

TALLINNA ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

TALLINN UNIVERSITY
DISSERTATIONS ON HUMANITIES

ТАЛЛИНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ДИССЕРТАЦИИ ПО ГУМАНИТАРНЫМ НАУКАМ

29



TALLINNA ÜLIKOOL

ТАТЬЯНА БОЕВА

**ТЕКСТ КАК МЫСЛЯЩАЯ СТРУКТУРА:
МЕТАФИЗИКА В.О. ПЕЛЕВИНА**

Tallinn 2016

TALLINNA ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

TALLINN UNIVERSITY
DISSERTATIONS ON HUMANITIES

ТАЛЛИНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ДИССЕРТАЦИИ ПО ГУМАНИТАРНЫМ НАУКАМ

29

Татьяна Боева

ТЕКСТ КАК МЫСЛЯЩАЯ СТРУКТУРА: МЕТАФИЗИКА В.О. ПЕЛЕВИНА

Институт гуманитарных наук, Таллиннский университет, Таллинн, Эстония

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора философии (исследования культур) 13 сентября 2016 года Ученым советом по гуманитарным наукам Таллиннского университета.

Научный руководитель: Ирина Белобровцева, PhD, профессор, Таллиннский университет

Оппоненты: С.А. Кибальник, PhD, профессор Санкт-Петербургского государственного университета

Ж. Хетени, PhD, DSc, профессор Будапештского университета

Защита состоится 22 ноября 2016 года в Таллинском университете по адресу Таллинн, Уус-Садама, 5, аудитория M-648, в 14.00 часов.

Данная работа подготовлена при поддержке проекта "Докторская школа культурологии и искусств" (КТКДК) Европейского Социального Фонда.



Авторское право: Татьяна Боева, 2016
Авторское право: Таллиннский университет, 2016

ISSN (pdf) 1736-5031
ISBN (pdf) 978-9949-29-279-0

Издательство Таллиннского университета
Нарвское шоссе, 25
10120 Таллинн
www.tlu.ee

СОДЕРЖАНИЕ

СПИСОК ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ	6
БЛАГОДАРНОСТИ	7
ВВЕДЕНИЕ.....	9
ЧАСТЬ 1. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ В. ПЕЛЕВИНА	21
Глава 1. Био-графика В. Пелевина	21
1.1.1. Вступление.....	21
1.1.2. Миф или легенда	24
1.1.3. Эзотеризм.....	26
1.1.4. Детство	28
Глава 2. Метафизика и мистика.....	33
Глава 3. Буддизм как метод работы с сознанием.....	39
1.3.1. Вступление.....	39
1.3.2. Основные принципы буддизма	41
1.3.3. Дхарма.....	46
1.3.4. Дзэн	51
Глава 4. Метапрактика В. Пелевина.....	56
Глава 5. Срединный путь	61
ЧАСТЬ 2. ПОЭТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. ПЕЛЕВИНА	71
Глава 1. О некоторых особенностях прозы В. Пелевина	71
2.1.1. Расширение границ текста.....	71
2.1.2. Что в имени тебе моем.....	77
2.1.3. Словоновшество В. Пелевина	81
Глава 2. Т в т: поэтика стихотворения из романа В. Пелевина «Т».....	86
ЧАСТЬ 3. МИФЫ, ОБРАЗЫ И СИМВОЛЫ.....	99
Глава 1. Символы Т и N в романе «Т»: speculum speculorum	99
Глава 2. Образы Толстого и Достоевского в романе В. Пелевина «Т»: qui pro quo	110
Глава 3. Лабиринты «Шлема ужаса»	120
ЧАСТЬ 4. ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА	132
Глава 1. Постмодернизм В. Пелевина.....	132
Глава 2. Conspicuous consumption: культура постмодерна как «гламуродискурс».	137
Глава 3. М. Мерло-Понти и В. Пелевин: пустота как преодоление дуальности.....	148
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	155
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	161
КОККУVÖTE.....	173
ПРИЛОЖЕНИЕ №1 «РЕАКЦИЯ КРИТИКОВ».....	179
ПРИЛОЖЕНИЕ № 2 «ХАРМС»	184
ELULOOKIRJELDUS.....	185
БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ.....	186

