исследовал С. С. Жогов. С. Бережной и М. Мещерская, анализируя творчество Пелевина, обращали внимание на развитие русской фантастики в его произведениях.

**Актуальность работы** обусловлена тем, что, несмотря на такое количество работ, посвященных исследованию творчества В. Пелевина, его художественное наследие до сих пор не получило полного и системного изучения, далеко не все аспекты его творчества подробно освещены. Если вопросы о философской, эстетической концепции творчества Виктора Пелевина находят некоторое свое освещение в исследованиях литературоведов и критиков, то вопрос о жанровом своеобразии его произведений, в частности, жанра романа, остается в стороне. Главной причиной нашего обращения к данной теме является не только тот факт, что в литературоведении и критике вопрос об особенностях жанра романа в творчестве Пелевина обходится стороной, но и то, что в целом пока остается неизученным процесс трансформации этой жанровой структуры в современной литературе. Таким образом, анализ творчества В. Пелевина, в частности, его романов, позволит ответить на вопрос, какие черты им присущи, что традиционно в них, а что специфично, и насколько эти черты характерны для прозы постмодернизма.

**Новизна исследования** заключается, во-первых, в том, что мы попытаемся представить подробный анализ основных романов Виктора Пелевина

с точки зрения своеобразия жанровой структуры. Во-вторых, романы Виктора Пелевина в работе рассматриваются как синтетическая структура эпических форм.

**Объектом исследования** являются романы «Чапаев и Пустота», «Generation «П», «Священная книга оборотня», «EmpireV».

**Предмет исследования** – специфические черты романов Пелевина, реализующиеся на уровне их пространственно-временной организации, композиции, сюжета, выбора героя повествования.

**Цель исследования** – выявление и характеристика специфических черт романного творчества Пелевина.

Цель работы определила постановку следующих **задач**:

- обобщить суждения теоретиков и историков литературы о прозе Пелевина;
- выявить возможные причины синтеза жанров;
- определить характерные особенности художественного метода писателя.

Данная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Во Введении обосновывается новизна и актуальность исследования, сделан обзор критической литературы по теме; в первой главе выявлено жанровое многообразие творчества писателя, сделана попытка определить творческий метод Пелевина; во второй главе проведен анализ четырех романов, название которых указаны выше; Заключение содержит необходимые выводы по теме исследования; список литературы насчитывает 50 наименований.

Отдельные результаты проведенного исследования содержатся в статье «Творческий метод Виктора Пелевина», опубликованной в сборнике научных статей «Наука и образование: проблемы и перспективы» в апреле 2014 года.

**Практическая значимость данной работы** заключается в том, что ее материалы могут быть использованы при подготовке студентов к практическим занятиям по русской литературе 20 века и при написании курсовых работ по современной русской литературе.

## **ГЛАВА I. ТВОРЧЕСТВО ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА.**

### **ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА**

#### **1.1 Жанровое многообразие творчества В. Пелевина**

Виктор Олегович Пелевин родился 22 ноября 1961 года в семье военного. Свои детские годы провел в Москве. Учился в Московском Энергетическом институте, по окончании которого был призван в армию. В период будущий писатель коренным образом решил изменить свою жизнь. Путем смены профессии. По окончании срочной службы Пелевин поступил в Литературный институт им. М. Горького, где прошел курс обучения. Период с 1989 по 1990 год для Пелевина связан с работой в журнале «FacetoFace», в качестве штатного корреспондента. В это же время он, сотрудничая с журналом «Наука и религия», исследует проблемы восточного мистицизма.

Первые попытки творчества связаны с написанием стихов, а точнее с печатанием стихов на компьютере. Но эти стихи, как считает сам писатель, «не получались», и поэтому их не печатали. Предпосылками к тому, что Пелевин все-таки не оставил нишу писательства и обратился к прозаическим произведениям, послужили его занятия переводами Карлоса Кастанеды и Артура Макина. Сказка «Колдун Игнат и люди», опубликованная в журнале «Химия и жизнь» (1989), стала его первым произведением, увидевшим свет. В 1990 г. был написан «Реконструктор», за которым последовала повесть «Принц».

Свой первый рассказ Пелевин опубликовал в 1986 году в журнале «Знание – сила». Рассказ «Водонапорная башня» был признан одним из лучших на IX Всесоюзном совещании молодых писателей и опубликован в альманахе «Истоки» (1990). С конца 1980-х начинает активно печатать рассказы в журналах и сборниках, распространять их компьютерные версии. Первый сборник рассказов Пелевина «Синий фонарь» (1991) получает в 1992 году премию Малый Букер.

В 1996 вышли в свет два произведения писателя — «Бубен верхнего мира» и «Бубен нижнего мира», в которых рассматривается версия «воскре-

шения мертвых», которые, соединяясь с живыми, могут осуществлять свои невыполнимые в другой жизни желания. Старая шаманка стирает границу миров, позволяет вырваться человеческому сознанию из обжитого и знакомого, но иллюзорного пространства в иные трансцендентные дали.

В романе «Жизнь насекомых», вышедшем в 1997 году, идея легкого перехода из одного мира в другой воплощается через особую трансформацию человека, который незаметно для себя и окружающих превращается в жуков, комаров, светлячков и других насекомых. Virtuозно описываемый писателем момент перехода из одного состояния в другое, когда читатель не совсем понимает, о ком идет речь в данном фрагменте текста, окрашен беспощадным сатирическим тоном.

Роман «Чапаев и Пустота», написанный в 1996 году и вышедший отдельным изданием, как и многие другие произведения Пелевина в издательстве «Вагриус», принес популярность писателю и сделал его имя культовым. Герои советских анекдотов о Чапаеве-командире, Анке-пулеметчице и адъютанте Чапаева — Петьке, иллюзорные, мифические персонажи, приобретают в этом романе новые, но также иллюзорные и мифические облики.

Роман «Generation "П"» вышел в свет в 1999 году. Автор посвятил это произведение отсутствующему в русской жизни явлению – «памяти среднего класса». Сюжет связан с авантюрными приключениями некоего Вавилена Татарского, окончившего Литературный институт и делающего карьеру в рекламном бизнесе. Этот рекламный бизнес «демонизирован» в книге Пелевина, он творит собственную виртуальную реальность (политическую, социальную, эстетическую, этическую), которую простой человек и принимает за настоящее бытие.

Прежде чем непосредственно говорить о своеобразии жанра романа в творчестве Виктора Пелевина, нам необходимо договориться о понятии этого жанра в современном литературоведении. Мы обратились к разным источникам.

Так, в словаре литературоведческих терминов под редакцией И. А. Елисеева и Л. Г. Полякова, дается следующее определение: «Роман (от франц. roman – первоначально произведение на романских языках) – жанр повествовательной литературы, который представляет собой развернутое во времени и пространстве произведение, в центре которого эпическое повествование о судьбе одного или нескольких персонажей в процессе их развития и в связи с другими героями» [44, С. 130].

Аналогичная этой формулировка определения жанра «роман» дается и в словаре литературоведческих терминов, редактором которого является С. П. Белокурова. В этом словаре, помимо определения романа, дается объяснение такому жанру, как роман в стихах. «Роман в стихах – жанр лиро-эпической поэзии. Обладает теми же особенностями... Однако в романе в стихах, в отличие от романа, действие изображается средствами не только эпическими, но и лирическими» [47, С. 231]. «Роман – крупная форма эпического жанра литературы. Какого бы объема ни был, роман всегда предлагает читателю развернутое в цельном художественном пространстве действие, а не какой-то один эпизод или яркий момент.

В отличие от эпической поэзии, роман уделяет основное место изображению человека в совокупности со сложными жизненными (социальными, историческими, психологическими и др.) факторами. Наиболее привычным для романиста является обращение к чисто бытовым заботам своих персонажей; в отличие от баснописца или автора аллегорий, он не делает из них носителей абстрактных качеств и эмблематических смыслов» [49, С. 146].

«Роман как жанр, склонный к синтетичности, резко отличен от иных, ему предшествовавших, являвшихся «специализированными» и действовавших на неких локальных «участках» художественного постижения мира. Он (как никакой другой) оказался способным сблизить литературу с жизнью в ее многоплановости и сложности, противоречивости и богатстве. Романная свобода освоения мира не имеет границ. И писатели различных стран и эпох пользуются этой свободой самым разным образом» [48, С. 815].



От традиционной литературы реализма произведения Пелевина достаточно далеки. Массовая литература и научная фантастика нашли свое отражение в творчестве писателя, в частности, в рассказах сборника «Синий фонарь» и в романе «Generation «П», где автор использует нереалистическое, развлекательное построение сюжета, характерное для фэнтези. Но постмодернистское направление художественной литературы, которое существовало и даже процветало параллельно со становлением молодого автора, открыло перед ним более широкие перспективы. Он начинает сотрудничать с таким престижным журналом, как «Знамя» («Жизнь насекомых» и «Чапаев и Пустота» были опубликованы впервые именно там), все более вызывая интерес у читателей и критиков. Итогом стало формирование писателя редкого таланта, который в состоянии перейти границу, разделяющую две литературы: «серьезную» и «массовую».

Виктор Пелевин формируется как писатель в условиях бурных общественных событий, ускоренного процесса перемен во всех сферах действительности, в том числе - и литературной критики. Молодые критики, публицисты, эссеисты - А. Агеев, А. Немзер, В. Курицын, А. Генис, Б. Парамонов, А. Архангельский и др. отмечают различные акценты в культуре переходного периода. По многим выступлениям в печати можно проследить и новизну историко-философского аспекта, и - психологического, мировоззренческого, научного, и, наконец, преодоление моностилистической давней тенденции советской литературы в пользу новой – полистилистической.

В.Пелевин пришел в отечественную литературу на рубеже 80 - 90-х годов XX века. Автор произведений с необычным, довольно странным, порой фантастическим, часто даже сказочным миром. Его имя на слуху не только в узком литературном кругу, также у подавляющего большинства читателей. Произведения Пелевина переведены на многие языки мира (английский, французский, японский и др.), что является неременным показателем его успеха. На это также указывает и множество популярных российских и зарубежных премий, которыми был награжден писатель за свое творчество.

Пелевин – лауреат Малой Букеровской премии. Он был удостоен рядом престижных премий по фантастике: «Великое Кольцо», «Золотой шар», «Бронзовая улитка», «Интерпресскон», «Странник» и другие.

Остается открытым вопрос о творческом методе писателя. Многие, писавшие о творчестве Пелевина, воспринимают его прозу как чисто постмодернистскую: хаотичную, насыщенную разными эстетическими и массовыми слоями, игрой с цитатами, с читателем, начиненную смысловой невнятицей, эпатажем, этическим плюрализмом, эзотерической абракадаброй, антихристианскими мотивами и т.д.

С. Корнев писал о двойственности писателя. На первый взгляд он — писатель-постмодернист, работает на «границах себя», «когда не ясно, говорят ли это всерьез или это издевательство, пародия или даже пародия на пародию». Читатель должен сам сделать выбор, включить свои интеллектуальные способности и эмоциональные силы. Корнев говорил о своеобразном «шизоидном сознании», расщепляющем любые идеи, обломки которых могут спокойно существовать и перетекать из одного состояния в другое. Но постмодернистское сознание, являясь лоскутным и хаотичным, не составляет приметы художественного мира Пелевина. Он заменяет это разорванное сознание той «Пустотой», из которой формируется собственный «Другой» (хороший человек), противостоящий пошлой жизни социума. Корнев называет Пелевина «пострефлексивным постмодернистом», объявляя его предшественниками писателя Венедикта Ерофеева и музыканта С. Курехина.

В следующем параграфе остановимся более подробно на вопросе о творческом методе Пелевина.

