

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

## КАТЕГОРИЯ СНА В ПРОЗЕ В.ПЕЛЕВИНА

### Дипломная работа

Допустить к защите

\_\_\_\_\_

Зав. кафедрой \_\_\_\_\_

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 200\_\_ г.

**Выполнил студент**

РЯЛР-091 группы

Костюченко

Маргарита Сергеевна

**Научный руководитель:**

к.фил.н., доцент

Бабичева Юлия Геннадьевна

\_\_\_\_\_  
(подпись)

**Оценка** \_\_\_\_\_

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20 \_\_ г.

Подпись \_\_\_\_\_

(Председатель ГАК)

## Содержание

<b>Введение</b>	с.3
<b>Глава 1. Постмодернистский дискурс прозы В. Пелевина</b>	с.6
1.1 Специфика постмодернистской парадигмы	с.6
1.2 Особенности русского литературного постмодернизма	с.11
1.3 Постмодернизм и творчество В.Пелевина	с.17
<b>Глава 2. Концепция сновидения в прозе В. Пелевина</b>	с.22
2.1 Концепция сна в разных художественных системах	с.22
2.2 Специфика сновидений в прозе В.Пелевина	с.27
<b>Заключение</b>	с.44
<b>Список использованной литературы</b>	с.47

## Введение

Сон является одной из важнейших категорий культуры. Сновидение становится как значимым элементом, так и одной из основных тем изобразительного искусства, литературы, музыки. Таким образом, **актуальность** темы данного проекта для литературоведения заключается в том, что образ сна является одним из основных как в классической, так и в современной литературе. Но, в отличие от довольно глубоко изученного в произведениях 19-начала 20 века, в современной литературе категория сна исследована, на наш взгляд, недостаточно.

**Целью** работы является определение концепции сновидений в произведениях В.О.Пелевина.

Осуществлению этой цели способствует решение следующих **задач**:

- 1) Определить специфику постмодернизма в литературе и выявить особенности русского литературного постмодернизма;
- 2) Обозначить черты постмодернизма в творчестве В.Пелевина;
- 3) Выявить функции сна в различных художественных системах;
- 4) Определить сходства и различия функций сна в произведениях В. Пелевина.

Таким образом, **объектом** нашего исследования является художественный мир прозы В.О. Пелевина. В качестве **предмета** работы выступает категория сна, отраженная в прозе В.О. Пелевина.

**Материалом** дипломного проекта являются произведения В.О. Пелевина, в которых наиболее ярко, на наш взгляд, выражена данная категория: романы «Чапаев и Пустота» и «Generation «П»»; повесть «Желтая стрела»; рассказы «Спи» и «Синий фонарь».

Для проведения исследования использовались структурный подход, мотивный анализ, метод литературной герменевтики. Структурный метод в литературоведении направлен на создание общей повествовательной модели произведения путем выявления отдельных элементов структуры

литературного произведения и закономерностей их связи. В нашем исследовании с помощью этого метода исследуется категория сна как структурный элемент в отдельно взятом произведении. Мотивный анализ изучает мотивы, повторяющиеся и переплетающиеся с другими мотивами, создающие поэтику текста, в нашей работе анализируется мотив сна и его трансформации. Метод литературной герменевтики направлен на интерпретацию литературного текста, его понимание, в данной работе – интерпретацию, идейно-художественное понимание образа сна.

**Теоретико-методологической базой** данного исследования стали работы Ильина И.П. «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм», Скоропановой И.С. «Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык», и Кутырева В.А. «Философия постмодернизма», Беляева Н.В. «Я хочу спасти свое сознание»: герои Виктора Пелевина в поисках себя», Генис А. «Беседа десятая: Поле чудес. Виктор Пелевин».

**Практическая значимость работы** заключается в возможности использования материалов дипломного проекта при изучении истории современной русской литературы в школе, а также при дальнейшем исследовании творчества В.О. Пелевина.

Научная **новизна** данного исследования заключается в недостаточности изученности функциональной составляющей категории сна в произведениях современной литературы.

**Структура** нашей работы предполагает следующие элементы:

1-я глава: рассмотрение специфики постмодернистской парадигмы, особенностей русского литературного постмодернизма, анализ применения постмодернистского метода в прозе В.Пелевина и эволюция его творчества.

2-я глава: рассмотрение концепции сна в разных художественных системах русской литературы, исследование описаний сна и реальности в произведениях В.О.Пелевина.

Заключение: общие выводы об особенностях реализации категории сна в прозе В.Пелевина.

## Глава 1. Постмодернистский дискурс прозы В. Пелевина

### 1.1 Специфика постмодернистской парадигмы

Постмодернизм как явление культуры зародился на Западе во второй половине XX в., хотя впервые термин «постмодернизм» был использован в книге немецкого философа Р.Панвица «Кризис европейской культуры» в 1917 году.

Традиционно обозначают две основные исторические предпосылки постмодернизма: исторические катастрофы XX века и уровень развития цивилизации. Две мировые войны поставили под сомнение уверенность в историческом прогрессе и гуманизме. Человечество утратило веру в нравственные идеалы, способность отличить хорошее от плохого. Также возникновение постмодернизма было следствием определенного уровня развития цивилизации: в экономически развитых странах сложилось постиндустриальное общество. Это способствовало формированию новых жизненных ценностей, которые направлены на осознание сложности мира и невозможности его осмысления через жесткие оппозиции (хорошо – плохо, можно – нельзя и т.д.). В постиндустриальном обществе происходит соединение техники и произведений искусства, науки и искусства.

Философско-эстетическую базу постмодернизма определили постструктурализм и деконструктивизм. Постструктурализмом называют идейное течение западной гуманитарной мысли, оказывающее в последнюю четверть века сильнейшее влияние на литературоведение Западной Европы и США. Постструктурализм характеризуется, прежде всего, негативным пафосом по отношению ко всяким позитивным знаниям, к любым попыткам рационального обоснования феноменов действительности, и в первую очередь культуры. Деконструктивизм – это литературоведческая практика постструктуралистских теорий. Разрабатываемая постструктуралистами философская проблематика позднее отразилась в постмодернистских теориях

(плюрализм, изменчивость, фрагментарность, многогранность, ирония и др.) Постмодернизм синтезировал теорию постструктурализма, практику литературно-критического анализа деконструктивизма и художественную практику современного искусства.

Для постмодернистского восприятия характерно осознание относительности истин, размывание границ и ограничений, скептицизм, признание ограниченности возможностей человеческого разума, плюрализм.

В настоящее время понятие «постмодернизм» служит для обозначения:

- 1) нового периода в развитии культуры;
- 2) стиля постнеклассического научного мышления;
- 3) нового художественного стиля, характерного для различных видов современного искусства;
- 4) нового художественного направления (в архитектуре, живописи, литературе и т. д.);
- 5) художественно-эстетической системы, сложившейся во второй половине XX в.;
- 6) теоретической рефлексии на эти явления (в философии, эстетике) [28; 9].

В западном искусстве существуют две точки зрения на сущность постмодернизма: согласно первой, постмодернизм – это историческое явление, вторая – трансисторическое. Большинство исследователей считают постмодернизм следствием кризиса культуры и цивилизации XX века. Этот взгляд на природу постмодернизма оспаривается положением о том, любая кризисная эпоха рождает культуру с типологическими параметрами постмодернизма, иронично переосмысляющую прошлое [50;102].

Постмодернизм – литературное направление, пришедшее на смену модерну и отличающееся от него не столько оригинальностью, сколько разнообразием элементов, цитатностью, погруженностью в культуру, отражающее сложность, хаотичность, децентрированность современного

мира; «дух литературы» конца XX в; литературу эпохи мировых войн, научно-технической революции и информационного «взрыва».

В основе постмодернистской теории лежат понятия: деконструкция и децентрация. Термин «деконструкция» введен Ж.Деррида и обозначает расслоение, разложение элемента на части для того, чтобы понять, как он устроен и реконструировать его. В деконструкции сохраняется связь с традиционной структурой и в то же время внутри нее производится что-то новое [22;22]. Децентрацией называют рассеивание твердых смыслов любого явления [22;32].

Литературе постмодернизма свойственна интертекстуальность – наличие связей между текстами, благодаря которым эти тексты могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга. Мир представлен как огромный текст, в котором все когда-то уже было сказано, а создать новое можно лишь смешав чужие мысли. Данная черта проявляется в одном из главных методов постмодернистской литературы – цитатности. Применяя данный метод, постмодернисты пытаются переосмыслить созданные ранее тексты и наполнить их новым содержанием.

Идея переосмысления реализуется при помощи иронии и пародирования. Постмодернизм ироничен по отношению к жёстким идейным конструкциям, к объективной реальности, и прежде всего по отношению к самому себе. Самопародирование является характерной чертой постмодернизма. Ирония является единственным спасением во враждебном окружающем мире. Понятия высокого и низкого лишены смысла в постмодернистской вселенной.

Важной особенностью постмодернистского произведения является многоуровневая организация текста, то есть отсутствие смысловой и образной законченности в рамках одного произведения.

Следствием многоуровневой организации текста является прием игры (принцип читательского сотворчества) – читатель отгадывает, домысливает,



ищет второй смысл произведения, множественность интерпретации текста. От точки зрения читателя зависит, что принимать за действительность.

Важными понятиями для постмодернистской теории являются виртуальность, отсутствие объективной реальности, симуляция. Они реализуются в понятии «симулякра». Симулякр в переводе с французского - стереотип, псевдовещь, пустая форма. Платон называл симулякром копию копии. В постмодернистской эстетике симулякр заменяет понятие художественного образа в классической эстетике [22;31]. Жиль Делез рассматривает симулякр как знак, который отрицает как оригинал, так и копию. Ж. Бодрийяр, французский социолог и философ-постмодернист, определяет симулякр как псевдовещь, замещающую реальность постреальностью посредством симуляции, выдающей отсутствие за присутствие, стирающей различия между реальным и изображаемым [23;165]. Под действием симуляции происходит замена реального знаками реального, в результате симулякр оказывается принципиально несоотносимым с реальностью или с чем-либо, кроме других симулякров. Прежде чем стать симулякром образ проходит ряд этапов:

1. является отражением базовой реальности;
2. маскирует и искажает базовую реальность;
3. маскирует отсутствие базовой реальности;
4. не имеет никакого отношения к какой-либо реальности;
5. является своим собственным чистым симулякром.