СПИСОК ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. Боева Т. 2016. Образы Толстого и Достоевского в романе В. Пелевина «Т»: Qui pro Quo. Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. TSQ #55 – Winter 2016. Toronto: Toronto University.
2. Боева Т. 2016. Лабиринты «Шлема ужаса». Studia Slavica: XIV. Сборник научных трудов молодых филологов. Таллинн: <http://www.mkmf.net/ru/arhiv>. С. 187–203.
3. Боева, Т. 2016. Tühjus kui dualismi ületamise vahend: Maurice Merleau-Ponty ja Viktor Pelevin. Vikerkaar, 1–2, 149–155.
4. Боева Т. 2015. Пустота пустот, или почти полный Пелевин. Studia Slavica: XIII. Сборник научных трудов молодых филологов. Таллинн: <http://www.mkmf.net/ru/arhiv>. С. 104–121.
5. Боева Т. 2014. Т в т: поэтика стихотворения из романа В. Пелевина «Т». Studia Slavica: XII. Таллинн: <http://www.mkmf.net/ru/arhiv>. С. 179–200.
6. Боева Т. 2012. Метафизическая символика В. Пелевина в романе «Т». Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство. Міжвузівський збірник наукових статей. Бердянськ. С. 109–123.

БЛАГОДАРНОСТИ

Данная диссертация подводит итог моему девятилетнему обучению в Таллиннском университете. Дальнейший путь хоть и будет проходить на базе полученного образования, но уже, вероятно, в стенах других учреждений, в других условиях, поэтому от всей души хочется поблагодарить Альма-матер за духовную подпитку и воспитание. Конечно, ближе всего сердцу оказалась родная кафедра Института славянских языков и культур с ее бессменным преподавательским составом, в котором каждая единица изоморфна единому целому. Я с улыбкой вспоминаю тот факт, что моей самой первой лекцией в Таллиннском университете оказался семинар Анны Марковны Губергриц, посвященный изобразительному искусству (на который я попала по счастливой ошибке). С тех пор Анна Марковна является воплощением глубочайших и точнейших знаний о мировой культуре, о разных видах искусства – источник ее знаний воистину неиссякаем. Сергей Николаевич Доценко стал для нашего курса (смею говорить здесь от лица всех «девочек», всего «детского сада») фигурой особой значимости, он стоял у истоков нашего воспитания и интеллигентного развития. По сей день Сергей Николаевич олицетворяет добропорядочность и учтивость. Григорий Михайлович Утгоф приложил усилия сделать из нас самостоятельных и методологически подкованных ученых, готовых к ответственности за собственные поступки и слова. Александр Алексеевич Данилевский своими лекциями-выступлениями подводил к мысли о том, что литература – это и есть жизнь, а жизнь – это всего лишь спектакль, талантливость которого зависит от исполнителей главных ролей. Здесь непременно вспоминаются Аурика Меймре и Ирина Захаровна Белобровцева, представляющие лицо и суть всей кафедры, ее талантливые руководители. Даже по отдельности они представляют собой невероятно жгучую смесь накопленных знаний и редчайших, самых добросовестных человеческих качеств, вместе же они являют собой *соломоновскую* правоту и силу. По воле судьбы Ирина Захаровна стала моим научным руководителем и своим примером приблизила меня к пониманию работ Ю.М. Лотмана, что окончательно закрепило научный образ мышления во всех жизненных сферах сразу. Ради этого стоило учиться, ради этого стоит продолжать жить и работать дальше. Хочется особенно отметить ее талант совмещать полную свободу действий с четко установленными правилами любой системы. Я выражаю самую искреннюю благодарность нашей кафедре, всем ее преподавателям, за эти годы обучения, воспитания и заботы. Хочется отдельно поблагодарить упомянутых ранее девочек, моих милых коллег и верных подруг: Аню Рубцову, Олю Ермакову, Лену Земскову и Аню Давыдик. Спасибо Денису Кузьмину за судьбоносный звонок с предложением учиться именно на русской филологии, а также за дружбу, искрометный юмор и душевность. Спасибо Лагле Пало и Герли Палмите за дружеское прочтение моих текстов на эстонском языке.