## **1.2 Вопрос о творческом методе Виктора Пелевина**

Современный русский литературный критик Роман Арбитман считает творчество Виктора Пелевина интересным примером практически полного совмещения увеличительного стекла и зеркала, направленных в разные стороны «Тексты Пелевина спокойно встраиваются в ряд великих, значительных

и просто приметных произведений» [43, С. 212]. По мнению П. Бассинского, проза Пелевина – это смешение традиций Чернышевского и Булгарина, своеобразная «массовая культура», прикрытая некоторым слоем интеллектуального вещества. «Интеллектуальной попсой» называет эту прозу А. Архангельский. Таким же образом характеризует прозу Пелевина и А. Немзер, который рассматривает ее как коллаж популярных анекдотов с игрой в философичность, присущей инфантильному поколению подростков конца XX в. Роман «Generation "П"» Пелевина М. Золотоносов расценивает как «смесь из банальностей, нехитрых ребусов и плагиата...». Критик Л. Пирогов сожалеет, что в прозе Пелевина отсутствует традиционный для русской литературы психологизм и этический пафос.

«Сначала критика прозу Пелевина обозначала как «фантастическую», потом, после выхода в свет повести «Омон Ра» (1992), стала относить творчество Пелевина к соц-арту, затем его причислили к постмодернистам, а потом охарактеризовали как «классического русского постмодерниста» [36, С. 244].

И сегодня не утихают споры в литературной критике по поводу творчества Пелевина. Они касаются и проблематики его произведений, оригинальной поэтики, допускающей многовариантную трактовку, нарушающей все горизонты ожидания читателя, и технологии его популярности, в поле которой оказываются представители разных возрастных, социальных и профессиональных групп.

Изобилие произведений интеллектуальными аллюзиями Виктора Пелевина изобилуют, их насыщенность философской проблематикой, дает право некоторым исследователям отнести его прозу к философской фантастике, где реальность, по мнению Н.Е. Лихина, «представлена в виде фантастических и симулятивных построений, конструкций, искусственных структур, несуществующих миров» [17, С. 22.].

Как фантаст писатель стал известен в конце восьмидесятых, когда его рассказы появляются в сборниках и в журнале «Химия и жизнь». Однако, как

считает известный критик XXI века Сергей Кузнецов, популярность молодого прозаика не выходила за пределы поклонников этого жанра, при этом рассказы Пелевина нельзя отнести ни к так называемой «научной фантастике», ни к фэнтэзи.

По мнению С. Кузнецова, переломный период для творчества Пелевина наступил после появления в журнале «Знамя» повести «Омон Ра», в которой вся история советской космонавтики представлена как «грандиозное и кровавое надувательство». В ней писатель использует злую сатиру на тотальный обман советской пропаганды. В этой повести мало, кто обратил внимание на неожиданный солипсистский финал, в котором выясняется, что все это происходило только в сознании обреченных на смерть космонавтов.

Профессор Сергей Корнев формально относит Пелевина к числу классических постмодернистов. «Не только с точки зрения формы, но и по содержанию – так кажется с первого взгляда... Пока на одном конце континента ведутся споры о том, надолго ли постмодернизм, и придет ли когда-нибудь что-то ему на смену, на другом его конце, зараженном радиоактивными, химическими и идеологическими отходами, он внезапно претерпел чудовищную мутацию. Появился монстр, который парадоксальным образом сочетает в себе все формальные признаки постмодернистской литературной продукции, на сто процентов использует свойственный ей разрушительный потенциал, в котором ничего не осталось от ее расслабляющей скептической философии». – отмечает Корнев в своей статье «Столкновение пустот. Может ли постмодернизм быть русским и классическим?».

Корнев предлагает принципиально новый путь рассмотрения творчества Пелевина. Он называет его «классическим писателем-идеологом» и не простым, а «беспросветным, который каждой своей строчкой настойчиво и откровенно вдальбливает в читательскую голову одну и ту же морально-метафизическую теорию». [36, С. 213].

Как считает профессор, Пелевин занял в русской литературе вакантную нишу Борхеса, Кортасара и Кастанеды, написав «Чапаева и Пустоту» -

первый образчик русской философской прозы, простой для восприятия и обладающей концентрированным содержанием. Фундаментальное отличие Виктора Пелевина от коллег-постмодернистов, по мнению Корнева, заключается в его уверенности и специфической решительности. «Настоящий постмодернист использует форму ...стеба...потому что по большому счету сам не уверен – смеяться ли ему над некой идеей или пасть на колени и помолиться. Пелевин же использует ее для откровенной проповеди»[36, С.122].

Итак, С. Корнев относит Пелевина к направлению «русский классический пострефлексивный постмодернизм»: «Если судить формально, Пелевин - постмодернист, и постмодернист классический: не только с точки зрения формы, но и по содержанию, - так кажется с первого взгляда <.> Вглядевшись пристальнее <.> Пелевин <.> на самом деле - идейно, содержательно - никакой не постмодернист, а самый настоящий русский классический писатель-идеолог, вроде Толстого или Чернышевского. Русский классический писатель-идеолог – это человек, который ухитряется выпускать вполне читабельную литературную продукцию, так что нельзя оторваться, и при этом быть идеологом, т.е. завзятым проповедником и моралистом - социальным или религиозным. И не просто идеологом, а навязчивым, беспросветным идеологом, который буквально каждой своей строчкой настойчиво и откровенно вдалбливает в читательскую голову одну и ту же морально-метафизическую теорию» [36, С. 98].

«Виктора Пелевина по преимуществу интересуют процессы, совершающиеся в сфере сознания и коллективного бессознательного, индивидуальной психике, их воздействие на ход истории, социальное поведение людей. Отсюда — внимание к феномену идеологии, рекламы, возможностям компьютерных технологий, психоделике, исследованию современного состояния русского национального архетипа» [26, С. 434].

«В повести «Омон Ра», используя приемы соц-арта, Пелевин раскрывает роль идеологии в управлении человеческим сознанием. Посредством па-

родийной игры с текстами официальной культуры он осуществляет деконструкцию коммунистического метанарратива» [26, С. 434].

Персонажи пелевинской прозы разнообразны. Ими становятся и люди, и животные (кошка в рассказе «Ника»), и неодушевленные предметы (сарай и велосипед в рассказе «Жизнь и приключения сарая N 12»), и духи (дух Че Гевары в романе «Generation «П»»), компьютерные существа (повесть «Принц Госплана»), полулюди-полузвери (рассказ «Проблема верволка в Средней полосе»). Для всего творчества Пелевина характерно и разнообразие жанровых стилизаций: «страшилки» («Синий фонарь»), хроника («Чапаев и Пустота»), рецензия («Реконструктор»), научная статья («Мардонги»), соцартовская пародия («День Бульдозериста»). Все это «приправлено» элементами фольклора советской эпохи и анекдотов.

М. Эпштейн всю прозу Пелевина называет виртуальной, ускользающей, мерцающей, построенной на взаимопереходах смыслов. Само понятие реальности множится у Пелевина. Во-первых, это реальность будничная, повседневная, имеющая иллюзорный характер. Это театр, декорации. Истоки такого понимания реальности лежат в романе В. Набокова «Приглашение на казнь». Во-вторых, реальность потусторонняя, тоже иллюзорная и галлюцинозная по сути. Наиболее яркие примеры реальности такого рода встречаются в рассказе «Вести из Непала» и в романе «Чапаев и Пустота». И, в-третьих, внутренняя реальность Пустоты, метафорически обозначенная как Внутренняя Монголия.

Тема сновидений тема является сквозной в рассказах и повестях Пелевина, собранных в книгу «Желтая стрела», в его романах «Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота», «Generation «П». Особенно ярко сны описаны в двух рассказах – «Иван Кублаханов» и «Спи».

В рассказе «Иван Кублаханов» схематично воспроизведена человеческая жизнь от внутриутробного периода до ее конца. Главная идея этого рассказа заключается в том, чтобы отразить иллюзорности существования и странствиях человеческой души, как это обычно происходит в восточной

философии. Автор основывается здесь на индийский миф о сотворении Вселенной из золотого яйца, в котором спит Брахма. Вселенная возникает, когда пробуждается творец. И когда этот самый творец засыпает, «угасает» и Вселенная. Реальный мир считается сновидением Брахмы, иллюзией, «покрывалом майи». Реальность у Пелевина также называется миром снов, которые возникают благодаря человеку. Этапы телесного развития и рост сознания показаны параллельно.

Как уже было сказано ранее, автор в этом рассказе обращается к восточной философии, для которой также характерно созерцание человеком, его вечным «Я» своих снов. У Пелевина персонаж тоже находится в состоянии наблюдения как бы со стороны своих снов: «Он пришел в себя и увидел главное – превращения происходили не с ним. На самом деле он никогда не покидал первого мига, за границей которого начиналось время, но, пребывая в вечности, он все же постоянно следил за той причудливой рябью, которую вздымало время на поверхности его сознания, когда же эта рябь стала больше походить на волны и порывы времени стали угрожать его покою, он ушел вглубь, туда, где ничто никогда не менялось, и понял, что видит сон - один из тех, что снились ему всегда»[1, С. 14]. Восточная метафора «океан сансары» буквально разворачивается в описании «волн времени». Герой рассказа, как бы ни странно это звучало, начинает видеть сны еще до его появления на свет. Автор, говоря о далеко не детских мыслях Ивана Кублаханова, занимает отстраненную позицию. Эти мысли имеют характер общечеловеческих размышлений, поэтому персонаж никак не индивидуализирован, это некая схема (Иван - почти нарицательное имя, Кубла- Хан – имя историческое).

Сны являются частью миропорядка, однако воплощают собой отнюдь не порядок, а боль, страдание, беспокойство. Во сне герой осознает, что он спит, а это уже признак развитого сознания. И после рождения сны – приятные или страшные – продолжают управлять сознанием героя, становясь последовательными. Так сны становятся событиями внешней жизни. Этот созданный сознанием условной личности фантомный мир воспринимается как

игра, развлечение. Чтобы восторжествовало вечное «я», должна умереть временная форма, сам Иван Кублаханов. Трагедия человека в том, что «вечному» необходимо освободиться от «временного». В финале рассказа появляется чувство жалости к маленькому человеку, «комку боли».

В рассказе «Спи» тема сна раскрывается иначе, чем в рассказе «Иван Кублаханов». В ней мы видим авторскую иронию. Здесь описаны записи снов, разные способы спать, стадии сна, перемещение деталей снов из одного в другой. Есть параллельные, совместные сновидения, переплетение сюжетов снов и телевизионных сюжетов.

Поиск правды жизни во сне оказывается лишь шутовской клоунадой. Карнавализация, театральность снов становится доминирующим признаком повседневной реальности. Постмодернистские сновидения приводят к решению этических вопросов, что было свойственно литературе классического периода. В них нет «почтения» к пророческой функции сна, хотя она может быть иногда и использована.

Свое познание снов герой рассказа Никита Сонечкин начал на лекциях по «эм-эл» (марксистско-ленинской) философии. Лекции преподавателя вызывали в нем желание поспать. Переход от философии к сновидениям шел через воспоминания детства, сны записывались машинально поверх лекций, перепутывались, их персонажи смешивались с реальными людьми. Внешняя бессвязность и фрагментарность являются частью поэтики сновидений, которую некоторые исследователи связывают с поэтикой черновика. Черновик – это упражнение, этюд, игра, вариативный текст, имеющий вероятностную основу, внешнюю беспорядочность; текст, не прошедший стадию отбора, а потому спонтанный, ассоциативный, случайный. В конспектах Никиты «короткие абзацы текста пересекались длинными косыми предложениями, где шла речь то о космонавтах-невозвращенцах, то о рабочем визите монгольского хана, а почерк становился мелким и прыгающим» [7, С. 567].

С течением времени Никита совершенствует свое искусство: он учится не только писать, но и говорить, рассказывать анекдоты во сне. Выясняет-



ся, что спит не только лектор, но и все окружающие. Однако, как и тема смерти, тема жизни-сна – запретная в некотором смысле слова, невозможная для обсуждения. Попытки поговорить об этом с горожанами приводят к неадекватным реакциям с их стороны. «Главная недомолвка существования» – это не смерть даже, как в предшествующей литературе, а тот неоспоримый для «пробужденного» персонажа факт, что все вокруг погружены в сон, в иллюзию.