На основании изучения симулякров, Бодрийяр выдвинул идею об исчерпанности возможностей искусства.

Французский философ П. Клоссовски занимает противоположную позицию. Он считает симулякр знаком мгновенного состояния, не позволяющим ни установить обмена между умами, ни позволить перехода одной мысли в другую. Симулякр передает долю несообщаемого.

Симулякр — образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишенное подлинника, поверхностный, гиперреалистический

объект, за которым не стоит какая-либо реальность. Это пустая форма, самореференциальный знак, артефакт, основанный лишь на собственной реальности.

Жанровый и стилевой синкретизм также обусловлены принципом игры. В рамках одного произведения объединены стили, образы и мотивы, соответствующие разным эпохам и национальным традициям.

Вместе с жанровым и стилевым синкретизмом используется двойной код – ориентация художественного текста одновременно на массовость элитарность. В произведении используется тематический материал и техника массовой литературы, и вместе с тем пародийно осмысляются более ранние произведения, иронически интерпретируются их сюжеты.

Принцип ризомы – использование в тексте неопределенностей, неясностей, ошибок, пропусков, а также фрагментарности и принципа монтажа. Ж. Делёз и Ф. Гваттарри в своей книге «Корневище» различают два типа культур — «древесную» культуру и «культуру корневища» (ризомы) [23;111]. Первый тип культуры тяготеет к классическим образцам, подражает природе, отражает мир. Символом этого искусства может служить дерево, являющее собой образ мира. Воплощением «древесного» художественного мира служит книга. Современная культура — это культура «корневища». Книга-корневище будет не калькой, а картой мира, в ней исчезнет смысловой центр. Книга-корневище будет реализовывать принципиально иной тип связей: все ее точки будут связаны между собой, но связи эти бесструктурны, множественны, запутаны, они то и дело неожиданно прерываются (создание гипертекстов). Такой тип нелинейных связей предполагает иной способ чтения – восприятие отдельных элементов книги.

Для постмодернистских текстов характерно отсутствие авторства. Постмодернистские произведения лишены традиционной литературной категории авторства, тексты приписываются другим людям. Образ автора представлен авторской маской – игровой реализацией образа автора, настраивающей читателя на определенное восприятие, организующую

реакцию, обеспечивающую тем самым необходимую литературную коммуникативную ситуацию [18;165]. В постмодернизме функция автора не создавать новое, а перерабатывать старое.

Итак, постмодернизм – это художественно-эстетическая система, сложившаяся во второй половине XX века под влиянием философии постструктурализма и деконструктивизма. Для постмодернистского восприятия характерно осознание относительности истин, размывание границ и ограничений, скептицизм, признание ограниченности возможностей человеческого разума, плюрализм.

## **1.2 Особенности русского литературного постмодернизма**

Как отмечает И.С. Скоропанова, существуют западная (американская и западноевропейская) и восточная (восточноевропейская и русская) модификации постмодернизма [28;70].

Национальное своеобразие постмодернистского произведения определяют:

1. язык (как первичная семиотическая система), использованный для создания языка литературного;
2. доминирование в тексте деконструируемых цитаций из данной национальной культуры;
3. внимание к проблемам, особо важным для страны, которую представляет данная литература, или непосредственно к национальной проблематике, рассмотренной сквозь призму культурфилософии;
4. национальный склад мышления, тип юмора, иронии и другие признаки более частного характера.

В западной постмодернистской литературе присутствуют следующие признаки постмодернизма. Они не являются обязательными, а наблюдаются в разных комбинациях и составах в этой литературе.

- Замена вертикальных и иерархических связей горизонтальными и ризоматическими;

- Отказ от идеи линейности;

- Отказ от идеи метадискурсивности, от убежденности в возможности метакода, универсальности языка;

- Отказ от мышления, основанного на бинарных оппозициях;

- “Виртуальность” мира эпохи постмодернизма; феномен двойного присутствия.

Двойное присутствие – это значит, что художник в каждой ситуации выступает как минимум в двух функциях, присутствуя одновременно Здесь и Там – в качестве субъекта и объекта, являясь сразу и автором текста и его героем, и сторонним наблюдателем.

- Проблематичность категории инаковости;

- “Интерфейсность”

- “Интертекстуальность”

Постмодернизм – опыт непрерывного знакового обмена, взаимопровокаций и перекодировок. Этим вполне объясняется пресловутая постмодернистская центонность и интерконтекстуальность; постоянный обмен смыслами стирают различия между “своим” и “чужим” словом, введенный в ситуацию обмена знак становится потенциальной принадлежностью любого участника обмена. Причем участники, субъекты постмодернистской игры обнаруживают удивительную способность к метаморфозам.

М.Эпштейн в этих условиях выделяет метаболу – образ, не делимый надвое, на прямое и переносное значение, на описанный предмет и привлеченное подобие, это образование двоящейся и вместе с тем единой реальности:

- преимущественное внимание к контексту;

- интерес к маргинальным практикам и жанрам;

- кризис авторства;

Периферийные явления приобретают статус центральных. В связи с этим становятся популярными второстепенные жанры: дневники, словари, примечания, комментарии, жанр письма (E-mail, мэйл-арт, джанк-мэйл (письма от неизвестных фирм и др.)). Уходит иерархия жанров, иерархия жестов.

Постепенно постмодернизм, начав с утверждения стирания границ между реальностью и чудом на письме, пришел к тому, что уничтожает границы в жизни (круглосуточное прямое вещание CNN и др.).

В русской традиции рассматриваемое художественное направление сохраняет формальные черты западной модели постмодернизма, но обнаруживает и некоторые отличия. При общности эстетических принципов, а во многом и поэтики, произведения представителей восточной модификации постмодернизма более политизированы, включают в себя в качестве одного из деконструируемых языков язык социалистического реализма/лже-соцреализма, рассматриваемый как язык массового искусства.

М. Липовецкий, опираясь на основной постмодернистский принцип паралогичности и на понятие “паралогия”, выделяет некоторые особенности русского постмодернизма по сравнению с западным. Паралогия создает ситуацию, обратную ситуации бинарности. Бинарность - существование оппозиции при приоритете какого-то одного начала, но одновременно признается возможность существования противостоящего ему. Паралогичность – это существование двух этих начал одновременно, их взаимодействие, но вместе с тем полностью исключается существование компромисса между ними [43;285]. С этой точки зрения русский постмодернизм отличается от западного тем, что сосредоточен на поисках компромиссов между полюсами оппозиций, на формировании «места встречи» между принципиально несовместимым в классическом, модернистском, а так же диалектическом сознании, между философскими и эстетическими категориями. В то же время эти компромиссы принципиально «паралогичны», они сохраняют взрывной характер, неустойчивы и

проблематичны, они не снимают противоречия, а порождают противоречивую целостность.

Также в западном и российском постмодернизме различается понимание категории симулякра. Симулякры управляют поведением людей, их восприятием, в конечном счете, их сознанием, что, в конечном счете, приводит к «гибели субъективности»: человеческое «Я» также складывается из совокупности симулякров [43;287]. Категория симулякров носит двусмысленный характер: поток симулякров разрушает реальность, одновременно позволяя органически воссоздать реальность.

Иную направленность в русском постмодернизме приобретает и категория Пустоты. У В.Пелевина пустота «ничто не отражающая, и потому ничто не может быть на ней предначертано, некая поверхность, абсолютно инертная, причем настолько, что никакое орудие, вступившее в противоборство, не могут поколебать ее безмятежное присутствие» [39;251]. Благодаря этому, пустота Пелевина обладает онтологическим верховенством над всем остальным и является самостоятельной величиной. Пустота останется всегда Пустотой.

Оппозиция Личное – Безличное реализуется на практике как личность в виде изменчивой текучей целостности.

Память – Забвение – непосредственно у А. Битова реализуется в положении о культуре: «...чтобы сохранить – необходимо забыть».

М.Липовецкий выводит оппозицию Хаос – Космос как одну из характерных для русского постмодернизма. Хаос является системой, активность которой противоположна безразличному беспорядку, царящему в состоянии равновесия; никакая стабильность более не обеспечивает правильности макроскопического описания, все возможности актуализируются, сосуществует и взаимодействуют друг с другом, а система оказывается в одно и то же время всем, чем она может быть [43;298]. Для обозначения этого состояния Липовецкий вводит понятие «Хаосмос», который занимает место гармонии.

В русском постмодернизме так же отмечается отсутствие чистоты направления – например, с постмодернистским скепсисом в нем уживаются авангардистский утопизм (в сюрреалистической утопии свободы из «Школы для дураков» Соколова) и отголоски эстетического идеала классического реализма, будь то «диалектика души» у А.Битова или «милость к падшим» у В. Ерофеева и Т.Толстой.

Особенностью русского постмодернизма является и проблема героя – автора – повествователя, которые в большинстве случаев существуют независимо друг от друга, но их постоянной принадлежностью является архетип юродивого. Точнее, архетип юродивого в тексте является центром, точкой, где сходятся основные линии. Причем он может выполнять две функции (по крайней мере): быть версией контекста, линией связи с могучей ветвью культурной архаики, дотянувшейся от Розанова и Хармса до современности или классическим вариантом пограничного субъекта, плавающими между диаметрными культурными кодами. Так, например, Веничка в поэме «Москва – Петушки» пытается, находясь по ту сторону уже, воссоединить в себе самом Есенина, Иисуса Христа, фантастические коктейли, любовь, нежность, передовицу «Правды». И это оказывается возможным только в пределах юродствующего сознания. Герой Саши Соколова время от времени делится пополам, также стоя в центре культурных кодов, но, не останавливаясь ни на одном из них, а как бы пропуская их поток сквозь себя. Это вплотную соответствует теории постмодернизма о существовании Другого. Именно благодаря существованию Другого (или Других), иными словами социума, в сознании человека, в нем пересекаются всевозможные культурные коды, образуя непредсказуемую мозаику.

Русский постмодернизм имеет так же несколько вариантов насыщения художественного пространства. Вот некоторые из них.