Совершенно особенной благодарности заслуживает мой муж, Кирилл Боев – первый читатель практически всех текстов, суровый критик и моя главная опора в одном лице. Без его поддержки, боюсь, мне не хватило бы сил и упорства в написании именно той работы, которая стала результатом моих стараний на пути бесконечных открытий. Спасибо коту Моисею за его уютное спокойствие и серьезность в научных вопросах. Я благодарю любимую сестру за терпение и помощь во всех проблематичных ситуациях на пути к заветной цели. Низкий поклон моим дражайшим родителям, а также бабушке и дедушке, им я посвящаю все мои труды, в том числе данное исследование.

Я выражаю благодарность В. Пелевину за его немаловажную роль в моей жизни. Дело в том, что именно его книги привили мне любовь к русской литературе (в первую очередь к М.А. Булгакову). В школьные годы этот писатель заставил довольно ленивую по части чтения книг школьницу взять с полки Толковый словарь иностранных слов, учить крылатые выражения на латыни, заняться английским языком, обратиться к классикам мировой литературы, мифам, религиям, оглянуться вокруг, заметить себя. По сей день я с большим интересом погружаюсь в мир книг В. Пелевина, уверена, что именно интерес стоит у истоков любого исследования. А что такое «интересно» для меня? – то же самое, что и для А.М. Пятигорского: «Интересно – это то, что раздражает мысль, вашу, мою, вот здесь, сейчас, а не останавливает мышление, не дает мысли остаться в привычных клише историко-философских, лингвистических, культурно-исторических или каких угодно еще концепций или идеологических конструкций. Интересное склоняет слушающего, видящего или читающего к забвению его убеждений. <...> В „как интересно!“ содержится тенденция мышления к движению не только от одного объекта к другому, но и к движению, пределом которого будет исчезновение из мышления всех объектов – останутся одни „как“».

ВВЕДЕНИЕ

Работать – это значит решаться
думать иначе, чем думал прежде.

Мишель Фуко

Филологу непросто изучать материал, относящийся к современности, объективное описание требует дистанцирования, проверки временем. Анализ творчества ныне здравствующего писателя может обнаружить немало погрешностей, вызванных злободневностью материала, его непредсказуемым развитием, незавершенностью, проблематичностью дальнейшей судьбы произведений. Задача усложняется тем, что сегодняшняя культура пребывает на стадии постмодерна, что неизбежно подразумевает вступление исследователя в игру с неоднозначным, иллюзорным, шатким, имманентным, безграничным, вторичным. В таких условиях каждое слово «за» вызывает реакцию «против», а интерпретации поддаются не только художественные тексты, но и литературоведческие исследования, им посвященные. Гетерогенная структура текста требует междисциплинарного анализа в широком диапазоне: современному филологу нужны знания не только гуманитарных, но и точных наук, а также рекламы, шоу-бизнеса, политики и пр. Все эти «неблагоприятные» для исследователя условия в данном случае умножаются на «неудобоваримость» и бескомпромиссность произведений Виктора Пелевина (род. 1962), являющихся объектом изучения в данной диссертации. Анализ охватывает в первую очередь романы¹ писателя, однако встречаются отсылки к повестям и рассказам². Сосредоточенность главным образом на романах обоснована тем, что они обладают большим количеством освещенных проблем, тем и идей.