Овладение погружением в сон, в который превращается жизнь, называется в рассказе мастерством. Смысл этого довольно прост: погружение в повседневную рутину – это и есть погружение в сон. Окружающие видят коллективное сновидение, «совместное засыпание» мерцает на телеэкране. Формирование этого мастерства происходит под гипнотическим воздействием на сознание средств массовой информации, идеологии, стереотипов мышления и поведения. Эта тема ярко представлена в повести «Принц Госплана», в романе «Generation «П».

В сновидениях возникает синхронность: Никита пересказывает «основные понятия» на семинаре, одновременно находясь на колокольне, где играет духовой оркестр под управлением любви, оказавшейся «маленькой желтоволосой старушкой с обезьяньими ухватками».

Путаются явь и сон: неизвестно, сном или явью является приезд товарища Луначарского на тройке вороных с бубенцами по поводу трехсотлетия первой русской балалайки. Сны с советскими реалиями доходят до полного абсурда.

Персонажам снятся параллельные сновидения: комсorghу Сереже Фирсову снится что-то римско-пугачевское, а Никите - Курская битва, но приятели понимают друг друга. Отец тоже понимает своего сына и поправляет его сны. Однако есть и прямо противоположная мысль о непроницаемости чужих снов. Во сне человек находится «в каком-то только ему ведомом измерении». Неизвестен даже собственный сон. Никита осознает, что видит сны, а

чтобы проснуться, колет себя булавкой. Сон в рассказе представлен как условная реальность с набором определенных правил ее построения.

В рассказе переход от студенческого периода жизни Никиты к старости ничем не обоснован. Пьющий водку с дружинниками и прогуливающийся по улице, Никита внезапно превращается в такого же обывателя, как и они. Сказочное превращение поддерживает ту идею, что время «съедается» жизненными «снами», в которых человек забывает о своем состоянии сновидения.

Название рассказа дается в повелительном наклонении. Во-первых, думается, потому, что всевозможных «снов» слишком много в русской литературе и от них нужно дистанцироваться. Во-вторых, «спи» - это командный импульс, посылаемый старшим поколением младшему, всеобщий гипноз безволия. Пелевин пародирует спор отцов и детей: отцы могут научить детей только спать, как спят они сами. Если в молодости человек еще как-то пытается проснуться, то по мере втягивания в общий ритм жизни он забывает, как все обстоит на самом деле. Надпись на бутылке с водкой тоже гласит: «СПИ». Этикетка изображает стилизованный земной шар, таким образом намекая на то, что спит весь мир, водка же - один из способов усыпить стремление человека узнать правду об адском сне существования.

Философское обоснование иллюзорности миров, по мнению критиков, представлено в рассказе «Мардонг». Например, В. Курицын считает, что в этом произведении В. Пелевин «с явной язвительностью описывает концепцию философа Антонова, полагающего, что жизнь есть процесс взращивания внутреннего мертвеца, завершающийся его, мертвеца, актуализацией: можно рассуждать, какого именно рода любомудрствования здесь пародируются, но логичней указать, что придумана-то эта теория все же лично писателем Пелевиным»[15, С. 175].

Возвращаясь к повести «Омон Ра», необходимо обратиться к ее проблематике. Критики отмечают, что она «не социальная, а метафизическая, не временная, а вечная». Именно поэтому, по мнению О.В. Богдановой, в фина-

ле произведения имя героя обретает новую интерпретацию: «Омон» прочитывается не как «отдел милиции особого назначения» и позывной «Ра» — не как «российская армия», а «все вместе - как омофон "Амон Ра" - имя верховного божества в египетской мифологии: два имени отражают две сущности-ипостаси образа главного героя - его социальную зависимость (несвободу от социума) и его личностную ("божественную") свободу» [9, С.109]. Значение названия повести переводится из разряда современных ассоциаций в метафизический, вечный план.

Определяя место В. Пелевина в современном литературном процессе, критики и литературоведы высказывают различные точки зрения, весьма спорные и неоднозначные, относя писателя к турбореализму, чистому искусству, постмодернизму, фантастике, философской фантастике, меланхолическому постмодернизму, фэнтези и т.д. Некоторые критики не называют какой-то конкретный метод, а находят в его произведениях различные принципы создания художественной реальности.

Некоторые исследователи относят прозу Пелевина к философской фантастике, где реальность «представлена в виде фантастических и симулятивных построений, конструкций, искусственных структур, несуществующих миров» [31, С. 22.].

О точках соприкосновения Пелевина с постмодернизмом пишет и О. В. Богданова. Исследовательница отмечает, что «сходится» Пелевин с постмодернизмом «только в одном – в тотальном неприятии социума и всего человеческого жизнеустройства в его современных формах. Если постмодернисты, главным образом, удовлетворяются сознанием «нигилизма», деконструкцией внешнего мира, то Пелевин строит свой мир. Если постмодернисты, говоря о разрушении внутреннего мира, одновременно имеют в виду и полное уничтожение внутреннего мира, то Пелевин не приемлет отрицания некой позитивной сущности человека, внутренней психологической осмысленности субъекта (будь то человек, животное, насекомое, растение, солнечный луч или пылинка)» [9, С. 99-100.]

К виртуальной, ускользящей, мерцающей, построенной на взаимопереходах смыслов прозу Пелевина, относит М. Эпштейн. Само понятие реальности Пелевина имеет множество значений. Во-первых, это реальность будничная, повседневная, имеющая иллюзорный характер. Это театр, декорации. Основоположником такого понимания реальности является В. Набоков, отразивший данную идею в романе «Приглашение на казнь». Во-вторых, реальность потусторонняя, тоже иллюзорная и галлюцинаторная по сути. Наиболее яркие примеры реальности такого рода встречаются в рассказе «Вести из Непала» и в романе «Чапаев и Пустота». И, в-третьих, внутренняя реальность Пустоты, метафорически обозначенная как Внутренняя Монголия.

Д. Володихин, анализируя «Мардонг», приходит к образному сравнению любого иллюзорного мира Пелевина с конфетой, имеющей пеструю, манящую обертку, но пустой внутри. Отсюда возникают трудности в борьбе с такого рода иллюзиями, ведь «сложно бороться с иллюзией, если у нее сладкая обертка: как у конфеты, вывернутой наизнанку, – не внутри сладость, прикрытая бумажкой с рисунком, а снаружи; в то время как пустота укрыта под могучим слоем сладости» [33, С. 182.]

Эту же идею сам Пелевин воплотил в образе восточного артефакта, именуемого мардонгом: там внутри труп (или мощи), а снаружи памятник. Мардонгам принято поклоняться, но такое поклонение, по мнению Д. Володихина, сродни вкушению пустой конфеты: иллюзии начинают заполнять человека и постепенно «омертвляют» его: «Допустим, внутри труп Пушкина или Бродского. Никому не запрещено почитать мардонг Пушкина или Бродского, поклоняться ему. Лучше даже делать это под потрясающую классическую музыку, на фоне которой проникновенно сверлит соответствующие мозговые центры сопрано. Процесс величественного поклонения мардонгам подобен пальцу, который давит на спусковой крючок вашего «трупнения», как тут не утрупиться, если мардонги заразны: чем больше общаешься с ни-

ми всерьез, тем больше уподобляешься им; «внутренний мертвец» в вас понемногу растет, захватывает все более обширные территории» [33, С. 185.].

Сергей Бережной отнес Пелевина к турбореалистам. Попытаемся разобраться в обоснованности этого утверждения. По определению Бережного, турбореализм – это «философско-психологическая интеллектуальная фантастика, свободно обращающаяся с реальностью» [8, С. 10.] Отличительными чертами турбо-реализма исследователь считает «надтекст», «эпикастастрофичность» и «мета-религию».

Сергей Чупринин, однако, не согласен с причислением Пелевина к турбо-реализму и пишет, что его проза «увернулась от попыток истолковать ее в модном постмодернистском ключе, объявить ее экспериментальной, приклеить к ней этикетку турбореализма. Она отнюдь не совесть нации и уж никак не исцелитель социальных язв, не врач и даже не боль, он, Пелевин, прежде всего и по преимуществу придумщик, фантазер (а не фантаст!), сюжетчик, - может быть, лучший у нас на сегодняшний день» [45, С. 132.].

Суммируя все вышесказанное, можно высказать свое предположение о творческом методе В. Пелевина, обращая при этом внимание на следующие особенности, названные выше процитированными критиками творчества писателя: актуальность, насущность поднимаемых Пелевиным проблем; однообразие фабульной основы произведений писателя, которое связывается с общим для всех текстов мотивом внутреннего осмысления действительности; иллюзорность миров, ведущая к иллюзорности героев – создаваемый мир и герои, его населяющие, становятся игрой сознания. Пелевин в своих произведениях часто использует такой прием, как прямое и скрытое цитирование. На цитировании может быть построено все произведение целиком. Так, например, «Ника» - парафразы рассказа И. Бунина «Легкое дыхание». Мифологизируя историю, автор подвергает ее деконструкции. Исторические лица приобретают в произведениях Пелевина необычную ипостась. Так, В. И. Ленин в рассказе «Хрустальный мир» оказывается «древним демоном». В

романе «Чапаев и Пустота» красный командир Чапаев становится великим мистиком и гуру.

В данной главе мы рассмотрели вопрос о жанровом многообразии творчества Виктора Пелевина. Перу писателя принадлежит множество произведений разных жанров. Он обращается к и произведениям малой эпической формы – рассказы, эссе, статьи, – и к более крупным по объему жанрам – повести, романы. Произведения Виктора Пелевина весьма далеки от традиционной реалистической литературы. Персонажи пелевинской прозы разнообразны. Ими становятся и люди, и животные (кошка в рассказе «Ника»), и неодушевленные предметы (сарай и велосипед в рассказе «Жизнь и приключения сарая N 12»), и духи (дух Че Гевары в романе «Generation «П»), компьютерные существа (повесть «Принц Госплана»), полулюди-полузвери (рассказ «Проблема верволка в Средней полосе»).

Таким образом, мы пришли к выводу о том, что Виктор Пелевин – яркий представитель постмодернизма, который в своих произведениях умело сочетает элементы фэнтези, турбореализма и философской фантастики.

Следующая глава работы посвящена особенностям ведущего жанра творчества Пелевина - романа.

## **ГЛАВА II. ЖАНР РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА**

### **2. 1 Черты неомифологизма в структуре романа «Чапаев и Пустота»**

Роман Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» был написан в 1996 году. Сам автор характеризует его как «первое произведение в мировой литературе, действие которого происходит в абсолютной пустоте». В этом романе писатель при описании конфликтной ситуации использует традиционный подход. Однако в романе отсутствует система образов, в которой герой противопоставлен в своей позиции остальным героям. Так, Чапаев делает систему образов центрированной скорее относительно персонажей, чьи имена вынесены в заглавие.

В основу романа включены современные мифологемы «коллективно-бессознательных» представлений о том или ином историческом факте или личности, произведении искусства или его персонаже. Подчеркивание современного мифа дает возможность писателю произвести двойное кодирование, что, по его мнению, делает текст ценным коммерчески и эстетически. Такой прием называется интертекстуальность. Использование такого приема в произведениях свойственно постмодернизму. В качестве наиболее значимого элемента в структуре романа выступает современный миф о Василии Чапаеве, о его времени и окружении.

Однако главным мировоззренческим элементом структуры произведения является второй, философский план. Суть его не заключается в том, чтобы непременно следовать философским школам, однако предполагает наличие философской проблематики во всей ее широте, а иногда и новаторстве.

Своему произведению Пелевин дает свое особенное жанровое определение. Оно звучит как «особый взлет свободной мысли». Такое определение произведению дает герой романа Петр Пустота, выступающий в качестве эксплицитного автора.