Например, произведение может опираться на насыщенное состояние культуры, во многом обосновывающее содержание («Пушкинский дом»

А.Битова, “Москва – Петушки” В. Ерофеева). Есть и другой вариант постмодернизма: насыщенное состояние культуры подменено бесконечными эмоциями по любому поводу. Читателю предлагается энциклопедия эмоций и философских разговоров обо всем на свете, и особенно о постсоветском сумбуре, воспринимаемом как страшная черная действительность, как полный провал, тупик (“Бесконечный тупик” Д.Галковского, произведения В.Сорокина).

Таким образом, можно выделить следующие особенности русского постмодернизма:

1. отчетливое присутствие автора через ощущение проводимой им идеи;
2. он паралогичен по своей сути и вмещает в себя семантические оппозиции категорий, между которыми не может быть компромисса;
3. категория симулякра носит двусмысленный характер, выполняя одновременно функцию разрушения реальности и синтезируя новую реальность; категория Пустоты обладает онтологическим верховенством над всем остальным и является самостоятельной величиной (самоуглубленная и спокойная); категория Смерти выступает как универсальная стратегия перевода с одного культурного языка на другой, перехода к воссозданию новой реальности;
4. отсутствие чистоты направления (сочетания авангардистского утопизма и отголоски эстетического идеала классического реализма);
5. русский постмодернизм рождается из поисков ответа на отличную от западной коллизию – на сознание расколотости культурного целого, не на метафизическую, а на буквальную “смерть автора” и складывается из попыток в пределах одного текста восстановить культурную органику путем диалога разнородных культурных языков;
6. особенностью русского постмодернизма является так же архитип юродивого, который в тексте является энергетическим центром и выполняет функции классического варианта пограничного субъекта, плавающего между



диаметральными культурными кодами и одновременно функцию версии контекста;

7. русский постмодернизм имеет несколько вариантов насыщения художественного пространства, например: насыщенное состояние культуры и др.

В развитии постмодернизма в русской литературе можно выделить три периода:

1. конец 60-х-70-е гг. - период становления;
2. конец 70-х-80-е гг. - утверждение в качестве литературного направления, в основе эстетики которого лежит постструктуралистский тезис "мир (сознание) как текст" и основу художественной практики которого составляет деконструкция культурного интертекста;
3. конец 80-х-90-е гг. - период легализации [28;71].

Русская постмодернистская литература сохраняет формальные черты западного постмодернизма, но одновременно содержит ряд отличительных черт. Она более политизирована, часто включают в себя деконструкцию социалистического реализма, парологична, так как включает в себя семантически оппозиционные категории. В произведениях русского постмодернизма чувствуется присутствие автора и проводимой им идеи.

### **1.3. Постмодернизм и творчество В.Пелевина**

В.Пелевин является одним из наиболее ярких и читаемых писателей современной русской литературы. Его произведения по своему идейному содержанию и художественным средствам относятся исследователями к постмодернистской литературе. Однако его творчество неоднородно.

Ранние произведения Пелевина были сконструированы по образцу сюжета романа воспитания. Герой постепенно приобретает новые знания и находит способ выйти за пределы привычной действительности, постичь истину, осуществляя внутренние изменения своей личности, он преображает

окружающий мир [11;98]. Часто он действует под руководством учителя, который является идеологом произведения. Подобная схема отражена в повестях "Затворник и Шестипалый", "Желтая стрела", "Жизнь насекомых", романе "Чапаев и Пустота".

В следующих романах «Generation "П"», «ДПП (NN)» герой уже не может ни преобразовать себя, ни трансформировать реальность. О возможности существования идеала, к которому стоит стремиться, напоминают отступления, наполненные философской проблематикой. Главным в романе становится всеобъемлющая сатира. Осмеяны западные духовные ценности, российские политические реалии, бизнес, масс-медиа, нумерологическая мистика, духовное ученичество. Пелевинская сатира на данном этапе творчества порождена ощущением, что жизнь безобразна и иной быть не может [11;99].

В романе «Священная книга оборотня» Пелевин возвращается к принципам собственного творчества более ранних этапов [11;103]. Снова появляется герой идеолог, от лица которого идет повествование. Также усиливаются буддийские мотивы, сведенных к минимуму в предыдущих двух романах, и мотивы ухода героя в мир истины и добра, иной мир, находящийся за пределами обыденной реальности, неприемлемой для героя.

Творческие принципы прозы В.Пелевина неоднократно менялись, писатель работал в разных литературных жанрах, таких как роман, повесть, рассказ, использовал различные мотивы. Но, несмотря на это, на протяжении долгого времени автор постоянно работает в рамках постмодернистского метода.

В своем творчестве В.Пелевин постоянно использует прием двойного кодирования, совмещающий темы и технику массовой литературы с ироническим осмыслением классики. Тексты наполнены множеством цитат и отсылок к фольклору, философским трактатам, классической литературе и массовой культуре, особенно рекламе, популярной музыке и кинематографу.

Многие произведения построены на основе романа посвящения или философского романа, в котором герой проходит через духовные испытания в поисках истины.

В прозе Пелевина раскрывается постмодернистская тема сосуществования множества параллельных миров, они взаимопроникают друг в друга, один заменяется другим, и в результате становится непонятно, какой из миров «настоящий», а какой «виртуальный». Герои живут одновременно в двух и более мирах, пытаясь от них освободиться [34;231].

Произведения В.Пелевина насыщены постмодернистской иронией и пародией. Ирония в текстах становится как способом разрушения ложного, так и переосмысления классической литературы.

С русской постмодернистской традицией творчество писателя роднит прослеживаемая во многих произведениях явная авторская оценка, наличие прослеживаемой авторской идеи [39;244]. Основная тема творчества Пелевина – это существование героя в несовершенном мире и попытка освобождения от него. Здесь проявляется критическое отношение писателя к окружающей действительности.

Также произведения писателя опираются на насыщенное состояние русской культуры и национальные образы: В.И.Чапаев, поэма «Двенадцать» А.Блока («Чапаев и Пустота»), фильм «Кавказский пленник» С.Бодрова, «Песнь о вещем Олеге» (Generation «П»).

Категория «пустоты» в прозе Пелевина рассматривается в духе русской постмодернистской литературы – данная категория является самостоятельной величиной, она абсолютно ничего не отражает, её невозможно поколебать.

Кроме того, раннее творчество Пелевина часто обращается к советским мифам, включает в себя деконструкцию соцреализма, как языка массового искусства.

Например, роман В.Пелевина «Омон Ра» является ярким примером реализации постмодернистских идей. В романе «Омон Ра» переосмыслен

миф о советской космонавтике и достижениях социалистической эпохи, противодействие официальной идеологии. Герой романа узнает о том, что вся советская космонавтика является фальсификацией – космические корабли находятся под землей, вместо орбитальных ступеней в ракетах люди, поддерживаемой идеологической пропагандой и общественным мнением.

Иронически переосмыслена и тема подвига, умышленно превозносившаяся в советскую эпоху. В романе подвиг не является добровольным и единичным, он был подготовлен всеми этапами жизни героев. Они добровольно и с радостью соглашаются пожертвовать своими жизнями ради дальнейшего существования мифа об освоении космоса. Будущим космонавтам преподается теория подвига, согласно которой сущность самопожертвования не в той цели, ради которой оно совершается, а в самом факте добровольной гибели человека. Человек гибнет сознательно ради общей идеи, которая по своей сути является обманом.

Деконструкция советского мифа не единственная тема произведения. В романе также раскрывается один из способов создания иллюзорной реальности. Происходящие в действительности события не имеют значения, важно чтобы они существовали в сознании людей. Для героев произведения, не важно, существуют ли полеты в космос на самом деле. Главное, чтобы в сознании народа они побеждали чужую идеологию. Таким образом создается иллюзия могущества государства.

Еще одним постмодернистским приемом в романе является виртуальность мира. Виртуальность предполагает то, что любая реальность является симулятивной, отсутствует деление на реальности истинные и иллюзорные. В тексте сосуществуют, как минимум, три мира: природный мир, симулятивный идеологический мир советского сознания и мир, созданный в сознании Омона Кривомазова. Герой произведения определяет окружающий мир как свое впечатление и на этой основе создает свой собственный. Реализуется постмодернистская идея относительности мира.

Данный текст может быть рассмотрен и как философский роман. Главный герой постоянно рефлексировывает по отношению к себе в прошлом, задает себе вопросы философского плана, размышляет о реальности происходящего и свободе человека. В единое целое сливаются его детское, юношеское восприятие действительности, эмоции по этому поводу и осмысление прошлого взрослым человеком, уже сделавшим определенные выводы.

Произведение наполнено множеством цитат, аллюзий, различных культурных кодов, представляющих собой многомерное культурное пространство. Смысловая игра связана с именами героев. Омон – это одновременно собственное имя героя и название государственного органа, изначально заложена зависимость героя от государства. Военные училища имени Маресьева, Матросова, Корчагина не только содержат отсылку к героям советской эпохи, но и сообщают о способах подготовки курсантов: в училище имени Маресьева курсантам отрезают ноги, выпускники училища имени Корчагина слепы. Также стихи о луне – это переделанные стихи русских классиков, говорящие об изменении действительности ради поставленной цели.

Таким образом, в прозе В.Пелевина отчетливо видны такие черты постмодернистской литературы, как двойное кодирование, аллюзии и отсылки к различным сферам культуры, ирония и пародирование, сосуществование нескольких иллюзорных реальностей. Кроме того, в творчестве писателя прослеживаются такие черты русской постмодернистской традиции, как национальный склад мышления, тип юмора и иронии, цитирование отечественной классической литературы, множественные отсылки к русской истории.

## Глава 2. Категория сновидения в прозе В. Пелевина

### 2.1. Концепция сна в разных художественных системах

На протяжении всей истории русской литературы образ сна был широко распространен в художественных текстах. Различны проблематика и функции сновидений: они могут раскрывать характеры героев и причины их поступков, в иносказательной форме сообщать идеи произведения и т.д.

Образ сна в литературе берет начало из мифологии. В мифологических сюжетах сны являются предсказаниями будущих событий, становятся проводниками божественной воли и подвергаются различным толкованиям.