Кажется, адресная группа Пелевина не знает дифференциации по полу, возрасту, профессии, количеству и качеству полученного образования, общественному статусу, что заставляет исследователя переключить внимание от внешних дефиниций пелевинского читателя к внутренним, заняться изучением разновекторной и многоуровневой структуры текстов. Однако,

¹ Романы В. Пелевина можно отнести к категории постмодернистских романов, характерной особенностью которых является смешение жанров, использование особенностей летописи, компьютерной игры, анекдота (См.: Литература и язык: Энциклопедия. 2007. Роман. М.: ЗАО «Росмэн-пресс». С. 405–406). Полный список рассматриваемых нами в данном исследовании текстов см. в первой части списка использованной литературы – «избранные тексты».

² В. Пелевин обратил читательское внимание на свое творчество рассказами (сборник «Синий фонарь», 1992), которые, несомненно, заслуживают отдельного изучения, в первую очередь как ценный источник писательских набросков, реализовавшихся впоследствии в более крупных формах. Такое исследование способно вскрыть принципы композиции текста, отношение автора к деталям, постепенное выстраивание образов героев будущих книг, разработку художественных приемов, способы реализации метафор и пр.

несмотря на широкую популярность, а отчасти по ее вине, Пелевин до сих пор остается автором недооцененным. Не секрет, что большая часть филологов относится к его творчеству скептически. Этот писатель до сих пор не приобрел весомого статуса в литературном сообществе. Критиков сбило с толку столь массовое увлечение Пелевиным – это, конечно, *их* главная беда, а не Пелевина – в нем проглядели настоящего русского писателя, с серьезной идеологией и не менее серьезной демонстрацией своих идей, с глубоким проникновением в философию³, с самобытным стилем. Объяснить несостоятельность критики можно особенностями самой эпохи, которая порождает огромное количество как материальных, так и духовных продуктов. Глобальное пресыщение стало не только радостью современности, но и ее главной проблемой. Действительно, распознать настоящее и ценное среди подделок становится все сложнее, особенно если этому распознаванию препятствует сам материал, т.е. продукт этой эпохи. К эпохе постмодерна добавляется такая распространенная ее черта, как игра писателя. Складывается впечатление, что Пелевин постепенно отфильтровывает «лишнюю» аудиторию, преграды обнаруживаются как на уровне содержания, так и формы. С. Корнев в статье «Блюстители дихотомий. Кто и почему не любит у нас Пелевина» объясняет истоки отторжения пелевинской прозы (в контексте романа «Чапаев и Пустота» [1996]) тем, что писатель умудрился не угодить всем: «Западников не устраивает его скептическое отношение к ценностям Запада, к идеалу сытого буржуа. Патриоты-почвенники не приемлют его „мистический индивидуализм“ и иронично отстраненное отношение к социальной реальности. „Творческая интеллигенция“ не может простить ему внезапный успех и популярность. “Постмодернистам” и циникам не нравится его вполне серьезное, искреннее отношение к трансцендентным ценностям и экзистенциальным вопросам. Приверженцев православия возмущают его эксперименты с экзотическими религиозными доктринами. Защитники отечественного культурного наследия не могут смириться с тем, что он относится к нему свободно и творчески, пытается его оживить и встроить в контекст эпохи. Но самое главное, пожалуй, то, что нарушение ценностных установок отдельных интеллигентских сообществ происходит, с их точки зрения, несовместимым, взаимоисключающим образом. В мире пелевинских текстов подвергаются сомнению не просто отдельные штампы и стереотипы нынешнего интеллигентского сознания, но сами базовые бинарные оппозиции, на которых оно держится, которые составляют его фундамент» (Корнев 2012: Интернет-ресурс). С течением

³ Взаимоотношения Пелевина и литературной критики описаны Т. Килинг (Tatiana V. Keeling) в диссертации «Surviving in Post-Soviet Russia: Magical Realism in the Works of Viktor Pelevin, Ludmila Petrushevskaya, and Ludmila Ulitskaya» (2008) во второй главе под названием «Liberation through imagination: the case of V. Pelevin» на стр. 58–75, где упоминается важная пелевинская особенность превращать привычную иерархию ценностей; автор работы отмечает уничижение Пелевиным роли критиков, значимости и целесообразности их высказываний.