Ранее мы говорили о том, что проза В. Пелевина характеризуется комбинированием стилей, приемов, свойственных различным литературным течениям. И «Чапаев и Пустота» – произведение, которое не является исключением из созданных самим Пелевиным правил. П. Басинский изучая творчество Пелевина, говорит о том, что он пишет, смешивая последовательно «крепкий реалистический зачин», элементы соц-арта и модернистский абсурд, и делает это неосознанно. Но постмодернистская литература может не писаться, а конструироваться (если автору либо интерпретатору предпочтительнее такое определение), и сознательность «соединения пластов» отнюдь не обязательна, что становится следствием постмодернистского неразличения границ дискурсов. Что и происходит в случае с В. Пелевиным и романом «Чапаев и Пустота», и лишний раз доказывает правомерность приобщения названного автора к направлению.

Текст романа «Чапаев и Пустота» строится с использованием целого комплекса дискурсов, которые, в конечном счете, выступают в качестве одного предтекста, антецедента. Этот комплекс дискурсов правомерно назвать не столько текстом, сколько мифом, – мифом о Василии Чапаеве, его времени и окружении. В использовании данного мифа, контаминирующегося с дзен-буддийским космосом, проявляется такой прием, как интертекстуальность.

Обратимся к структуре повествования романа. Итак, повествование романа в целом (в том числе предисловия эксплицитного издателя) ведется от лица одного из персонажей. Так, Петр как герой этого романа выполняет двойную функцию: рассказчика и действующего лица в фиктивном мире художественного произведения; здесь мы имеем дело с гомодиегетическим повествованием от первого лица.

Повествователь, используя заимствования мифологических мотивов, делает это осознанно. Кроме того, мы можем говорить здесь и об обращении к «современной мифологии», то есть, активно используя для структурирования хронотопа, предметного мира и системы образов коллективных пред-



ставлений, сложившихся на данный момент; повествователь также прибегает к префигурации исторической ситуации гражданской войны и некоторых исторических персонажей.

Чтобы доказать обращение автора к неомифологизму как к структурному элементу, необходимо рассмотреть с этой позиции не только композицию романа, его повествовательную структуру, но также и системы образов романа. Для этого попытаемся разобраться в том, что же литературоведы считают неомифологизмом.

Представим одну из распространенных в литературе точек зрения на неомифологизм.

Итак, неомифологизм понимается как интерпретация в том или ином виде структуры, мотивов архаического мифа в более позднем по отношению к нему литературном произведении. Подобной точки зрения на неомифологизм как черту поэтики З. Г. Минц («О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов»), Е.М. Мелетинский («Поэтика мифа», «О литературных архетипах»), А. Козлов (справочник «Современное зарубежное литературоведение», соответствующие статьи) и некоторые другие. В современном понимании миф следует рассматривать как одну из основных мотивировок человеческого характера, каждый несет в себе что-то от мифологического прообраза. Большинство исследователей проблемы во второй половине XX века в той или иной мере разделяют эту точку зрения. В данной работе мы также будем опираться на данную точку зрения.

Систему персонажей В. Пелевина составляют психически и социально детерминированные характеры. В романе присутствует психологизм, поэтому характеры героев не определяются психикой или социумом, с которым они, казалось бы, связаны. Все персонажи, так или иначе, имеют способность к взаимному влиянию.

Система образов романа, между тем, соотносится с системой культурных героев и трикстеров мифа. В образах Чапаева и Петьки у В. Пелевина находят отражение черты нескольких мифологических персонажей.

Чапаев – мифологический герой, близкий богам (более того – дается намек на то, что он – некое воплощение Будды – Будда Анагама). Сходство образа Чапаева Осирису и подобным ему подтверждается финалом романа, когда Чапаев исчезает в небытие, а затем снова появляется, чтобы помочь Петру.

В структуре анекдота Чапаев – трикстер, чья истинная ипостась проявляется благодаря провоцирующим вопросам Петра Пустоты, который, таким образом, оказывается мнимым трикстером трикстера и одновременно культурным героем, заведомо стоящим на ступень выше трикстера Чапаева.

У В. Пелевина структура анекдота полемизирует с критикой. Чапаев представлен как культурный герой, который приобрел важную для Петра ценность – знание истины о мире. Петр Пустота стремится так же как Чапаев обладать этой ценностью, однако такое желание делает его трикстером. С трикстером Петра роднит, кроме этого, маргинальность по отношению к социуму. Однако образ Петра имеет больше сходств с культурным героем, чем с трикстером, об этом можно судить по тому, что он пытается противостоять «своим», а это признак совершающегося процесса инициации культурного героя. Таким образом полемизирует уже не столько с анекдотом, сколько с книгой со всем современным мифом.

Петр проходит сложный путь инициации, который свойствен мифической: изоляция от социума, испытания, трансцендентные контакты, даже периодически повторяющуюся временную смерть.

В романе В. Пелевин применяет и такой частый мифологический мотив, как попадание во власть более сильного демонического существа. Признаками такого существа обладает Чапаев, но более полное сходство с ним имеет барон Юнгерн, который взял Петра в путешествие по некоей части загробного мира. Но такой контакт в мифах обычно приводит к гибели героя, и в романе мы наблюдаем то, что Петр также опасается в чуждом пространстве за свою жизнь. Вполне в согласии с эстетикой мифа, он отправляется

добровольно, при этом ставя перед собой четкую цель: поиск культурного объекта.

Чапаева сложно назвать культурным героем, скорее он – «хранитель» культурной ценности. Нам приходится наблюдать использование рассказчиком одного из механизмов структурирования сюжета мифа – «драматизации» как конфликта между культурным героем и хранителем.

Пройдя путь инициации и испытание этим хранителем, Петр открывает себя – Пустоту. При этом выходит за грань своего «Я». На это косвенно указывает его встреча со стариком – водителем «Победы», – с которым Петр не сходится во мнениях. Этот старец, которого встретил Петр сразу после «вхождения в мир» (который поначалу кажется истинным), должен представлять высшую ступень самосовершенствования (в том числе – по К.Г. Юнгу). У Пелевина же он показан как ироничный, завуалированный образ писателя А.И. Солженицына, совершенно дискредитирующий себя как носителя высшей истины.

Вхождение в настоящий мир символизирует и сопровождает усвоение универсального принципа противоположностей, разрывающего первоначальное – кажущееся – единство, цельность мира. Это усвоение – та же культурная ценность, полученная от Чапаева.

Здесь мы можем говорить и об обращении автора к мифологическому образу «тотемной жены». Во всяком случае, Анна, контакт Петра с которой можно посчитать за «женитьбу», принадлежит миру «тотемного» царства. В отличие от аналогичного персонажа мифа, Анна не зооморфна, но обладает необходимой трансцендентностью. Культурный герой встречается с ней во время странствий и сближается с мотивом попадания во власть демонического существа. Это становится свидетельством происходящего совершенствования героя.

В структуре романа мы обнаруживаем также использование еще одного из механизмов создания мифологического повествования – «негативного параллелизма» как неудачного намеренного двойничества трикстера по

отношению к культурному герою. Так, Петр становится трикстером по отношению к Котовскому (мифологический мотив подмены). Петр пытается подражать Котовскому, присваивая его достижения через присвоение конкретного предмета, который, как считает Петр, ярче всего характеризующего Котовского.

Полученное могущество нередко проявляется в мифе мужскими символами. В тесте романа в качестве такого символа может быть представлен замаскированный под перьевую ручку пистолет. На возможность существования такого символа указывает тот факт, что Петр является поэтом.

Итак, Петр, так называемым, культурным героем, который приобретает ценности культуры – знание о своей лично и окружающего мира «сущности».

Культурный герой мифа (уточним, мифа творения) способен находить объекты культуры во благо некоему социуму. Но он также делает это и с целью создания миропорядка.

Демииургом Петр не становится, его функция отличается от функции культурного героя. С помощью тех культурных ценностей, который Петр приобрел, он обнажает структуру реальности, делает ее явной для себя.

Следствием обретения культурных ценностей становится обретение Петром себя как выделения из уробороса. В древних мифологиях уроборос является символом Вселенной. Мир, в котором существует Петр Пустота, имеет с ним много общего. Замкнутая структура повествования в романе как раз соотносится с уроборосом. Герой движется по этому замкнутому циклу, находя себя то в реалиях гражданской войны, то в стенах психиатрической лечебницы конца XX века, причем в романе имеет место ложный выход из цикла – «излечение» и выписка Петра из клиники. Для читателя такой выход, если исходить из здравого смысла, становится обретением героя истины о мире. В таком случае «настоящим является современный мир. Однако только в конце романа Петр покидает уроборос и входит истинный мир, которым

является Внутренняя Монголия, упомянутая однажды Чапаевым. Это представляется как ступень обретения последней культурной ценности.

В архаических мифах уроборос в виде змеи-дракона. Таким образом, уместно говорить о мотиве драконоборства в романе, в результате которого Петр Пустота одерживает победу над уроборосом с помощью добытых культурных объектов.

Существует и другое мнение, согласно которому Чапаев способствует «вымыванию» из Петра противостояния космоса и хаоса, сосуда и пустоты. Таким образом, Петр как культурный герой и перманентный борец с хаосом (в основном в силу своей ментальной инертности) утрачивает свои признаки.

Свойственный мифу мотив путешествия часто представляется как блуждания по лесу, который является пунктом сосредоточения хтонических ужасов и местом столкновения героя с потенциальными противниками, с помощниками, испытывающими героя, с тотемной женой или с хранителями культурных объектов, а также как посещение других, трансцендентных миров (лес чаще как раз трансцендентен).

Однако лес не выступает в данном произведении Виктора Пелевина местом действия романа, но мотив путешествия, как уже было отмечено ранее, присутствует. С мифологемой леса могут быть соотнесены сразу с несколькими местами, в которых героем осуществлялись различные. Так при помощи данной мифологемы «префигурируется» ситуация гражданской войны, современная психиатрическая лечебница, и в конечном итоге вся Россия конца XX века.

В. Пелевин осознанно тяготеет к древнеиндийской (буддийской) мифологии и философии, специфика которых состоит в определяющей взаимобусловленности. Таким образом, причиной несвободы как зависимости от окружающего, как постулирует буддизм, является неведение, которым «страдает» Пустота. Эту причину нельзя ликвидировать, не имея знания о реальном мире и себе. Получив эти знания, герой освобождается от кармы и круга перевоплощений.

Таким образом, генезис как всего предметного мира романа, так и – конкретнее – центральных персонажей происходит через реализацию «неомифологического принципа».

## **2.2. Проблематика романа «Generation «П»»**

Виктор Пелевин построил роман «Generation "П"» таким образом, что его сюжет и структура дают возможность различной его жанровой трактовки. Одни литературоведы и критики видят в нём создание новой мифологии, другие находят в нем элементы философской притчи, для кого-то – это вовсе юмористическая повесть, поучительная сказка, содержащая едкую сатиру на современность. Это одна из главных черт постмодернизма: трактовка произведения зависит исключительно от степени эрудиции, возраста, эмоционального состояния читателя. Мы, в свою очередь, попытаемся привести свою трактовку этого романа, основанную на исследованиях современных критиков и литературоведов, а также на собственных наблюдениях.

Итак, в романе В. Пелевина «Generation "П"» главным пафосом является отрицание идеологии потребления. В этом смысле роман представляет большой интерес. Это история карьерного роста «невостребованного эпохой» выпускника Литературного института по имени Вавилен Татарский, которого в начале романа читатели видят становящимся тружеником рекламы, а в финале произведения – живым богом, земным мужем богини Иштар. Одна из важных прикладных тем романа – гуманистически-образовательная.