В средневековой русской литературе сновидения упоминаются достаточно часто, но впервые сон как художественный прием был использован в «Слове о полку Игореве». Сон Святослава имеет символическое значение, упоминаемые в нем образы являются элементами похоронного обряда, метафорически отражено поражение войска Игоря и предчувствие большого несчастья, смерти Святослава [6;85].

Особое значение сновидение приобретает в произведениях писателей романтиков. Это было связано с одним из принципов романтизма – двоemiрием. Двоemiрие – это разлад между реальным и идеальным миром, нередко недостижимый идеал был отражен в снах героев. Также в снах изображался внутренний мир персонажа, его чувства и переживания. В балладе В.А. Жуковского «Светлана» сон является отражением тревоги главной героини и способом раскрытия её характера в необычной ситуации [5;78]. Страх Светланы в её сновидении представлен яркими образами: мертвец, гроб. Положительные черты характера героини, по мнению автора, верность, покорность судьбе и вера в провидение определяют её поведение в пространстве сна. Кроме того, граница между сном и явью стерта, и ужасное сновидение Светланы представлено как реальная действительность. В

романтической эстетике уподобление действительности сновидению — один из способов преодоления границы между реальностью и мечтой. По этой причине в романтических текстах редко уточняется начало сновидения; загадкой для читателя остается переход от реальности к иллюзии.

Сон Петра Гринева в «Капитанской дочке» Пушкина сам герой определяет как пророческий. В этом сне переплетаются реальность и предчувствие будущих трагических событий. Петр не принимает благословение Пугачева, также как и в реальности отказывается служить самозванцу. Противоречивость образа Пугачева подчеркивается его действиями в сновидении: он размахивает топором, но ласково обращается к Гриневу. Мертвые тела и кровавые лужи, о которые во сне спотыкается главный герой, он позже увидит в захваченной восставшими крепости. Сон Гринева раскрывает характеры главных героев произведения, обозначает неоднозначность оценки образа Пугачева и предсказывает многие сюжетные линии.

В другом произведении А.С. Пушкина, романе в стихах «Евгений Онегин», сон героини также является вещим. В сновидении Татьяны отражены неясные предчувствия драматических перемен в её жизни. Этот сон сообщает девушке о двух важных событиях: смерти Ленского и браке.

В литературе реализма сон используется как предчувствие героем судьбы и развязка литературного произведения, изложение мировоззрения героя и изображение его внутреннего мира.

И.А. Гончаров в романе «Обломов» использует сон как способ рассказать о прошлом Ильи Ильича, о формировании его характера и описать идеал Обломова [2;95]. Детские воспоминания о жизни в Обломовке, представленные в виде сна, охватывают широкий промежуток времени. Жизнь в Обломовке отличается замкнутостью и неподвижностью, эти черты Обломов переносит и в петербургскую квартиру. Также Илья Ильич продолжает верить в сказки, которые слушал в детстве. Сон Обломова, соединил в себе в конденсированном виде все, что Гончаров считал

существенным и характерным для понимания всего произведения. У Гончарова сон используется либо как метафора, "расшифровывающая" внутренний мир персонажей, либо предопределяет дальнейшие события.

В романе «Преступление и наказание» Ф.М.Достоевский использует сон для отражения психологического состояния главного героя, так как в бессознательном состоянии человек становится самим собой, теряет все наносное, чужое и, таким образом, свободнее проявляет свои мысли и чувства. Сны Родиона Раскольникова являются осмыслением жизненной ситуации героя и предвещают грядущие перемены в жизни. Все сны связаны между собой единой сюжетной линией и опровергают идеи Родиона Раскольникова [3;91].

Первый сон Раскольников видит незадолго до убийства. Ему снится убийство лошади, которое герой увидел в детстве. Этот сон говорит о неприятии убийства Раскольниковым и внутренней борьбе души и разума, которая продолжится после преступления.

Второй сон Раскольников видит уже после убийства, непосредственно перед приходом Свидригайлова. Раскольникову снятся уже пережитые события: он идет к старухе-процентщице. Достоевский нагнетает, сгущает краски (смех у старухи "зловещий", гомон толпы за дверью явно недоброжелательный, злобный, насмешливый), чтобы как можно более четко и достоверно отразить состояние отчаявшейся души героя, особенно усилившееся после провала «эксперимента над собой».

Раскольников оказывается не Наполеоном, не властелином, имеющим право с легкостью переступить через чужие жизни ради достижения своей цели; муки совести и страх разоблачения делают его жалким. Эпизод сна дает ответ главному герою и читателю, что эксперимент был затеян зря; предчувствие того, что напрасное убийство повлечет за собой наказание.

Последний, третий сон главный герой видит на каторге. Ему снятся картины апокалипсиса, который является следствием реализации его идеи. В этом сне Раскольников смотрит на свою теорию по-новому, видит ее



антигуманность и расценивает ее уже как возможную причину возникновения ситуации, угрожающей по своим последствиям. Именно теперь, при осмыслении третьего сна, происходит переосмысление героем смысла жизни, изменение его мировоззрения, постепенное приближение к духовному совершенству - то есть совершается нравственное возрождение Раскольникова.

Сны в романе имеют разное содержание, настроение и художественную функцию, но их общее назначение, одно: наиболее полное раскрытие основной идеи произведения — опровержения теории, убивающей в человеке человека при осознании этим человеком возможности убийства им другого человека. Постепенно в герое происходит переоценка не только психических, но и общечеловеческих ценностей.

В произведениях модернистской и постреалистической эпох сон воплощает представления о связи сна и смерти, о возможности получения во сне тайного знания о мире и о преобразовании личности. В романе М.В. Булгакова "Белая гвардия" сны выполняют функцию пророчеств, являются возможностью изменить катастрофический ход жизни. Во сне осуществляется мечта о мире и покое, которые невозможны наяву. Сновидения в метафорической форме передают чувства героев романа, утверждают нравственные ценности, которые теряют свое значение в реальности, тем самым углубляя проблематику произведения [1;289].

Сны в постмодернистских произведениях резко отличаются от литературных сновидений предшествующих эпох. Они больше не раскрывают характеры героев и причины их поступков, теряют функцию предсказания будущих событий. Писатели-постмодернисты питают интерес к связанным со сновидениями проблемам: сновидение и безумие, сновидение и пародия, реминисцентность (заимствование, цитата) сновидений. Сновидения в постмодернистских произведениях приобретают пародийность, игровой характер. Перестают быть "вторым миром", "отдельной реальностью", занимают свое место в повседневности, становятся

равны ей и даже больше нее. Идея множественности миров повлияла на появление литературы, в которой возможны не только традиционный уход в мир мечты, далеких путешествий, но и глубокие погружения в собственные сны. Этот новый вид экстремальных путешествий дал возможность современной литературе создать параллельные образные варианты истории, связанные со сновидениями, с игрой мифологическими сюжетами. Путешествия персонажей в других измерениях, временах и пространствах, совершаемые ими во сне, нередко сочетаются с "путешествиями" по различным текстам мировой культуры с пересечением различных повествовательных пластов (лирично-серьезного и пародийного).

В постмодернизме сны становятся способом взаимодействия сознания сновидца с бессознательным содержанием своей психики, перенасыщенной образами культуры, подверженной влиянию быстро меняющихся поветрий и увлечений. Сновидения приобретают характер то навязчивого бреда, вытесняющего обыденную, бытовую реальность, то странных откровений о мироустройстве, в котором сосуществуют разные формы жизни. В сны персонажей проникает свойственное постмодернистскому мироощущению разочарование в жизни, в самих ее этических основах, замена этического эстетическим.

Постмодернистские сновидения не выходят на решение этических вопросов, что было свойственно литературе классического периода. В них нет "почтения" к пророческой функции сна, хотя она может быть использована.

Так, в поэме В.Ерофеева "Москва - Петушки" в снах Вени пародийно "переигрывается" отечественная история. В главе "Крутое - Воиново" Веничка превращает советскую историю в сновидение. Переносит столицу, меняет летоисчисление, вводит комендантский час и чрезвычайные полномочия президента, уходит с поста президента, иронизирует над пленумами и декретами, в которых сводятся воедино несовместимые вещи. В "документах" Веничкиной республики стилистически сталкиваются

пародийные библейские, ленинские цитаты и фрагменты алкогольного бреда. В Веничкиных снах возникает мотив потери пути в Петушки. Просыпается он не в явь, а в еще больший бред белой горячки, окончательно утратив связи с реальностью [4;208]. Онирическая реальность усугубляет у Ерофеева эту растерянность. В своих кошмарных снах Веня еще более одинок, чем наяву, где одиночество заливается спиртным. Растерянность персонажа перед "страшным миром" усугубляется тем, что и в снах он не находит выхода из него.

Таким образом, изображение сна, описание сновидения, вещего сна весьма распространенный литературный прием. Он служит для самых разнообразных целей: формального построения и художественной композиции всего произведения и его составных частей, идеологической и психологической характеристики действующих лиц и, наконец, изложения взглядов самого автора. Впервые в русской литературе сон как литературный прием был использован в «Слове о полку Игореве», где отразилось предчувствие поражения войска Игоря и грядущего несчастья. В литературе романтизма в форме сновидения изображались внутренний мир персонажа или недостижимый идеал. Писатели-реалисты используют сон как предчувствие героем судьбы, изложение мировоззрения героя и изображение чувств, переживаний. В модернистских произведениях сон воплощает представления о связи сна и смерти, о возможности получения во сне тайного знания о мире. В постмодернизме сны становятся способом взаимодействия сознания сновидца с бессознательным содержанием своей психики.

## **2.2 Специфика сновидений в прозе В.Пелевина**

Сон является одним из основных концептуальных понятий в произведениях В.Пелевина и раскрывается в его прозе особым образом.

Большое влияние на творчество писателя оказала философия буддизма, в частности осмысление себя и мира как пустоты. Согласно концепции пустоты ни одна из существующих форм не является вечной и неизменной, следовательно, не может обладать какими-либо характеристиками. Мир иллюзорен, потому что в нем отсутствует постоянство, он не может существовать вне зависимости от нашего восприятия и, по сути, создан нашим восприятием. Иллюзия и сновидение имеют общую природу, возникают в сознании и отражают зрительные, слуховые, тактильные образы. Обычно во время сна человек не понимает, что спит, и воспринимает сновидение как объективную действительность.