времени ситуация с рецепцией книг Пелевина усложняется, критик и филолог И. Роднянская заметила: «„Послание“ Пелевина становится с каждым годом все более неудобоваримым и отторгаемым» (Роднянская 2012: Интернет-ресурс). Сказано это было в контексте романа «S.N.U.F.F.» (2012), в котором присутствуют грубые вставки с обценной лексикой в качестве резкой социальной критики⁴.

Вторая причина недооцененности произведений Пелевина, по мнению диссертанта, заключается в том, что излюбленным объектом внимания литературной критики стал другой отечественный писатель – В. Сорокин (род. 1955), тематика творчества которого связана с нарочитым игнорированием социально-культурных запретов. Его присутствие в литературной жизни сопровождалось скандальными акциями, постоянно подогреваемыми СМИ, что в итоге вызвало настоящее возмущение в массах и, как любой «черный пиар», обусловило взрыв популярности, оставив в относительной тени творчество Пелевина. О Сорокине писать безопаснее для репутации самого критика: в отличие от Пелевина творчество Сорокина не приспособлено для неподготовленной аудитории, которую не особенно волнует игра-стилизация, сам же писатель не намерен развлекать такого читателя, да и его романы можно назвать скорее циничными, чем ироничными. О писательской квалификации Сорокина критики уже перестали спорить и смирились с его талантом стилизатора⁵, тогда как пелевинская манера письма их продолжает раздражать, ему не могут простить неряшливость языка, грубость, смешение чрезмерной сложности и простоты, хаотичность. Неудачные попытки уложить Пелевина в прокрустово ложе всевозможных традиций и бесполезность такого занятия не могут не провоцировать негодующего критика, не способного объяснить, а следовательно, понять и признать талант автора. Действительно, сложно найти наименее «удобного» писателя для критики, он всегда где-то на границе, в неуловимом промежуточном состоянии. Все больше критиков пишет о соперничестве Пелевина и Сорокина, о тематических пересечениях в их творчестве (в частности на уровне жанров политической сатиры и антиутопии)⁶. Едва ли не единственным исключением является упомянутая

⁴ В этой же статье Роднянская высказывает вполне обоснованные сомнения по поводу того, пройдет ли роман «S.N.U.F.F.» цензуру в других странах: «Его <В. Пелевина> непolitкорректность по нынешним меркам поразительна (станут ли переводить его новую вещь на Западе, к чему он, по уверениям его биографов, расчетливо стремится?)» (Роднянская 2012: Интернет-ресурс).

⁵ В 2013 году писатели обменялись художественными текстами в адрес друг друга. Пелевин включил саркастическую миниатюру под названием «СРКН», посвященную таланту коллеги, в приложение к «Бэтману Аполло». Сорокин в технике шаржа описал узнаваемый портрет Пелевина в романе «Теллурия» в XXXIII главе «Виктор Олегович жует свой хвост. Слив pro-теста на Болотной площади».