Главным структурным элементом «Generation «П»» является троица, в которую входят две группы персонажей. Часть персонажей романа – это альтернативные состояния психики главного героя Татарского. Когда герой общается с Пугиным и Ханиным, Малютой и Бло, Гиреевым и Азадовским, то у него как бы происходит раздвоение личности, части которой ведут между собой диалог. Другую группу составляют трое – Гусейн, Морковин и Фарсейкин. Они нужны для связки сюжета. Морковин выступает в качестве как бы главного телевизионного ведущего разворачивающегося в романе действия. Он заканчивает свое развитие, исчерпав свою функцию, в финале по-

вестования, когда Татарский достигает Золотой комнаты, которая является гармоничным конечным состоянием ума. В тот момент роль ведущего переходит к Фарсейкину. Гусейн влияет на судьбу героя вначале. Он пытается ворваться в повествование еще раз. Но это дорога, по которой Гусейн собирался вести Татарского, была отклонена оба раза. Таким образом, мы видим комбинацию в форме двойной Троицы: три лидера и три альтернативных пары состояний, из которых герой временно выбирает одно, а преодолевать приходится оба. Первые два возможных состояния Татарского – Пуджин и Ханин. Таксист, который возвратился из Америки и комсомольский функционер, как промежуточные зависимые друг от друга состояния последовательно, умирает в душе героя. Их физическая смерть в результате бандитских разборок – это, само собой разумеется, аллегория. «...Этот виртуальный Пугин, подобно тяжелому металлу из конца периодической таблицы, просуществовал в сознании Татарского считанные секунды и распался». Другая пара состояний Татарского – Бло и Малюта. Они представляют собой более длительное состояние. Третья пара состояний – Гиреев и Азадовский. Они символизируют социальный выбор Татарского. Гиреев олицетворяет собой свободный полет души, к которому стремился главный герой. Но «следы униженной бедности» в одежде и в квартире (дыры на штанах, дешевые сорта водки) Гиреева останавливают движение Татарского к этому состоянию. Азадовский олицетворяет состояние, к которому стоит стремиться, и Татарский достигает его. Однако он не повторяет Азадовского, у него получается достичь нового состояния, постигает свое «я» и оборачивается мужем богини Иштар, то есть сам становится божеством. Главным героем романа, клипмейкер Татарский убеждается, что самая могущественная диктатура – это диктатура самой виртуальности. Философская идея романа состоит в том, что поскольку телевидение делают люди, а сознание людей формируется телевидением, то таким образом суть современной социальности заключается в самодостаточном, замкнутом существовании телевизионного изображения. В современном мире нет человека, он примыкает к телевизионному изображе-

нию, которого - по сути, в конечном итоге - тоже нет, так как оно лишь изображает, копирует реальность, а реальности нет. Пройдя весь путь в структуре СМИ, герой достигает целей и осваивает принципы работы этой структуры, цели и принципы создания ложных имен-символов. В основе принципа создания ложных символов лежит принцип столпотворения. Он заключается в смешении всего: языков (прежде всего русского и английского), культур, религий, исторических фактов, персоналий и т.д. Это восточные символы, Латинская Америка с Че Геварой, русские березки и косоворотки, ковбои в джинсах, средневековая романтика, христианская символика и т.п. Гений рекламы тот, кто способен подобрать рифму к любому слову с любым словом. На смену эпохи телевидения приходит эпоха смешения времени и пространства, где единственной мерой всего являются деньги, все остальное становится товаром. В предмет торговли превращаются также пространство и время, которые подвергаются продаже и обмену. Символы культуры и искусства, будучи вырванными из своей культурно-исторической парадигмы, лишаются своего истинного содержания, в результате чего появляется возможность толковать их на основе каких угодно ассоциаций. Так Вещий Олег, изначально символизирующий национальный характер, осмысливается как символ вещизма, и возникает слоган «Как ныне собирается Вещий Олег в Царьград за вещами. На том стояла и стоит русская земля». Ложные символы рождают и ложные стили. Возникают два основных стиля – западнический и ложнославянский. Западнический стиль пропагандирует через пепси-колу победу нового над старым, победу всего «крутого» и способного двигаться напролом. Ложнославянский стиль играет на чувстве обывательского патриотизма и приверженности традициям. Используемые при этом символы здесь довольно примитивны: березки, церкви, колокола, красные рубахи навывпуск, бороды, сарафаны, подсолнухи, лузга и некоторые другие подобные образы. В целом все огромное разнообразие рекламных образов создает один единственный образ – образ счастливого человека (примитивно счастливого - как правило, это касается телесных удобств, внешней физической



безопасности). Реклама показывает людям других людей, которые пошли на поводу у телевизионного обмана, и нашли счастье в обладании материальными ценностями. Она стремится убедить в том, что использование рекламируемого товара приведет к высокому и благоприятному перерождению непосредственно после акта потребления.

В романе отражены странные и сомнительные моменты в языке и в жизни данной эпохи. Исключением не является и само имя главного героя – «Вавилен». Этим именем Татарского наградил отец, который таким образом показывал свою веру в коммунизм и идеалы шестидесятничества. В состав имени входят имена таких личностей как «Василий Аксенов» и «Владимир Ильич Ленин». Отец Татарского, видимо, именно таким представлял себе верного ленинца, благодарно постигающего, что марксизм изначально стоял за свободную любовь, или помешанного на джазе эстета, которого особо протяжная рулада саксофона заставит вдруг понять, что коммунизм победит. Такого мнения относительно марксистской теории придерживался не только отец Татарского, его придерживалось все советское поколение пятидесятых и шестидесятых.

По тому, как тщательно Татарский скрывает свое имя от всех, становится ясно, что он очень стеснялся своего имени, представляясь по возможности Вовой. Это, по всей видимости, говорит о разности их с отцом позиций. Это привело к тому, Татарский стал врать друзьям, что отец назвал его так потому, что увлекался восточной мистикой и имел в виду древний город Вавилон, тайную доктрину которого ему, Вавилену, предстоит унаследовать.

Несмотря на эту свою блестящую выдумку, Татарский в возрасте семнадцати лет теряет свой первый паспорт, а второй получает уже на Владимира.

Дальше его жизнь начала складываться самым обычным образом. Татарский поступает в технический институт. Он любил технику, но главной причиной поступления стало нежелание идти в армию. Затем, в двадцать один год, с ним происходит то, что решает его дальнейшую судьбу.

Летом, в деревне, он прочитал маленький томик Бориса Пастернака. Эти стихи потрясли его до такой степени, что несколько недель он не мог думать ни о чем другом, а потом и вовсе начал писать их сам. В его памяти навсегда остался ржавый каркас автобуса, косо вросший в землю на опушке подмосковного леса. Как раз у этого каркаса ему в голову пришла первая в жизни строка – «Сардины облаков плывут на юг» (после чего он стал понимать, что от этого стихотворения как будто бы пахнет рыбой). Результат этого увлечения совершенно банальный: Татарский поступил в Литературный институт. Однако на отделение поэзии он не прошел, а попал на отделение переводов с языков народов СССР. Татарский представлял себе свое будущее примерно так: днем – пустая аудитория в Литинституте, подстрочник с узбекского или киргизского, который нужно зарифмовать к очередной дате, а по вечерам заниматься трудами «для вечности».

Однако вскоре случилось одно существенное для его будущего событие – распался СССР.

Соответственно в переводах с языков народов СССР перестали нуждаться. Таким образом, Татарский мог полностью посвятить себя работе для вечности.

Но и здесь произошло непредвиденное. С вечностью, которой Татарский решил посвятить свои труды и дни, тоже стало что-то происходить. Но что именно, Татарский не мог понять. Ведь вечность – так, по крайней мере, он всегда думал – была чем-то неизменным, статичным, неразрушимым. Так, например, маленький томик Пастернака, попавший однажды в эту вечность, уже невозможно его оттуда выкинуть.

Но все оказалось не так. Татарский целиком принадлежал сегодняшней бытовой реальности, и чтобы за пределы этой реальности ему необходимы стимуляторы, вроде мухоморов, наркотики или планшетки для общения с духами. На первый взгляд, кажется, что Татарский, как и многие другие герои Пелевина (например, герой романа «Чапаев и Пустота» Петр Пустота), тоже проходит путь возвышения от ларечного «реализатора» до живого бога,

главы некоего тайного ордена, Гильдии Халдеев, поставляющий в Россию иллюзорную реальность. Однако это возвышение предопределено лишь именем, которое, как было указано выше, составлено из «Василия Аксенова» и «Владимира Ильича Ленина» и совершенно случайно совпало с «именем города». Именем, то есть «брендом». По этому поводу совершенно справедливо шутит коллега Вавилена Татарского по рекламным делам: «...у каждого Абрама своя программа, у каждого брэнда своя легенда» [Genr.]. Татарский такой же продукт, как и то, что он рекламирует. Его нельзя отнести к романтическому образу модернизма, творца. Он не творец, а «криэйтор». Со своей книжечкой, в которую Татарский при любой возможности записывал свои рекламные идеи, он выглядит очень комично. Эта его комичность особенно ярко проявляется, когда в момент наркотического «прозрения», он сочиняет «слоган» для Бога, действительно гениальный по своей пошлости: «Христос Спаситель. Солидный господь для солидных господ». Мистико-карьерная лестница Татарского напоминает компьютерную игру с определенными уровнями: три ступени, три загадки и, наконец, башня, на которую надо взойти в финале. Но на самом деле он не восходит, а им двигаю, как марионеткой – неслучайно каждое новое возвышение Татарского совершается после того, как его прежний босс/наставник по непонятным причинам гибнет. Татарский не превращает симуляцию в свою свободную реальность, он лишь принимает участие в чужой игре, утрачивая при этом самого себя: акт снятия виртуальной маски, трехмерной модели, которая, собственно, и становится мистическим мужем богини Иштар, – символизирует полное обезличивание выпускника Литинститута.

Этим романом Виктор Пелевин демонстративно закрывает дверь, ведущую к романтико-модернистской традиции изображения исключительного героя в исключительных обстоятельствах. «Generation«П» – роман, рожденный горестным открытием того факта, что стремление приблизиться к свободе оборачивается тотальной манипуляцией: симулякры превращаются в реальность массово. Каждый рекламный клип оказывается лишь подобием сча-

стья и свободы: «Свободу начинают символизировать то уют, то прокладка с крылышками, то лимонад. За это нам и платят. Мы впариваем им это с экрана, а они потом впаривают это друг другу и нам, авторам, это, как радиоактивное заражение, когда уже не важно, кто взорвал бомбу» [7, С. 76].

В романе «Generation «П» В. Пелевин основное внимание сосредоточивает на власти, которая осуществляется посредством симулякров, оттесняя поиск свободы. Собственно и свобода здесь показана таким же симулякром, внедряемым в сознание потребителя вместе с рекламой кроссовок; неслучайно жаргонное «лаве» саркастически расшифровывается одним из персонажей романа как сокращение от «liberalvalues», иначе говоря – ценностей свободы. В этом случае можно прийти к выводу о том, что именно на этих ценностях и был сосредоточен поиск героев романа.

По мнению большинства исследователей творчества Пелевина, основной сюжетной линией романа является восхождение главного героя Вавилена Татарского на зиккурат, башню главных храмов вавилонской и ассирийской цивилизаций, которое происходит параллельно с продвижением его по социальной лестнице. Однако финал произведения имеет множество интерпретаций: по одной версии Вавилен Татарский уподобляется Божеству (живой муж богини Иштар), обретая вместе с тем могущество, всяческие блага и совершенную мудрость. Герой уже не пытается выбраться из мира иллюзии и обмана, а, напротив, заняв освободившееся место мужа богини, становится повелителем Вавилона.

По-другому понимает финал Санкт-Петербургская исследовательница О.В. Богданова, которая трактует финал как подступ героя к новому зиккурату, который ему только предстоит преодолеть, поскольку путь его еще не завершен, он у основания нового Вавилона. На наш взгляд, обе трактовки финала романа находят свое подтверждение в романе.