Также в своих произведениях В.О.Пелевин опирается на постмодернистские идеи виртуальной реальности. Виртуальная реальность является образом искусственного мира, передаваемым человеку через имитации ощущений. Таким образом, в творчестве В.О. Пелевина реального мира не существует, есть только представление о нем, смоделированное внешним воздействием.

Наиболее ярко концепция сновидений, на наш взгляд, представлена в рассказах «Синий фонарь» и «Спи», повести «Желтая стрела», романах «Чапаев и Пустота» и «Generation “П”».

Рассказ «Синий фонарь» имеет кольцевую композицию, он начинается с описания света фонаря: «Свет был какой-то синий и неживой, и если бы не луна, которую можно было увидеть, сильно наклонясь с кровати вправо, было бы совсем жутко. Лунный свет разбавлял мертвенное сияние, конусом падавшее с высокого шеста, делал его таинственнее и мягче» [9;403]. Заканчивается произведение также описанием фонаря, но свет луны уже не смягчает его: «За окном качалась лампа фонаря, и вслед за ней двигались тени в нашей палате. Я повернулся лицом к окну. Луны уже не было видно» [9;415].

Основным композиционным приемом является рассказ в рассказе – в текст, который написан от лица рассказчика, включены детские страшные

истории. Детские страшилки – это один из жанров современного фольклора, представляет собой короткую, преимущественно бытовую историю, цель которой – напугать слушателя.

Вася рассказывает типичные детские страшные истории: их герои – это люди, столкнувшиеся с предметом-вредителем (кресло, знамя, шторы), особую роль в описании которого играет цвет (красный, зеленый, желтый): «— Лучше я расскажу, — сказал Вася, — про синий ноготь знаете?

— Конечно, — отозвался шепот из другого угла. — Кто ж про синий ноготь не знает.

— А про красное пятно знаете? — спросил Вася. — Нет, не знаем, — ответил за всех Костыль, — давай» [9;405]. Пугающие предметы пересекаются с реальной жизнью ребят: в доме рассказчика зеленые шторы: «Я думал о том, что у меня дома в Москве на окнах как раз висят желтые шторы - точнее, желто-зеленые» [9;412], в кабинете директора стоят красные знамена «Я вдруг вспомнил, что в кабинете у директора, в углу, стоят сразу несколько знамен с выведенными на них краской номерами отрядов, эти знамена он уже два раза выдавал во время торжественных линеек» [9;412]. После рассказа про красное пятно слушатели интересуются семьей Васи «Долгое время все молчали, а потом кто-то спросил: — Вась, а у тебя кем мама работает? — Неважно, — сказал Вася. — А у тебя сестра есть?» [9;406].

Толстой рассказывает страшные истории о мертвецах. В его страшилках герой, оказавшись среди мертвецов, неожиданно для себя узнает, что тоже является мертвецом. Толстой также пытается напугать ребят: «Знаете, как мертвецами становятся? -- спросил Толстой.

-- Знаем, -- ответил Костыль, -- берут и умирают.

-- И что дальше?

-- Ничего, -- сказал Костыль, -- как сон. Только уже не просыпаешься.

-- Нет, -- сказал Толстой, -- я не про это. С чего все начинается, знаете?

-- С чего?

-- А с того, что сначала слушают истории про мертвецов. А потом лежат и думают -- а чего это мы истории про мертвецов слушаем?» [9;406].

Страшная история рассказчика повествует о человеке, жизнь которого прошла, пока он смотрел программу «Время». Герой этой истории стареет во время просмотра новостей, несколько раз рассказчик повторяет трижды слова «как обычно». Единственное отличие этого выпуска от предыдущих – цвет названия передачи изменен на противоположный: «И появляется на экране слово «Время», только не белое, как всегда раньше было, а почему-то черное» [9;408]. Своеобразным сном в данной страшилке является пустая, бездеятельная жизнь.

Последнюю историю рассказывает Коля. Он выделен среди остальных героев, в рассказе присутствует описание его внешности и упоминается возраст: «...Коля, совсем маленький мальчик – младше остальных на год или два. Правда, он не выглядел младше из-за того, что носил огромные роговые очки, придававшие ему солидность» [9;404]. Действие его страшилки происходит в пионерлагере, на главном корпусе которого изображен чёрный заяц с барабаном. Однажды, во время тихого часа чёрный заяц начинает бить в барабан, все в лагере засыпают и во сне видят продолжение своей жизни: «И им стало сниться, что тихий час кончился, что они проснулись и пошли на полдник. Потом они вроде бы стали делать все как обычно — играть в пингпонг, читать и так далее. А это им все снилось. Потом кончилась смена, и они поехали по домам. Потом они все выросли, кончили школу, женились и стали работать и воспитывать детей. А на самом деле они просто спали. И черный заяц все время бил в свой барабан» [9;414].

Сон здесь выступает формой существования, пугающей героев, имеющей мистическую природу. Эта страшная история содержит отсылку к постмодернистскому представлению о действительности как о фрагментарном и хаотичном сновидении и к буддийскому восприятию реальности – весь мир есть сон.

Подобное восприятие окружающего мира отражено и в рассказе «Спи», впервые опубликованном в составе первого авторского сборника «Синий фонарь» (1991).

Главный герой – Никита Сонечкин. Его фамилия является производной от слова «соня». В Толковом словаре С. Ожегова соня - сонливый, любящий много спать человек [52;978]. Однажды Никита понимает, что все окружающие его люди постоянно находятся в состоянии сна. Герой сам учится спать наяву, писать, говорить, рассказывать анекдоты во сне. Никита пытается поговорить с окружающими об их снах, но не находит понимания. Тема сна невозможна для обсуждения, окружающие люди не осознают иллюзорности мира, своей погруженности в сон. Погружение в повседневную рутину - это и есть погружение в сон. Окружающие видят коллективное сновидение, "совместное засыпание" мерцает на телеэкране. Оно формируется гипнотическим воздействием на сознание средств массовой информации, идеологии, стереотипов мышления и поведения.

В сновидениях героя возникает синхронность: «...Он краем сознания заметил, что пересказывает какие-то «основные понятия» и одновременно находится на верхней площадке высокой колокольни, где играет маленький духовой оркестр под управлением любви, оказавшейся маленькой желтоволосой старушкой с обезьяньими ухватками» [9;510]. Никита начинает путать сон и явь: «Он заметил, что все чаще засыпает неожиданно, не отдав себе в этом отчета. Только проснувшись он понимал, что, например, проезд к ним в институт товарища Луначарского на тройке вороных с бубенцами – не часть идеологической программы, посвященной трехсотлетию первой русской балалайки (к этой дате готовилась в те дни вся страна), а обычное сновидение» [9;510]. Сны с советскими реалиями доходят до полного абсурда. Персонажам снятся параллельные сновидения: «Он неожиданно стал говорить что-то о сравнительных шансах «Спартака» и «Салавата Юлаева» в этом году, из чего Никита, которому в этот момент снилась Курская битва, понял, что приятель видит что-то римско-пугачевское

и крайне запутанное» [9;511]. Возникает идея о непроницаемости чужого сна. 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: «Чтобы иметь возможность в любой момент выяснить, спит он или нет, Никита стал носить в кармане маленькую булавку с зеленой горошиной на конце, когда у него возникали сомнения, он колот себя в ляжку и все выяснялось» [9;511]. Сон в рассказе представлен как условная реальность с набором определенных правил ее построения.

Переход от студенческого периода жизни Никиты к старости ничем не мотивирован. 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. 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 гласит: "СПИ". Этикетка изображает стилизованный земной шар, намекая на то, что спит весь мир. В финале рассказа Никита выкидывает булавку с зеленой горошиной, укол которой помогал ему отделять сон от реальности.

В данном тексте сон, неосознанное погружение в рутину, является способом существования всего человечества. Каждый видит свои собственные сновидения, недоступные для понимания окружающим людям. Так в произведении отражена постмодернистская идея многомерности миров, каждый из которых создан восприятием отдельного человека.

В повести «Желтая стрела» сон уже не является образом жизни людей, а становится средством переосмысления фактов и событий. Действие повести происходит в поезде «Желтая стрела», идущем к разрушенному мосту. Поезд – символ жизни, а его пассажиры – обыватели, люди, живущие автоматически, не задумывающиеся о происходящем вокруг. Они заняты повседневными проблемами и даже не осознают того, что находятся в



поезде: «Нормальный пассажир, — сказал Хан, — никогда не рассматривает себя в качестве пассажира. Поэтому если ты это знаешь, ты уже не пассажир. Им никогда не придет в голову, что с этого поезда можно сойти. Для них ничего, кроме поезда, просто нет» [8;373]. Текст содержит большое количество железнодорожных образов: поезд, пассажиры, сойти с поезда.

Главный герой повести Андрей перестал быть пассажиром, так осознал, что все это время находился в поезде: «Андрей отодрал его руки от своей куртки, недоуменно наморщился и вдруг понял, что слышит ритмично повторяющийся стук стали о сталь, стук, который и до этого раздавался все время, но не доходил до сознания.» [8;372]. Он задается вопросом о том, как вырваться из привычного мира и пытается сойти с поезда «Я хочу сойти с этого поезда живым. Я знаю, что это невозможно, но я этого хочу, потому что хотеть чего-нибудь другого просто сумасшествие. И я знаю, что эта фраза — «я хочу сойти с поезда живым» — имеет смысл, хотя слова, из которых она состоит, смысла не имеют. Я даже не знаю, кто такой я сам. Кто тогда будет выбираться отсюда? И куда?» [8;385]. В своих поисках Андрей выходит на крышу вагона, где знакомится с Ханом. Однажды Хан находит способ сойти с поезда, но перед исчезновением оставляет Андрею письмо, которое помогает ему покинуть «Желтую стрелу». Читая это письмо, Андрей осознает, что он спит и в момент пробуждения успевает понять смысл письма.

В этой повести метафорически отражена центральная тема творчества В.О. Пелевина — осознание героем иллюзорности реальности и «пробуждение от сна».