⁶ К. Рылев в критической заметке «Пелевин и Сорокин. В точке сближения» (2008) называет писателей «сиамскими близнецами русской литературы», которым удалось отобразить эпоху распада: «только Пелевин – через область духа, а Сорокин – тела» (Рылев

выше И. Роднянская, считающая сопоставление этих двух авторов мало обоснованным: «Бог ему <Сорокину> дал отличное перо стилизатора, при ограниченности мысли и фантазии. Не в силах я читать, к примеру, про лошадей величиной с дом – это отсутствие воображения. <...> Популярный этот писатель очень ловко вычисляет заказ интеллектуального слоя. Ради этого он ушел от чистых гротесков, где был нарочито ужасен и отвратителен, но – независим. И когда теперь пишут: „Пелевин, Сорокин“ через запятую, думаю, что это ненадолго. Потому что даже Пушкин Теплякова писал через запятую с Тютчевым. И А.К. Толстой, скептически отзываясь о „натуральной школе“, той же запятой соединял Писемского с Достоевским. Потом все становится на свои места» (Роднянская 2014: Интернет-ресурс).

Безусловно, некоторая схожесть этих двух авторов прослеживается на текстуальном уровне, но зачастую именно в отмеченных сходством местах возникают принципиальные различия. Если рассмотреть, например, общую направленность их творчества, то, говоря о Сорокине, невозможно не упомянуть театральную концепцию А. Арто, называемой «театром жестокости» («крюотическим театром»), однако работает она и в творчестве Пелевина, ведь основная задача «театра жестокости» – объяснить человеку, что он *несвободен*, выйти на метафизический уровень реальности. Конечно, шокотерапия, грубое вмешательство в сознание читателя, частое обращение к насилию – это приемы, виртуозно освоенные в первую очередь Сорокиным, а не Пелевиным, поскольку выразительные техники последнего в этой области менее нарочиты. Сорокин же на своем литературном пути будто следует завету Учителя: «Сначала можно пользоваться грубыми средствами, но со временем они должны становиться все тоньше. Грубые, непосредственно действующие средства помогают в начале удерживать внимание зрителей» (Арто 2000: Интернет-ресурс). Пелевин же свободно перемещается от грубого к тонкому уровню, подчеркивая их условность и соединяя их в единое целое. Его произведения также можно отнести к «крюотическому театру», но сконцентрировавшись на метафизических аспектах этого учения: избавлении героев от личностного начала, на иероглифах, знаках и пустотах, рассматривая язык как форму Чародейства (Incantation).

Третья причина недооцененности писателя диссертанту видится в том, что критик не верит в серьезность и искренность намерений Пелевина, спрятанных за ироничностью автора, не соблюдающего этических границ. Беглое, поверхностное прочтение становится основой для вынесения вердикта

2008: Интернет-ресурс). А. Генис в статье «Беседа десятая. Поле чудес: Виктор Пелевин» рассуждает о Пелевине, отталкиваясь от творчества Сорокина (Генис 1997: Интернет-ресурс). П. Басинский назвал триаду «Ерофеев – Сорокин – Пелевин» тройным одеколоном, которым пропахли не только вся критика, норовящая хотя бы отрицательным отзывом отметить на трех именах, но и все литературные разговоры (Басинский 1999: Интернет-ресурс). И. Кукулин в статье «Every trend makes a brand» пишет о сближении писателей-сатириков (Кукулин 2002: Интернет-ресурс).

тексту, толком не проработанному. Однако в представлении автора этого исследования восприятие произведений Пелевина аналогично восприятию действительности нашим сознанием, механизм которого работает по принципу, описанному Пелевиным в романе «S.N.U.F.F.», – *don't look, don't see*⁷. В этой многократно повторяющейся на страницах романа формуле писатель видит истоки попустительского отношения к происходящему, не осознанности сути происходящих процессов, сокрытия истины. Г.С. Кнабе в статье «Знак. Истина. Круг (Ю.М. Лотман и проблема постмодерна)»⁸ рассматривает проблему упразднения истины как знак беды, как угрозу существованию общества. Он приводит рассуждения Тацита об истоках лжи и ужаса его времени, кроющихся в *ignorantia recti* – сознательном уклонении от прямого, честного, основанного на истине взгляда на действительность⁹. Здесь уместно также вспомнить о традиционном для буддийской практики медитации образе бескрайнего океана, поверхность которого образуют переменчивые рябь и волны, однако неизменная природа (следовательно, истинная) таится в безмятежной глубине.