## **2. 3. Особенности постмодернистского мышления в романе Виктора Пелевина «Священная книга оборотня»**

«Священная книга оборотня» была написана Пелевиным, спустя несколько лет после выхода романа «Generation «П». Первая публикация относится к 2004, тираж книги составил 150 тысяч экземпляров. Выход в свет нового романа послужило появлению огромного количества критических отзывов со стороны литературоведов и читателей. Мнения критиков по поводу этого романа довольно противоречивы. С одной стороны, книга получает положительные отзывы, некоторые исследователи даже говорят об очередной победе автора в покорении литературного Олимпа. С другой стороны, высказываются мнения, что авторский талант и потенциал Пелевина исчерпал себя, и это, возможно, последнее произведение крупной формы (предполагается, что Пелевин далее будет писать только рассказы).

Многие критики считают, что увлекательность книг Пелевина все возрастает. Но книги современного писателя полностью не переходят в разряд произведений массовой литературы только потому, что автор сочетает в своих произведениях в рамках одного текста философский, политический и художественный пласты. В целом они остаются постмодернистскими.

Чтобы выявить особенности постмодернистского мышления в романе Виктора Пелевина «Священная книга оборотня», необходимо обратиться к сюжету произведения.

Структура романа неоднозначна и включает в себя все виды неясностей, двусмысленностей, разрывов повествования, перестановок. В романе две сюжетные линии, которые, в свою очередь, некоторые особенности.

Если в качестве основной сюжетной линии взять историю знакомства, любви и превращения в Сверхоборотней Лисы А Хули и Волка Александра, то разрывающими содержание произведения будут рассказы А Хули о ее прошлом. А если главную роль отдать тому факту, что весь текст романа представляет собой покаяние Лисы за совершенное ею ранее зло, то тогда разрывают сюжет все моменты, связанные с Александром, сестричками А Хули и другими персонажами.

На неоднозначность, двусмысленность романа указывает размещенный в самом начале роман «Комментарий эксперта». С одной стороны, мы понимаем, что это чисто пелевинский текст, который является вымыслом, однако с другой, заставляет задуматься само содержание этого «Комментария»: «Настоящий текст, известный также под названием «А Хули», является неумелой литературной подделкой, изготовленной неизвестным автором в первой четверти 21 века. Большинство экспертов согласны, что интересна не сама эта рукопись, а тот метод, которым она была заброшена в мир».

Пелевин в своих книгах достаточно часто использует, помимо религиозных и философских текстов, также и произведения художественной литературы, принадлежащие к современной культуре и классике. Среди них: песни, литературные и музыкальные произведения, книги, фильмы, сказки и легенды.

В своем романе «Священная книга оборотня» автор прибегает и к цитатам из философской и научной литературы (труды Ницше, произведения Карлоса Кастанеды, работа «Психопатология обыденной жизни» Зигмунда Фрейда, послужившая основой для рассуждений А Хули), и к цитатам ты из произведений русской и мировой литературы и фольклора (стихотворение А.Блока «Скифы», произведения В.Набокова «Лолита» и «Парижская поэма», рассказ «Крейцера соната» Л.Толстого), помимо этого, в романе есть упоминания о некоторых произведениях живописи (Брейгель «Вавилонская башня», П. Пикассо «Старый еврей и мальчик»). Эти и многие другие произведения искусства находят свое отражение в данном романе.

Из вышеизложенного следует вывод о том, что Виктор Пелевин в романе «Священная книга оборотня» прибегает к цитированию произведений разных областей искусства, принадлежащих к разным эпохам. Писатель не ограничивается при этом лишь русским искусством, а использует и ссылки на тексты европейского и американского происхождения.

Содержание книги Пелевина – огромное пространство цитат и ссылок. Значительную часть объема в романе занимают цитаты в собственном смыс-

ле слова, а именно дословные извлечения из литературных произведений, исторических, религиозно-философских, культурно-философских, психоаналитических работ. Но есть также и просто ссылки на те или иные произведения культуры и искусства.

В романе тесно переплетаются стилистические черты разных жанров литературы: собственно литературного произведения (сам сюжет романа), фольклора (цитаты из русских народных сказок), кинематографа (сексуальные сцены романа основаны именно на фильмах), музыкального искусства, публицистики, официального документа, литературно-критической статьи (рассуждения А Хули).

Дадим определение «неомифологизму». Итак, неомифологизм – специфическая для XIX- начала XX века форма художественного мышления, которая основывается на особом отношении к мифологическим сюжетам, образам и символам. В конечном итоге эти структурные элементы создают новые мифы, соотносимые с современностью. Что же такое мифы? Мифы – это архаическое повествование о деяниях богов и героев, за которыми стояли фантастические представления о мире, об управляющих им богах и духах. В первобытной мифологии основное внимание уделяется процессу создания мира, происхождению его элементов. На сегодняшний день выделяется несколько типов мифов. К древним мифам относятся и архаичные формы героического эпоса. Самая фундаментальная категория мифов – мифы этиологические и космологические, задача которых заключается в описании творения мира, происхождения людей и животных и т.п. Особую категорию составляют так называемые солидарные мифы – мифы, тесно связанные с аграрными обрядами, рассказы об исчезающих и возвращающихся богах и героях.

Некоторые особенности мифологического мышления часто находят отражение в массовом сознании современного человечества вместе с элементами философского и научного знания, а также строгой научной логикой.

При некоторых обстоятельствах массовое сознание становится основой для распространения «социального» или «политического» мифа. Так, в

результате такого переосмысления различных традиционных мифов создаются собственные поэтические символы, которые пронизывают не только политику, но и фундаментальную культуру, перевоплотившуюся в неомифологическое сознание.

Пелевин в романе подвергает миф деконструкции, после чего миф уже перестает быть своего рода каноном. В «Священной книге оборотня» встречается много таких примеров. Так, одним из таких примеров можно считать трактовку Пелевиным содержания классической русской сказки «Крошечка-Хаврошечка». Эта сказка является не только любимой сказкой Саши Серого, но создает основу для сцены в Нефтеперегоньевске. Кроме того, сюжет этой сказки интерпретирует и А Хули: «Сказка оказалась довольно грустной. Крошечка-Хаврошечка была северным клоном Золушки – только вместо доброй волшебницы ей помогала пестрая корова. Эта корова выполняла все непосильные задания, которые Хаврошечке давала мачеха. Злобные сестры подглядели, каким образом Хаврошечке удастся справиться с работой, и рассказали об этом мачехе. Та велела зарезать пеструю корову. Хаврошечка узнала об этом и сказала корове. Корова попросила Хаврошечку не есть ее мяса и схоронить ее кости в саду. Потом из этих костей выросла яблоня с шумящими золотыми листьями, которая решила Хаврошечкину судьбу - она сумела сорвать яблоко, наградой за которое был жених... Интересно, что мачеха и сестры не были наказаны, им просто не досталось яблок, а потом про них забыли»[3, С. 146]. Все та же А Хули далее пытается разобраться со смыслом сказки: «Мне не надо было гадать, о чем она на самом деле – сердце понимало. Это была вечная русская история, последний цикл которой я видела совсем недавно, в конце прошлого века. Словно я лично знала эту пеструю корову, которой дети жаловались на свои беды, которая устраивала для них незамысловатые чудеса, а потом тихо умирала под ножом, чтобы прорасти из земли волшебным деревом – каждому мальчику и девочке по золотому яблоку...



В сказке была непонятная правда о чем-то самом печальном и таинственном в русской жизни. Сколько раз уже резали эту безответную корову. И сколько раз она возвращалась то волшебной яблоней, то целым вишневым садом. Вот только куда подевались яблоки?»[3, С. 187].

Помимо «Крошечки-Хаврошечки», в романе дается интерпретация содержания сказки «Аленький цветочек». О ней мы узнаем из уст Александра: «Она длинная, но суть такая: красавица попросила отца привезти ей аленький цветочек. Отец нашел его в далеком волшебном саду и сорвал. А сад сторожило страшное чудовище. Оно поймало отца красавицы. И ей пришлось отправиться в плен к чудовищу, чтобы оно отпустило отца. Чудовище было безобразным, но добрым. И она полюбила его, сначала за доброту, а потом вообще. А когда они поцеловались, чары развеялись, и чудовище стало принцем»[3, С. 196]. И здесь писатель не обошелся без скандальных подтекстов, он пародирует в сказке фрейдистское мироощущение, когда разбирает сюжет сказки Аксакова «Аленький цветочек», где считает сорванный отцом цветок метафорой дефлорации, дополненной темой инцеста: «Это одна из тех сказок, которые отражают ужас и боль первого женского сексуального опыта, – сказала я. – Таких историй много, а та, про которую ты рассказал – просто классический пример. Это метафора того, как женщина открывает звериную суть мужчины, и осознает свою власть над этим зверем. А аленький цветочек, который срывает отец – настолько буквальный мотив дефлорации, дополненный к тому же темой инцеста, что мне трудно поверить, будто эту сказку рассказала какая-то ключница. Ее, скорее всего, сочинил венский аспирант прошлого века, чтобы проиллюстрировать дипломную работу. Придумал и сказку, и ключницу Пелагею, и писателя Аксакова. Кто такая ключница? Женщина, сжимающая в руке ключ... Даже не просто ключ, кольцо, на котором висят ключи. Надо ли объяснять?»[3, С. 197]. Далее приводится следующее высказывание, которая отражает взгляды самого Пелевина на сказки: «Таков современный дискурс сказок». Далее обратимся к сказке «Красная шапочка».

В романе Пелевин совершает попытку гармонизировать окружающий мир, стремиться упорядочить, преобразовать его в эстетический космос. Это обстоятельство сближает роман и с постмодернистской и массовой литературой. Таким образом, в данном романе наблюдается стремление автора популяризировать постмодернистский текст, попытка сделать его более открытым и доступным для большего числа читателей. Такая тенденция проявляется в том, Пелевин прибегает к всеобщему и открытому мифологизаторству, к открытой трансформации главных героев (главной героиней является лиса-оборотень, которая представлена на страницах романа в открытом трансформированном виде). Постмодернистским текст делает введение в содержание романа большого количества сказочных сюжетов, которые являются одной из наиболее показательных форм реализации древних народных мифов. Кроме того, автор обращается к мифологическим личностям, к фигурам Толстого, Достоевского, Набокова, которые стали в сознании современного читателя чем-то монументальным, недоступным, мифологизированным.

В романе «Священная книга оборотня» наиболее очевидно проявление обращения автора к мифологическому. Показателем того, что писатель обращается к мифологизму, является, во-первых, принадлежность главных героев к категории оборотней, т.е. мифологических существ, представления о которых содержатся в фольклорных традициях различных этносов. Мифология оборотня имеет прямую связь с мифологическим принципом всеобщего оборотничества, присущего сознанию наших предков; во-вторых, мифологизм проявляется также в культуре, где автор представляет читателю наиболее ярких культурно-исторических фигур, в сознании героини выступающих в качестве знаково-типических ассоциаций. В процессе сопоставления информации о той или иной личности, находящейся в воспоминаниях Лисы А, которая в силу своего почтенного возраста была непосредственно знакома с каждым из них, с современными мифами, сложившимися вокруг данной фигуры, оказывается, что воспоминания лисы-оборотня о реальных встречах с реальными людьми есть намеренная концентрация информации, представле-

ние семантических центров мифов о них, укоренившихся в сознании современного человека.