Пространство сна изменяет окружающий мир, происходят события, которые невозможны в реальности. «Желтая стрела» проходит по ночному городу, в котором находятся живые люди, хотя до этого момента пассажиры видели из окон только далекие пейзажи: «За окном творилось что-то странное — такого Андрей не видел еще никогда. Поезд шел через ночной город по низкой эстакаде, отделенной от улиц железной решеткой. За окном

вагона горели бесчисленные огни — фонари на улицах, окна домов, фары автомобилей. Но самым странным было то, что внизу были люди, очень много людей» [8;411]. В этот момент Андрей находится в поезде совершенно один: «Коридор выглядел как-то странно — пол был покрыт густым слоем пыли, двери всех купе были распахнуты, и в них виднелись голые железные каркасы диванов. Андрей сначала удивился и даже испугался, но вспомнил, что в поезде, кроме него, нет ни одного человека, и успокоился» [8;412]. Также во сне изменяется текст письма: в реальном мире письмо носит характер рассуждения, в нем преобладает публицистический стиль речи: «В прошлое время люди часто спорили, существует ли локомотив, который тянет нас за собой в будущее. Бывало, что они делили прошлое на свое и чужое. Но все осталось за спиной: жизнь едет вперед, и они, как видишь, исчезли. А что в высоте? Слепое здание за окном теряется в зыби лет. Нужен ключ, а он у тебя в руках — так как ты его найдешь и кому предъявишь? Едем под стук колес, выходим постскриптум двери» [8;411], во сне письмо состоит из кратко сформулированных положений: «ПРОШЛОЕ — ЭТО ЛОКОМОТИВ, КОТОРЫЙ ТЯНЕТ ЗА СОБОЙ БУДУЩЕЕ. БЫВАЕТ, ЧТО ЭТО ПРОШЛОЕ ВДОБАВОК ЧУЖОЕ. ТЫ ЕДЕШЬ СПИНОЙ ВПЕРЕД И ВИДИШЬ ТОЛЬКО ТО, ЧТО УЖЕ ИСЧЕЗЛО. А ЧТОБЫ СОЙТИ С ПОЕЗДА, НУЖЕН БИЛЕТ. ТЫ ДЕРЖИШЬ ЕГО В РУКАХ, НО КОМУ ТЫ ЕГО ПРЕДЪЯВИШЬ?» [8;413]. Андрей не замечает изменения текста, хотя в момент пробуждения все-таки осознает, что слова «во сне они имели какой-то совсем другой смысл, который никак нельзя было протащить в обычный мир, но который он успел понять» [8;412].

Сон выступает в данном произведении способом осмысления и осознания реальности. Главный герой повести, пытаясь найти способ сойти с поезда, наяву не может его обнаружить. Но в пространстве сна факты действительности и их переосмысление героем складываются в понятные ему образы и мысли. Осознав во сне идею о том, как можно сойти с поезда, Андрей применяет её к реальности и покидает «Желтую стрелу».

В романе «Чапаев и Пустота» сон реализует несколько другие функции. Во-первых, он становится композиционным приемом, который позволяет совместить два плана повествования, а во-вторых, продолжает концепцию восприятия мира как сна, изложенную в рассказах «Спи» и «Синий фонарь», но в отличие от них, в романе отсутствует реальная действительность, сновидениям противопоставлено буддийское понятие пустоты, а не традиционная оппозиция «сон - явь».

Роман «Чапаев и Пустота» был опубликован в 1997 году. Петр Пустота обнаруживает себя двух реальностях одновременно - в одной, которая им воспринимается как подлинная, он, петербургский поэт-модернист, что волею случая в 1918 - 1919 становится комиссаром у Чапаева. В другой реальности, которая Петром воспринимается как сон, он - пациент психиатрической клиники, где его методами групповой терапии пытаются избавить от "ложной личности".

Одна из центральных тем романа – тема зыбкости и нереальности окружающего мира. Многие разговоры персонажей сводятся к вопросу реальности окружающего мира. В начале романа Петр Пустота объясняет своему старому товарищу фон Эрнену свое стихотворение, одновременно выражая сомнение в существовании прошлого: «Там было о потоке времени, который размывает стену настоящего, и на ней появляются все новые и новые узоры, часть которых мы называем прошлым. Память уверяет нас, что вчерашний день действительно был, но как знать, не появилась ли вся эта память с первым утренним лучом?» [7;17].

Диалог Петра Пустоты и Анны, посвященный жестокости военного времени, также содержит сомнение в истинности происходящих событий: «Здесь глухомань, тишина. Ходишь по улицам, видишь вчерашних врагов и думаешь — неужели та причина, по которой мы пытались убить друг друга всего несколько дней назад, реальна?

— Я вас понимаю, — сказал я. — На войне сердце грубеет, но стоит поглядеть на цветущую сирень, и кажется, что свист снарядов, дикие

выкрики всадников, пороховая гарь, к которой примешивается сладковатый запах крови — все это нереально, все это мираж, сон.

— Именно, — сказала Анна. — Вопрос в том, насколько реальна цветущая сирень. Может быть, это такой же сон» [7;154].

В четных главах Петр оказывается в психиатрической клинике, сотрудники которой стремятся заставить своего пациента поверить в реальность окружающих его вещей. В сумасшедшем доме вместе с Петром находятся еще трое больных, сны которых являются продуктами массовой культуры и вопроса о возможном будущем России. Тема иллюзорности мира возникает в сне Сердюка, как неотъемлемая часть восточного мировоззрения: «Все мы в этой жизни дремлем. А просыпаемся лишь с ее концом» [7;233].

В нечетных главах романа действие происходит во время Гражданской войны. Главный герой Петр Пустота пытается осмыслить свои «сновидения», в этом ему пытается помочь Чапаев. Красный командир в романе представлен как мистик и философ, наставник Петра, пытающийся доказать ему иллюзорность реального мира при помощи философских дискуссий. В ходе повествования Чапаев объясняет Петру нереальность окружающего мира, сам сюжет романа является путем осознания героем буддийского понятия пустоты. Василий Иванович растолковывает своему ученику иллюзорность мира через три основных параметра: пространство, время и человек: «— Эх, Петька! Да ты знаешь хоть, как я воюю? Ты этого знать не можешь! Всего есть три чапаевских удара, понял?

Я механически кивал, но слушал невнимательно.

— Первый удар — где!

Он сильно стукнул кулаком по столу, так, что бутылка чуть не опрокинулась.

— Второй — когда!

Он опять с силой опустил кулак на доски стола.

— И третий — кто!» [7;175].

Чапаев объясняет нереальность пространства тем, что мир существует только в восприятии индивидуума, следовательно, если он создает мир своим восприятием, а само восприятие находится внутри самого мира, который оно создает. Ум создает мир, в котором он одновременно находится и создает сам себя: «Все, что мы видим, находится в нашем сознании, Петька. Поэтому сказать, что наше сознание находится где-то, нельзя. Мы находимся нигде просто потому, что нет такого места, про которое можно было бы сказать, что мы в нем находимся. Вот поэтому мы нигде» [7;183].

Существование времени также подвергается сомнению. Прошлое и будущее существуют только в виде идей, планы насчет будущего и воспоминания о прошлом. Чапаев сообщает Петру о том, что есть один бесконечно малый момент времени, который длится бесконечно долго: «Значит ли это, что этот момент, эта граница между прошлым и будущим, и есть дверь в вечность?»

Чапаев пошевелил стволом маузера, и я замолчал. Некоторое время он смотрел на меня с чувством, похожим на недоверие.

– Этот момент, Петька, и есть вечность. А никакая не дверь, – сказал он. – Поэтому как можно говорить, что он когда-то происходит?» [7;296].

Времени не существует, потому что есть только сейчас – бесконечно малый отрезок времени.

Говоря о существовании человека, Чапаев имеет в виду не наличие физического тела, существование сознания, собственного «я». «Я» не существует потому, что человек не является своим сознанием. Человек меняется постоянно, и нельзя сказать, что я сегодняшний и я завтрашний – это абсолютно тот же человек. Но и нельзя сказать, что это два разных человека. Человек также не может являться душой, потому что душа абсолютно безлична и нельзя сказать, что это он ею является. Душа более постоянна в отличие от личности, так как личность в последствии перерождений меняется а душа, которая совершает эти перерождения, остается той же, поэтому это у души есть я, а не у я – душа. Но вне

зависимости от этого, душа не может обладать личностью, так как она безлична. Человек, который является совокупностью личности и души, на самом деле не является ни личностью, ни душой, поэтому можно считать, что он тоже не существует: «Нету, Петька, никакой души ни у меня, ни у тебя, ни у штабс-капитана Овечкина. Это у души есть Овечкин, Чапаев, Петька. Про душу нельзя сказать, что она у всех разная, нельзя сказать, что у всех одна. Если и можно что-то про нее сказать, так это то, что ее тоже нет» [7;367].

Таким образом, Чапаев объясняет Петру иллюзорность окружающей действительности, доказывая, что ни один из упомянутых параметров мира не существует, а пустота, которой тоже нет, является абсолютной природой всего.

В начале романа Петр считает, что реален революционный мир, психиатрическая клиника – это постоянно повторяющийся сон. Такой вывод он делает, потому, что границей между этими мирами является сон: Петр засыпает в одном мире, затем просыпается в другом, и снова просыпается в первом. Здесь сон используется как прием композиции – способ перейти от одной картины к другой. Также сновидение в романе выступает как традиционное для буддизма понимание и восприятие окружающего мира: «Если от твоих кошмаров тебя разбудят таким же способом, как этого китайца, Петька, - сказал Чапаев, не открывая глаз, - ты всего-то навсегда попадешь из одного сна в другой. Так ты и мотался всю вечность. Но если ты поймешь, что абсолютно все происходящее с тобой - это просто сон, тогда будет совершенно неважно, что тебе приснится. А когда после этого ты проснешься, ты проснешься уже по-настоящему. И навсегда. Если, конечно, захочешь.

- А почему все происходящее со мной - это сон?

- Да потому, Петька, - сказал Чапаев, - что ничего другого просто не бывает» [7;259]. Мир иллюзорен, он подобен сну, и до определенного момента герой считает его реальностью. Сном является все происходящее.

Сны других пациентов клиники, Марии и Сердюка, посвящены историческому вопросу о соотношении России с Западом и Востоком. В сознании Марии будущее страны неразрывно связано с западным путем развития. Данная галлюцинация основана на двух телевизионных образах середины девяностых: Марии и Арнольда Шварценеггера, символизирующих соответственно Россию и Запад. Этот «алхимический брак» оказывается невозможным для героини, которая представлена как очень молодая, наивная и добрая девушка, она не способна принять западную двойственность: «Его левый глаз был чуть сощурен и выражал очень ясную и одновременно неизмеримо сложную гамму чувств, среди которых были смешанные в строгой пропорции жизнелюбие, сила, здоровая любовь к детям, моральная поддержка американского автомобилестроения в его нелегкой схватке с Японией, признание прав сексуальных меньшинств, легкая ирония по поводу феминизма и спокойное осознание того, что демократия и иудео-христианские ценности в конце концов обязательно победят все зло в этом мире... правая же осталась совершенно неизменной – холодной, внимательной и страшной» [9;77].

«Алхимический брак» с Востоком, отраженный в галлюцинации Сердюка, также неприемлем. Россиянин совсем не понимает японца, поражается его социальному и человеческому долгу, приверженности традициям: «„Он“ – это „долг благодарности“ ребенка к родителям, вассала к сюзерену, гражданина к государству. „Гири“ – „обязанность, обязательство“, требующие от каждого человека действовать в согласии с его положением и местом в обществе. Это также обязанность по отношению к себе самому: соблюдение чести и достоинства своей личности, своего имени. Должно быть готовым принести себя в жертву во имя „он“ и „гири“, своего рода социального, профессионального и человеческого кодекса поведения» [9;193]. Попытка следовать восточным путем приводит Сердюка к бессмысленной гибели.

Таким образом, сны Марии и Сердюка являются представлением философской концепции о соотношении России с Западом и востоком. Оба пути для страны невозможны, стремление к их идеалам имеет трагический финал.

Итак, в романе «Чапаев и Пустота» сон является одновременно и композиционным приемом, позволяющим переходить от одного плана повествования к другому, и философской концепцией, которая предполагает окружающий мир не существующей действительностью, а сном, иллюзией.

В отличие от предыдущих произведений, в романе «Generation “П”» своеобразными снами выступают галлюцинации главного героя Вавилена Татарского. Сон здесь не психофизиологический процесс, а измененное состояние сознания, иллюзийное восприятие мира.

В состоянии галлюцинаций герой входит под влияние действия наркотических средств. В измененном состоянии сознания Вавилен Татарский получает знания, полностью переворачивающие его представление о мире. В какой-то степени вся его жизнь является галлюцинацией-сном.

Роман рассматривает информационное пространство современного общества, в частности масс-медиа и рекламы, которые замещают реальное пространство виртуальным. Во время своих видений Вавилен узнает о том, как можно влиять на других людей, манипулировать их сознанием, то есть подменять действительность иллюзией.

Первой галлюцинацией становится образ его собственного разума, занятого мыслью о смерти: «Татарский увидел свой ум – это была ярко-белая сфера, похожая на солнце, но абсолютно спокойная и неподвижная. Из центра сферы к ее границе тянулись темные скрученные ниточки-волоконца» [9;47]. В этом состоянии Татарский понимает нереальность происходящего вокруг, действительность и сон существуют одновременно: «Татарский чувствовал, что его мысли полны такой силы, что каждая из них – это пласт реальности, равноправный во всех отношениях с вечерним лесом, по



которому он идет. Разница была в том, что лес был мыслью, которую он при всем желании не мог перестать думать.» [9;50] Так реализуется одна из основных тем Пелевина – иллюзорность реальности, являющейся лишь представлением человека о мире. В состоянии измененного сознания действительность принимает черты мифологического Вавилона; посещение заброшенной военной базы становится для героя восхождением на вершину зиккурата. В результате своего видения Татарский создает проект рекламы сигарет «Парламент», а в дальнейшем рекламные концепции стали даваться ему гораздо легче.

Следующее видение героя основано на древнем шумерском мифе об Энкиду – божестве, покровителе торговцев и чиновников, собирающем на нити все живущих. Татарский обнаруживает себя одним из людей, поднимаемых вверх силой странного огня: «Татарский тоже поднял глаза, и его сразу же рвануло вверх. Он почувствовал, что огонь притягивает его и, если он не отведет взгляда, пламя утащит его вверх и сожжет. Откуда-то он многое знал про этот огонь. Он знал, что многие уже ушли туда перед ним и тянут его за собой. Он знал, что есть много таких, кто сможет пойти туда только вслед за ним, и они давят на него сзади» [9;142]. В этот момент герой догадывается о том, что все происходящее на самом деле лишь отражение: «...огонь, который он видел, горит не вверху, а внизу, как будто он загляделся на отражение солнца в луже и забыл, что смотрит не туда, где солнце находится на самом деле» [9;143]. Татарский понимает, что огонь никого не притягивает, люди приближаются к нему по своей воле: «...все остальное – улица, дома, другие люди и он сам – отражалось в солнце, которому не было до этого никакого дела, потому что оно даже про это не знало» [9;143]. В состоянии сна Вавилен узнает об одном из принципов создания иллюзорности: окружающие сами хотят видеть иллюзию.

После этой картины Татарского посещает мифологическое существо – сирруф, сторож вавилонской башни. Сирруф объясняет ему назначение телевидения: «И куда бы вы ни глядели, вы все равно глядите в огонь, в

котором сгорает ваша жизнь. Милосердие в том, что вместо крематориев у вас телевизоры и супермаркеты. А истина в том, что функция у них одна.» [9;149]. Жизнь человека проходит, пока он чем-то пытается её заполнить, создать иллюзию осмысленного существования.

В данном романе вновь используется прием сосуществования нескольких миров: российское общество 90-х годов XX века, Институт пчеловодства, создающий иллюзию реальной действительности при помощи технологий СМИ, и мир галлюцинаций Татарского, связанный с вавилонской мифологией. Эти миры тесно взаимосвязаны, Институт пчеловодства моделирует реальность, в которой живет страна, мифологические образы помогают герою осознать суть происходящего в обоих мирах.

Итак, в романе «Generation “П”» сон мыслится синонимом измененного состояния сознания, в котором герой постигает способы создания иллюзорности мира, в данном случае – создание образов с помощью телевидения. Галлюцинация используется в тексте для придания образности социально-философским концепциям романа.

Таким образом, категория сна в прозе В.Пелевина реализуется в следующих планах. Во-первых, она является единственно возможной формой существования мира. Так в рассказе «Синий фонарь» сон – это жизненный путь героев страшной истории, имеющий загадочную природу, созданный чужой волей. А в рассказе «Спи» существование во сне – это естественное и общепринятое явление. В романе «Чапаев и Пустота» оба плана повествования являются иллюзией, от которой главный герой освобождается в финале произведения. Во-вторых, сновидение выступает как метод изучения и постижения окружающей действительности. Для героя «Желтой стрелы» сон является средством переосмысления фактов и событий, результатом которого становится осознание реальности. Во сне главный герой романа «Generation “П”» получает знания о создании иллюзорного мира. В-третьих, сновидения в текстах В.Пелевина используются для придания образности социально-философским концепциям. Галлюцинации

героев романа «Чапаев и Пустота» иллюстрируют идею о собственном пути России, несоотнесимом ни с западным менталитетом, ни с восточными традициями. В «Generation “П”» видения героя отражают представление о стремлении человечества заменить реальную действительность телевизионной иллюзией. В-четвертых, сон выступает в качестве композиционного приема. В романе «Чапаев и Пустота» сон главного героя позволяет совместить два плана повествования.

В произведениях В.Пелевина различается и форма сновидения. Во многих текстах («Спи», «Синий фонарь», «Чапаев и Пустота») сон является способом существования героев, воплощающий буддийские философские идеи. Сон также может выступать в произведении как естественный психофизиологический процесс («Желтая стрела», «Чапаев и Пустота») или как галлюцинация, измененное состояние сознания («Generation “П”», «Чапаев и Пустота»).

## Заключение

В данной части нашего исследования подводятся итоги и делаются общие выводы об особенностях реализации категории сна в прозе В.Пелевина. Нами были рассмотрены несколько произведений писателя, в которых наиболее полно и ярко выражена данная категория, и выделены главные её функции. В результате нашего исследования мы пришли к следующим итогам.

В рассказах «Синий фонарь» и «Спи» сон является способом существования, заменяет собой реальный мир. Героев «Синего фонаря» такая форма жизнедеятельности пугает, так как имеет таинственную природу и поглощает всю жизнь человека. Здесь пересекаются постмодернистское представление о действительности как о фрагментарном и хаотичном сновидении и буддийское восприятию реальности как сна, иллюзии.

В рассказе «Спи» сон, напротив, считается естественным и общепринятым явлением, люди не осознают своей погруженности в это состояние, путают сон и действительность. Сновидение формируется под воздействием средств массовой информации, идеологии, стереотипов мышления и поведения. Героям рассказа одновременно снятся параллельные сны, но чужой сон остается потаенным и неведомым. Время жизни человека поглощается неосознанным сновидением – погружением в обыденное существование, он перестает понимать, что спит.

В повести «Желтая стрела» сон является психо-физиологическим процессом, в ходе которого в сознании героя возникают зрительные образы. Андрей, читая письмо наяву, не может его понять. Но, находясь в состоянии сна, он воспринимает текст по-другому. Пространство сновидения изменяет само письмо, в реальности оно составлено из длинных, сложных предложений, носит характер рассуждения, в нем преобладает публицистический стиль речи. Во сне этот текст представляет собой кратко сформулированные идеи, в которых точно и прямо изложен способ сойти с

поезда. Образы и мысли сновидения помогают герою переосмыслить факты действительности и осознать то, что наяву он не может понять.

В романе «Чапаев и Пустота» сон представлен как композиционный прием, философская концепция и способ выражения авторских идей. Действие книги происходит одновременно в двух временных отрезках, сон главного героя как естественный психо-физиологический процесс позволяет совместить их и осуществляет переход от одного плана повествования к другому.