Общая мифология устройства мира в романе также содержит в себе специфику проявления мифологического. Так Пелевин выражает свое отношение к окружающей действительности. Здесь также определяется степень ее реальности, выражена основная мысль автора о виртуальности реальности, являющаяся целью всего творчества Пелевина. В финальном открытии главной героини романа выдвигается мысль, что реальности, окружающей нас, вовсе не существует, это всего лишь вымысел, иллюзия, которую каждый из нас создает для себя и других сам. Так в конце романа лиса приходит к пониманию того, что весь окружающий ее мир создала она сама своим собственным хвостом и что, перестав создавать его, она сможет постичь истинную природу своего ума, погрузившись в Радужный поток (в данном случае – способ покинуть ненавистную реальность). Таким образом, на примере таких мудрых и существ, как оборотней, которые живут в иллюзорном мире, автор подвести нас к выводу, что окружающая действительность никоим образом не может быть объективной. Она является совокупностью субъективных представлений о ней, возникающих в сознании любого живого существа, соприкасающегося с ней. При этом у каждого из них своя действительность. Следовательно, количество вероятных образов действительности зависит от того, сколько существует субъектов, воспринимающих ее.

Итак, подводя итог всему сказанному, следует отметить существенную особенность приема мифологизации в творчестве Пелевина. Она в целом рассматривается, как стремление привести окружающий мир к гармонии, что абсолютно не свойственно творчеству писателей-постмодернистов. Для постмодернизма характерно представление о мире как о хаосе, в котором причинно-следственные связи между элементами проследить сложно, в этом мире человек испытывает дискомфорт, но все же не пытается и не видит возможности гармонизировать существующую реальность. Используя прием мифологизации окружающей действительности, Пелевин предлагает читате-

лям готовую матрицу, некую форму, наполненную определенной информацией. Эта информация находится в сжатом, концентрированном, свернутом виде. А развернуть, интерпретировать данную информацию автор позволяет каждому читателю по собственному желанию. И он, читатель, в силу обладания различным уровнем образования, данную ему информацию интерпретирует по-разному. В итоге появляется бесконечное множество различных интерпретаций, бесконечное множество виртуальных миров, указывает на главную идейную доминанту всего творчества Пелевина о симулятивности окружающей нас действительности.

## **2. 4 Роман «Empire «V» – «повесть о настоящем сверхчеловеке»**

Образ вампира в современной мировой литературе чрезвычайно популярен. К теме «вампиризма» обращаются в своих произведениях знаменитые зарубежные писатели. Так, Брэм Стокер в романе «Дракула» дает наиболее полное описание вампира. О вампирах пишут и такие писатели, как Джон Полидори и Джозеф Лефан, Энн Райс и другие. Писатели по-разному изображают образ вампира. В первом романе серии «Интервью с вампиром» Энн Райс впервые трансформирует сюжетную линию вампирского рассказа: хороший герой превращается в злобного вампира.

Какие черты характера преобладают в образе вампира в современном искусстве?

В современных популярных романах и фильмах вампиры – красивые, сильные, быстрые, разумные и романтические существа. Ярким примером, подтверждающим наличие этих качеств, являются серия романов американской писательницы Стефани Майер «Сумерки» и роман Л. Дж. Смит «Дневники вампира». В этих работах вампиры наделены специальными талантами и качествами: они начинают светиться, когда на них попадают солнечные лучи, ради любимого человека вампиры способны ограничивать агрессию, развитую по своей природе, готовы сделать действительно героические поступки. Иначе говоря, образ вампира коренным образом трансформировался, получил абсолютно новые, необъяснимые и далеко не ужасающие черты.

Опубликованный в конце 2006 года роман «Empire «V» явился продолжением традиций пелевинского стиля и, в то же время, оказался этапом в творчестве писателя. Само название романа создает интригу для читателя. Возникает вопрос: что оно значит? И на этот вопрос есть несколько вариантов ответа. Во-первых, мы можем предполагать, что оно означает некую «Империю В», т.е, судя по содержанию, империю вампиров. Во-вторых, оно может означить своеобразное обыгрывание самого слова «вампир» (если стоящую в конце «V» поставить в начале слова – получится очень похоже на английское vampire). И, наконец, третий вариант предполагает наличие и первого и второго.

Все события в романе происходят в наше время. Главному герою произведения Роману Шторкину 19 лет. По логике вещей и стечению обстоятельств он становится вампиром. Став вампиром, он приобретает новое имя, и у него появляются наставники, которые помогают юноше вступить в их общество – общество кровососов. Пелевин называет свое произведение «повестью о настоящем сверхчеловеке». Надо полагать, что его герой обладает специфическими качествами, так называемого, настоящего сверхчеловека. Действительно, вампиры в романе представлены высшей расой, сверхлюдьми. Более того, автор выдвигает теорию о том, что людей создали именно вампиры (а не Бог или естественный отбор природы) для удовлетворения своих потребностей.

К теме мироздания Пелевин неоднократно обращается в своих произведениях. Так в повести «Затворник и Шестипалый» мир представлен в виде инкубатора, в котором главные герои оказываются всего лишь бройлерными цыплятами. В другом произведении под названием «Жизнь насекомых» автор показывает мир как вселенную насекомых, где главные действующие лица – всего лишь комары, мухи и клопы. Остается выяснить, в чем специфика мироздания в анализируемом нами романе. Итак, в «Empire «V» Пелевин выходит совсем на другой уровень. Здесь писатель отнюдь не играет с метафорами, он цинично и грубо показывает смысл существования человеческо-

го мира, при этом сравниваю людей с дойными коровами. В романе главным источником питания для вампиров становится уже не человеческая кровь. Они сосут особый концентрат – «баблос», произведенный из денег, а их как раз зарабатывают люди. Из этого следует, что люди – то лишь существа, добывающие продукт питания для вампиров. Добывая деньги для «баблоса», люди отдают всю свою энергию, силу, свои мысли и стремления и, в конце концов, всю жизнь. Пользоваться вампирам «ресурсами» людей позволяет их низменность и примитивность.

Впрочем, нельзя сказать, что автор иронизирует. От такого поворота событий становится отнюдь не смешно, а даже грустно. Такая нереальная, фантастическая, как может показаться в начале романа, теория создания мира вампирами, по мере чтения произведения начинает напоминать жизнь современной России. В этом романе мы определенно видим эволюцию писателя: в нем меняется не столько стиль Пелевина, сколько мировосприятие. Стиль Пелевина остается неизменным. Автор по-прежнему использует остроумные метафоры, которые часто превращаются в афоризмы.

Главный персонаж произведения в романе Виктора Пелевина, о чем уже упоминалось ранее, – молодой вампир. Однако он, в отличие от своих сородичей, наделен отнюдь не устрашающими качествами своей натуры, а, напротив, в нем заключена человеческая сущность и нравственные, духовные, гуманистические качества натуры. Психологическая составляющая, внутренняя природа самого вампира выполняет немаловажную роль в понимании идею романа. На наш взгляд, главный герой – Рама Второй – оказывается типичным правдоискателем – преемником знаменитых литературных героев Онегина, Мцыри, Базарова, Раскольникова, Андрея Болконского, Григория Мелехова.

Надев маску злодея, главный герой встречает на своем пути множество роковых, критических обстоятельств и событий: «Я закричал, вернее, замычал – он держал мою голову так, что я не мог открыть рта. Боль в шее была невыносимой – словно сумасшедшей зубной врач вонзил мне под че-

люсть своё электрическое сверло. Была секунда, когда я решил, что пришла смерть, и смирился с нею...», – повествует лирический герой [6, С. 4].

Автором изначально создаётся мир бездуховный, антигуманный, безнравственный, лишённый элементарных эстетических начал, И главному герою предстоит найти в нем свое призвание. Перевоплощенный в вампира персонаж отказывается от истины. Первоначально он наслаждается чувственными и физическими возможностями вампирской плоти. Этот эпизод является одним из ключевых в романе.

Чтобы стать настоящим вампиром, новому ученику придется усвоить основные вампирические науки (гламур и дискурс), понять идею господства вампиров над миром в целом, которая противоречит всему, что было известно ему ранее. Встает вопрос, каков же образ вампира у Пелевина? Писатель наделяет их такими качествами, которые не чужды человеческому сознанию и разуму, а многие из них и вовсе похожи на простых людей и мало, чем от них отличаются: «что–то мефистофелевское, похожи на продвинутых бесов, густые брови, крючковатый нос, имеют хорошие квартиры в спальных районах...» [6, С. 97].

Таким образом, можно прийти к выводу о том, что Пелевин дает характеристику образу вампира с позиции социально – значимой ориентации. Однако необходимо разграничивать, находить точки соприкосновения в образе вампира и современного человека.

Выясним, какими принципиально новыми чертами и особенностями Пелевин наделяет вампира? Почему у читателя возникает столь сильный интерес к главному герою романа? Пелевин, превращая своего героя в существо антисоциальное, циничное, коварное, безжалостное, на самом деле стремится показать читателю катастрофичность, гибель, уничтожение мира тщеславия, наживы и эгоизма. Несмотря на то, что герой окружён миром цинизма и коварства, он задумывается над вечными философскими вопросами, которые дают ему возможность остаться человеком и бороться с жестокостью и не-

справедливостью окружающего мира. «Что есть истина?», «Что есть Бог?», «Откуда взялся мир?», – вопросы, на которые нет ответа.

В девятнадцатом веке немецкий философ Фридрих Ницше утверждал, что «идеал «сверхчеловека» может быть реализован при условии, если человечество возвратится к истокам своей истории, когда бал жизни будут править люди высшей расы – «хозяева», люди, представляющие собой совершенство, прежде всего, в биологическом отношении. Они не будут отягощены ни бытовыми, ни социально – бытовыми, ни религиозными ограничениями и предрассудками и потому будут абсолютно свободными»[21, С.376]. Опираясь на идею Ницше, мы пришли к следующему выводу: «сверхчеловечество» будет поработен современной цивилизацией. А современная цивилизация, по мысли Пелевина, есть следствие хаотичности и неуправляемости жизни. В будущем человек будет лишён права оказывать воздействие на ход реальной действительности. В перспективе «сверхчеловек» – существо, и его отличительной особенностью оказывается бездуховность, антигуманность, эгоизм, индивидуализм, тщеславие и корыстолюбие.

Так, Виктор Пелевин в романе воплощает в образах вампиров скрытые, неподвластные человеческому разуму способности. Однако в это же время вампиры у Пелевина – существа с антисоциальным поведением, смело заявляющие о своём господстве, преобладании над всем человечеством: «Вампиры носят имена богов... Вампиры не только самое высшее звено в цепи, но и самое гуманное звено. Высокоморальное звено..»[6, С. 49].

Один из действующих персонажей романа произносит следующее: «Тебе предстоит за короткое время стать высококультурной и утончённой личностью. Значительно превосходящей по интеллектуальным и физическим возможностям большинство людей» [6, С. 35]. Эти слова есть подтверждение господства вампиров над людьми. Говоря о возможности управлять поведением и мыслями человека, они опровергают всяческие законы морали и нравственные, гуманистические принципы.



Быстрый тем развития современного общества способствуют трансформации понятия «настоящий человек» в разные временные эпохи.

Так, в данной книге, кроме всего упомянутого выше, пелевинский стиль также характеризует использование с определенной целью нецензурной лексики «на злобу дня». Писатель довольно точно описывает современную действительность при помощи насыщения романа лексикой интернет-пользователей, модных журналов и современной корпоративной культуры. Неоднократно мы встречаем на страницах произведений Пелевина повествование от первого лица, философичность, элементы буддизма. Использование данных приемов – довольно специфическая черта в современной литературе. Это характерно в частности для творчества Виктора Пелевина. Поэтому сомнения в том, что Пелевин является автором романа «Empire V», не остается. Книга привлекает доступностью языка, что делает роман легким для чтения, актуальностью и серьезностью поднимаемых в тексте проблем.

Роман Виктора Пелевина «Empire «V», вышедший в конце 2006 года, стал продолжением традиций пелевинского стиля и, в то же время, в нем автор представил характерные черты «настоящего человека» века XXI.

Данная глава посвящена анализу романов Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота», «Generation «П», «Священная книга оборотня», «EmpireV».