В романе реализуется буддийская философская концепция иллюзорности мира, который является только сном. Петр считает, что события Гражданской войны реальны, а психиатрическая клиника является повторяющимся сновидением. Границей между этими мирами также является сон героя, которым он объясняет нереальность одной из действительностей. Чапаев, выступающий в романе как духовный наставник Петра, объясняет ему иллюзорность этих миров. Обе действительности являются снами, создаются по его законам и существуют только в восприятии человека.

Галлюцинации пациентов психиатрической клиники, Марии и Сердюка, отражают философскую концепцию о западном и восточном путях развития России. Видение Марии иллюстрирует соотнесенность России с Западом, которая представлена в виде двух телевизионных образах середины девяностых: Марии и Арнольда Шварценеггера. Галлюцинация Сердюка отражает неприятие русским менталитетом восточного мировоззрения, с его приверженностью традициям и социальному долгу. Видения героев отражают философскую идею о невозможности соотнести Россию с Западом и Востоком.

В романе «Generation “П”» галлюцинации становятся для главного героя Вавилена Татарского источником знаний об окружающей действительности и переворачивают его представление о мире. В изображении видений используются образы шумерской мифологии:

зиккурат, Энкиду, сирруф, при помощи которых придается образность социально-философским идеям романа. Также галлюцинации Татарского объясняют способы воздействия на человеческое сознание и моделирования иллюзорной реальности.

Подводя итог исследования, можно сказать о том, что концепция сна в прозе В.Пелевина представлена чрезвычайно широко и многогранно. Сон в произведениях может выполнять множество функций и существовать в различных формах. Сновидение в текстах В.Пелевина используется как форма существования героев, представление о том, что вся действительность является сном. Также сон может быть способом осознания реального мира. Сновидения придают образность социально-философским концепциям и выполняют функцию композиционного приема.

Также в произведениях В.Пелевина различаются формы сна. Это может быть и буддийское представление о том, что вся жизнь является сном, и естественный психо-физиологический процесс, и измененное состояние сознания, галлюцинация.

В качестве дальнейших направлений нашего исследования можно указать следующие:

1. Исследование способов создания иллюзорности в произведениях В.Пелевина.
2. Сопоставление категории сна и категории бодрствования в творчестве писателей-постмодернистов.
3. Сравнение категории сна в разных художественных системах.

Таковы возможные пути дальнейшего рассмотрения затронутой в нашем исследовании литературоведческой проблемы.

## Список использованной литературы

### I.

#### Художественные произведения

1. Булгаков М. Белая гвардия. Повести. Рассказы - М.: Издательство АТС, 2002. - 717с.
2. Гончаров И. Обломов - М.: Художественная литература, 1990. – 574с.
3. Достоевский Ф. Преступление и наказание – М.: Художественная литература, 1970. - 557с.
4. Ерофеев В. Записки психопата. Москва-Петушки - М.: Вагриус, 2002. - 239с.
5. Жуковский В. Стихотворения и баллады - Л.: Лениздат, 1975. - 208с.
6. Изборник: повести Древней Руси / сост. и примеч. Л. Дмитриев и Н. Поньрко, вступ. ст. Д. Лихачева. - М. : Художественная литература, 1986. – 447с.
7. Пелевин В Чапаев и Пустота. - М.: Вагриус, 2000. - 414 с.
8. Пелевин В Чапаев и Пустота. Желтая стрела. - М.: Вагриус, 2001. – 414 с.
9. Пелевин В Generation "П". Рассказы. - М.: Вагриус, 2002. - 606 с.
10. Пушкин А. Евгений Онегин. Капитанская дочка - СПб АСТ: Астрель, 2012. - 480 с.

### II.

#### Научная литература

11. Андрианова М.Д. Проблемы эволюции творчества Пелевина [Текст]// Rossica Petropolitana Juniora: сборник научных работ молодых ученых в области русистики. / СПб: Издательский Дом СПбГУ, 2007. — С. 98–106.

- 12.Бауман З. Социологическая теория постмодерна [Текст] // Человек и общество. Хрестоматия / Под ред. С.А.Макеева. Киев, 1999. - С.250 - 259.
- 13.Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства [Текст] // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. /Вып. 2. М.: ИФ РАН, 2006. – с.32-60.
- 14.Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции [Текст] // Философия эпохи постмодерна. — Мн., 1996.-С. 48-73
- 15.Введение в культурологию. Курс лекций [Текст] // Под ред. Ю.Н. Солонина, Е.Г. Соколова. СПб., 2003. С.125-130
- 16.Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность[Текст] / В.М. Дианова - СПб. 1999. -175 с.
17. Зыбайлов Л.К Постмодернизм. [Текст] / Л.К. Зыбайлов, В.А. Шапинский - М.: Прометей, 1993. - 104 с.
- 18.Ильин И.П. Восточный интуитивизм и западный иррационализм: «Поэтическое мышление» как доминантная модель «постмодернистского сознания» [Текст] //Восток-Запад: Литературные взаимосвязи в зарубежных исследованиях./ М., 1989. - С. 170-190.
19. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа [Текст] / И.П. Ильин - М.: Интрада. 1998.-255с.
- 20.Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм [Текст] / И.П. Ильин - М.: Интрада, 1996. 256 с.
- 21.Курицын В. Группа продленного дня. [Текст] //В.Пелевин. Жизнь насекомых. – М.: Вагриус, 1997.- С.7-12.
22. Курицын В.Н. Книга о постмодернизме [Текст] / В.Н. Курицын - Екатеринбург, 1992. - 127 с.
- 23.Кутырев В.А. Философия постмодернизма [Текст] / В.А. Кутырев - Нижний Новгород: Изд-во Волго-Вятской академии государственной службы, 2006. – 95 с.



24. Маньковская Н.Б. Париж со змеями. (Введение в эстетику постмодернизма) [Текст] / Н.Б. Маньковская - М., 1994. - 220 с.
25. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма [Текст] / Н.Б. Маньковская - СПб.: Алетейя, 2000. — 347 с.
26. Полотовский С. Пелевин и поколение пустоты [Текст] / С. Полотовский, Р. Козак - Манн, Иванов и Фербер, 2012 - 232с.
27. Прохорова Т.Г. Постмодернизм в русской прозе [Текст] / Т.Г. Прохорова - Казань: Казан. гос. ун-т 2005 - 96 с.
28. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык [Текст] / И.С. Скоропанова – СПб.: Невский Простор, 2001. – 416 с.
29. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. - 3-е изд., изд., и доп. [Текст] / И.С. Скоропанова - М.: Флинта: Наука, 2001. - 608 с.
30. Сушилина И.К. Современный литературный процесс в России: Учебное пособие [Текст] / И.К. Сушилина - М.: Изд-во МГУП , 2001.- 130 с.

### **III.**

#### **Публикации в периодических изданиях**

31. Арбитман Р. Виктор Пелевин: Чапаев и Пустота [Текст] / Р. Арбитман // Урал. - 1996. - № 5-6. - С. 197-198.
32. Басинский П. Виктор Пелевин [Текст] / П. Басинский // Октябрь. - 1999. - № 1. - С. 193-194.
33. 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.
34. Быков Д. «Синий фонарь» под глазом Букера (о прозе В.Пелевина) [Текст] / Д. Быков // Столица. - 1994. - №7. - С. 57-59.

- 35.Генис А. Беседа десятая: Поле чудес. Виктор Пелевин [Текст] / А. Генис // Звезда. – 1997. - № 12. - С. 230-233.
- 36.Генис А. Виктор Пелевин: Границы и метаморфозы [Текст] / А.Генис //Знамя. - 1995. - №12. – С.210 – 214.
- 37.Делез Ж. Платон и симулякр [Текст] / Ж.Делез // Нов. лит. Обзорение. - 1993. - № 5.
- 38.Закуренок А. Искомая пустота [Текст] / А. Закуренок// Литературное обозрение. - 1998. - № 3. - С. 93-96.
- 39.Курицын В. Великие мифы и скромные деконструкции [Текст] / В.Курицын // Октябрь. – 1996. - №8. - С. 171-187.
40. Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? [Текст] / С. Корнев //НЛО. - 1997. - №28. – С.244 – 259.
41. Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура [Текст] / В.Курицын //Новый мир. - 1992. - №2. – С.225 –232.
42. Курицын В. Время множить приставки: к понятию постмодернизма [Текст]/ В. Курицын //Октябрь. - 1997. - №7. – С.178 – 183.
43. Курицын В. К ситуации постмодернизма [Текст] / В. Курицын //НЛО. - 1995. - №11. – С.197-223.
- 44.Липовецкий М. Паралогия русского постмодернизма [Текст] / М. Липовецкий //НЛО. - 1998. – №2. – С.285-304.
45. Липовецкий М. Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма [Текст] / М. Липовецкий //Знамя. - 1995. - №8. – С.194-205.
46. Котряхов Н.В. Сновидения в постмодернистской прозе [Текст] / Н.В. Котряхов // Русская словестность – 2003.- №8 – с.14
- 47.Некрасов Е. Виктор Пелевин. «Синий фонарь» [Текст] / Е. Некрасов // Октябрь. - 1993. - № 5. - С. 185-186.
- 48.Роднянская И. Этот мир придуман не нами [Текст] / И. Роднянская // Новый мир. - 1999. - № 8. - С. 207-217

49. Рейнгольд С. Русская литература и постмодернизм [Текст] / С. Рейнгольд // Знамя. - 1998. - №4. - С.209-220.
50. Сиротин С. Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме [Текст] / С. Сиротин // «Урал». - 2012. - №3.
51. Эко У. Заметки на полях “Имени розы” [Текст] / У. Эко // Иностранная литература. - 1988. - № 10.
52. Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма [Текст] / М. Эпштейн // Звезда. - 1996. - №8. - С.166-188.

#### **IV.**

##### **Справочные издания**

53. Ожегов С.И. Словарь русского языка [Текст] / под общ. ред. проф. Скворцова Л.И. - М.: Оникс, 2005. - 1199 с.
54. Постмодернизм. Энциклопедия [Текст] / Под ред. Грицанова А.А., Можейко М.А. – Минск.: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – 1040 с.