Выводы: В романе «Чапаев и Пустота» неомифологизм является основным структурным элементом. Генезис как всего предметного мира романа, так и – конкретнее – центральных персонажей происходит через реализацию «неомифологического принципа». Рассматривая проблематику романа «Generation «П», определили, что Пелевин основное внимание в нем сосредоточивает на власти, которая осуществляется посредством симулякров. В романе «Священная книга оборотня» выявили типичные черты постмодернизма, которые переплетаются с элементами других литературных направлений. В романе «Empire V» определили специфические черты «настоящего человека».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Виктор Олегович Пелевин – современный российский прозаик, лауреат многочисленных литературных премий, среди которых «Малый Букер» (1993) и «Национальный бестселлер».

Отечественная критика высказывает относительно произведений Пелевина неоднозначные мнения.

Основная причина споров, связанных с творчеством Пелевина, – к какой литературе отнести произведения Пелевина – «высокой» или «низкой»? Круг поднимаемых им тем, способы их воплощения, привлекаемые источники, сложность сюжетных построений указывают на своеобразную элитарность произведений Пелевина. Современный русский литературный критик Роман Арбитман считает творчество Виктора Пелевина интересным примером практически полного совмещения увеличительного стекла и зеркала, направленных в разные стороны.

Среди исследователей творчества Пелевина возникают споры о его творческом методе.

Суммируя все наиболее популярные точки зрения по этому вопросу, проведя свои собственные наблюдения, мы пришли к выводу о том, что Виктор Пелевин – яркий представитель постмодернизма: игра цитатами, использование речевых клише, использование чужого текста и др., который в своих произведениях умело сочетает элементы фэнтези, турбореализма и философской фантастики. Специфичность творческого метода писателя наложила свой отпечаток на художественные особенности его романов.

Важная особенность пелевинских романов состоит в том, что в повествование он охотно вводит реальные исторические персонажи и реалии современной нам жизни. Читатели живут в одном измерении с писателем, поэтому хорошо его понимают. Например, Пелевин – в эпоху кризиса духовности и экономики, говорит об этих проблемах не с экрана телевизора или газетной полосы, а с книжной страницы.

Композиция романов своеобразна. Пелевин обращается к таким формам, как философская притча, роман-миф, философская сказка. Обращаясь к такой форме произведения как роман-миф, автор разоблачает старые мифы и создает новые, сталкивая их между собой. Основная мифологема современности – телевидение, реклама и PR – это тоже носители, трансляторы мифов и сами есть миф («Generation «П»).

Используя форму философской сказки в романе «Священная книга оборотня», писатель говорит о серьезных вещах без излишнего морализаторства, пафоса и патетики.

В творчестве писателя есть и такие романы, которые построены в форме рыцарского романа, то есть классического «романа посвящения», в котором обязательно есть путешествие главного героя, испытания, битва, смерть и победа над смертью. Если испытания в первую очередь духовные, то получается философский роман, в котором герой ищет истину. Однако не все так просто. Пелевин превращает рыцарский роман в пародию на самого себя, что делает его авантюрным романом, где героя сопровождает или даже подменяет собой трикстер (антигерой, пересмешник), а мудрость изрекают глупцы. Такой необычной композицией обладает роман «Чапаев и Пустота».

Герои его книг не всегда обычные люди. Ими могут быть персонажи, чьи имена обретают метафизический статус: они значат больше, чем обозначают. Так, Пустота есть фамилия одноименного романа (личность поэта-комиссара), и пустота есть понятие, отсюда: фамилия есть понятие; фамилия есть обозначение общего. Это приводит к деперсонализации героев. Современный герой у Пелевина – есть бегство от героя, бегство от своего «Я». Игровое начало сближает творчество писателя с В. Набоковым и Г. Гессе: двойственность интерпретаций названий, имен, использование некоторых мотивов мировой литературы и др.

Интересно было бы остановиться на вопросе о предшественниках Пелевина, проследить, традициям каких классиков он следует, но это тема отдельного исследования.

## Список использованной литературы

### Художественные произведения

1. *Пелевин В.* Иван Кублаханов - М.: - Вагриус, 1998.
2. *Пелевин В.* Омон Ра: Повесть, рассказы. - М.: Текст, 1992.
3. *Пелевина В.* Священная книга оборотня. – М.: - Эксмо, 2004. – 155 с.
4. *Пелевин В.* Чапаев и Пустота. - М.: Вагриус, 2000. - 414 с.
5. *Пелевин В.* Чапаев и Пустота. Желтая стрела. - М.: Вагриус, 2001. – 414с.
6. *Пелевин В.* Empire V. – М.: Эксмо, 2006. – 100 с.
7. *Пелевин В.* Generation "П". Рассказы. - М.: Вагриус, 2002. - 606 с.

### Научная литература

8. *Бережной, С.* Виктор Пелевин. Синий фонарь [Текст] / Худ. А. Астрин. – М.: Текст, 1991 (Альфа-фантастика) - 316 с.
9. *Богданова, О.В.* Литературные стратегии В. Пелевина: учеб. пособие / О.В Богданова – СПб.: Фак. филологии и искусств СПбГУ, 2007. – 123 с.
10. *Виноградова, О.* Русская фантастика XX века в именах и лицах: Справ.материал [Текст] / О. Виноградова – М.: МегаТрон, 1998. – 136 с.
11. *Ильин, И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа [Текст] / И.П. Ильин - М.: Интрада. 1998.-255с.
12. *Ильин, И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм [Текст] / И.П. Ильин - М.: Интрада, 1996. 256 с.
13. *Келдыш, В.А.* История русской литературы конца XIX - начала XX века: Учеб. Пособие [Текст] / В.А. Келдыш - М.: Издательский центр "Академия", 2007. – 352 с.
14. *Крайнова, Е.А.* Темпоральные структуры художественных текстов русской прозы XX века: [Текст] / Е. А. Крайнова, – Вестник Саратовского государственного технического университета: – 2007. – 258 с.

15. *Курицын, В.Н.* Книга о постмодернизме [Текст] / В.Н. Курицын - Екатеринбург, 1992. - 127 с.
16. *Кутырев, В.А.* Философия постмодернизма [Текст] / В.А. Кутырев – Нижний Новгород: Изд-во Волго-Вятской академии государственной службы, 2006. – 95 с.
17. *Лихин, Н.Е.* Актуальные проблемы современной русской литературы: Постмодернизм: Учеб. пособие / Н. Е. Лихина; – Калининград.: Калининградский государственный университет, 1997. – 59 с.
18. *Маньковская, Н.Б.* Эстетика постмодернизма [Текст] / Н.Б. Маньковская - СПб.: Алетейя, 2000. — 347 с.
19. *Мережинская, А.Ю.* Русская постмодернистская литература: Учебник. - К.: Издательско-полиграфический центр "Киевский университет", 2007. - 335 с.
20. *Миц, З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов: [электронный ресурс] – Электрон. Текстовые, граф., зв. дан. и прикладная прогр. (28304 bytes). - М. : ГПНТБ РФ, 2000. - Режим доступа [ints/papers/neomifologich.html](https://www.gpntb.ru/nts/papers/neomifologich.html)
21. *Ницше, Ф.* Сочинения в 2 томах/ Пер. с нем. К. Сваскян. – М., 1990. – 487 с.
22. *Помялов, А.В.* Проблема художественного творчества в романе Виктора Пелевина "Священная книга оборотня" // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. - 2008. - № 74-1. - С. 410-413.
23. *Полотовский, С.* Пелевин и поколение пустоты [Текст] / С. Полотовский, Р. Козак - Манн, Иванов и Фербер, 2012 - 232с.
24. *Прохорова, Т.Г* Постмодернизм в русской прозе [Текст] / Т.Г. Прохорова - Казань: Казан.гос. ун-т 2005 - 96 с.
25. *Скоропанова, И.С.* Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык [Текст] / И.С.Скоропанова – СПб.: Невский Простор, 2001. – 416 с.

26. *Скоропанова, И.С.* Русская постмодернистская литература: Учеб.пособие. - 3-е изд., изд., и доп. [Текст] / И.С. Скоропанова - М.: Флинта: Наука, 2001. - 608 с.

27. *Сушилина, И.К.* Современный литературный процесс в России: Учебное пособие [Текст] / И.К. Сушилина - М.: Изд-во МГУП, 2001.- 130 с.  
*Хализев, В.Е.* Теория литературы. [электронный ресурс] Режим доступа [http://modernlib.ru/books/halizev\\_v/](http://modernlib.ru/books/halizev_v/)

### **Публикации в периодических изданиях**

28. *Арбитман, Р.* Виктор Пелевин: Чапаев и Пустота [Текст] / Р. Арбитман // Урал. - 1996. - № 5-6. - С. 197-198.

29. *Басинский, П.* Виктор Пелевин [Текст] / П. Басинский // Октябрь. - 1999. - № 1. - С. 193-194.

30. *Беляева, Н. В.* «Я хочу спасти свое сознание»: герои Виктора Пелевина в поисках себя [Текст] / Н.В. Беляева // Русский язык и литература. – 2003. – № 6. – С. 1-6.

31. *Быков, Д.* «Синий фонарь» под глазом Букера (о прозе В.Пелевина) [Текст] / Д. Быков // Столица. - 1994. - №7. - С. 57-59.

32. *Володихин, Д.* Один из первых почтительных комментариев к мардонгу Пелевина //Книжное обозрение. - 1999. - № 9. - С. 12.

33. *Генис, А.* Виктор Пелевин: Границы и метаморфозы [Текст] / А.Генис //Знамя. - 1995. - №12. – С.210 – 214.

34. *Закуренко, А.* Искомая пустота [Текст] / А. Закуренко// Литературное обозрение. - 1998. - № 3. - С. 93-96.

35. *Корнев, С.* Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? [Текст] / С. Корнев //НЛО. - 1997. - №28. – С.244 – 259.

36. *Котряхов, Н.В.* Сновидения в постмодернистской прозе [Текст] / Н.В. Котряхов // Русская словестность – 2003.- №8 – с.14

37. *Курицын, В.* Великие мифы и скромные деконструкции [Текст] / В.Курицын // Октябрь. – 1996. - №8. - С. 171-187.

38. *Курицын, В.* Постмодернизм: новая первобытная культура [Текст] / Курицын //Новый мир. - 1992. - №2. – С.225 –232.

39. *Липовецкий, М.* Паралогия русского постмодернизма [Текст] / М. Липовецкий //НЛО. - 1998. – №2. – С.285-304.

40. *Некрасов, Е.* Виктор Пелевин. «Синий фонарь» [Текст] / Е. Некрасов // Октябрь. - 1993. - № 5. - С. 185-186.

41. *Рейнгольд, С.* Русская литература и постмодернизм [Текст] / С. Рейнгольд // Знамя. - 1998. – №4. – С.209-220.

42. *Роднянская, И.* Этот мир придуман не нами [Текст] / И. Роднянская // Новый мир. - 1999. - № 8. - С. 207-217

43. *Сиротин, С.* Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме [Текст] / С.Сиротин // «Урал». - 2012. - №3.

44. *Чупринин, С.* Сбывшееся небывшее: Либеральный взгляд на современную литературу – и «высокую», и «низкую»: [Текст] / С. Чупринин // Знамя. – 1993.- №9.- С. 181-188.

45. *Эпштейн, М.* Истоки и смысл русского постмодернизма [Текст] / М.Эпштейн // Звезда. - 1996. - №8. – С.166-188.

#### **Справочные издания**

46. *Белокурова, С. П.* Словарь литературоведческих терминов [Текст] / С. П. Белокурова. – М.: Паритет, 2006, - 320 с.

47. *Ожегов, С.И.* Словарь русского языка [Текст] / под общ.ред. проф. Л.И. Скворцова - М.: Оникс, 2005. - 1199 с.

48. *Елисеев, И., Полякова, Л.* Словарь литературоведческих терминов [текст] / И. Елисеев, Л. Полякова. – М. Феликс, 2002, - 320 с.

49. Постмодернизм. Энциклопедия [Текст] / Под ред. Грицанова А.А, Можейко М.А. – Минск.: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001.–1040с.