В диссертации предпринимается попытка приблизиться к сути неоднозначных произведений Пелевина, углубиться в те пласты и смыслы, которые могут остаться незамеченными при быстром прочтении. В отличие от так называемого *медленного чтения* заявленный в диссертации подход было бы точнее обозначить как *практику аналитического созерцания*, в ходе которой элементы текста рассматриваются как изоморфные частицы целого, а в ракурсе исследовательского внимания оказывается в большей степени читатель, чем сама книга. В задачи диссертанта входит пристальный анализ сложившихся стереотипов о несерьезном, шутовском характере произведений Пелевина, а также выявление философских и художественных стратегий этого автора. На замечание журналистки о том, что оценки творчества Пелевина Роднянской «резко расходятся» с мнением большинства критиков, она

⁷ В тексте романа этой фразе дан следующий перевод: «Не смотри – не видь» (Пелевин 2012: 53).

⁸ Г.С. Кнабе. 1995. Знак. Истина. Круг (Ю.М. Лотман и проблема постмодерна). – Лотмановский сборник 1. Москва. С. 266–277. Доклад на заседании памяти Ю.М. Лотмана (Лотмановских чтениях) в РГГУ в декабре 1993 г. Электронный ресурс: Ruthenia 2004, <http://www.ruthenia.ru/lotman/txt/knabe95.html>

⁹ Упомянутая статья ценна и тем, что в ней за один из определяющих параметров принадлежности автора к постмодерну взято его отношение к истине, к упразднению которой направлены постмодернистские устремления. Кнабе указывает на замену истины понятием свободы, на избавление постмодернизма от теологии и метафизики. Выводы автора статьи связаны с именем Ю.М. Лотмана, однако проблематика этой статьи актуальна и при ее переносе в контекст творчества В. Пелевина. Метафизика Пелевина становится реальностью, присутствие истины в текстах обнаруживается или не обнаруживается читателем, а свобода и истина в художественном пространстве этого писателя – синонимичны. Перечисленные особенности не позволяют делать однозначные выводы по поводу принадлежности текстов Пелевина к постмодерну, его тексты выглядят более сложными на фоне однозначных теоретических воззрений ученых.

ответила: «Если есть мой „сбой оптики” или моя заслуга, как угодно, относительно Пелевина – так это то, что я (как и немалое число других) считаю его настоящим философским умом. Мне нравится разбираться в его мыслительном лабиринте, который он умеет воплотить в воображаемые артефакты, – чем и хорош» (Роднянская 2012: Интернет-ресурс). Собственно, мыслительным лабиринтам Пелевина и посвящено настоящее исследование.

В самом общем плане в диссертации предпринимается попытка выявления литературных стратегий В. Пелевина с метафизической¹⁰ точки зрения, поэтому особое внимание будет уделено символизму, мистицизму, понятию пустоты и проблеме сознания. Настоящее исследование носит герменевтический характер: автор стремится в отдельных элементах распознать цельную систему, видеть значительное в малом; собрать в целое, на первый взгляд, не связанные между собой части работы, синтезируя знания по ходу исследования. Диссертанту представляется важным найти параллели на разных уровнях текста, опираясь на различные культурные и символические ряды и их интерпретации. Стремление диссертанта к когерентному и цельному пониманию текстов как коммуникативной системы, т.е. к изучению онтологических свойств художественного пространства произведений Пелевина, связано с методологическим пересечением герменевтического, феноменологического и семиотического подходов, это методологическое явление традиционно называют «феноменологией культуры». В описании собственного метода диссертант опирается на статью С.А. Кибальника «Александр Михайлович Панченко и петербургская школа „феноменологии культуры“», где отчетливо артикулированы принципы такого подхода в рамках петербургской школы: «„Феноменология культуры“ это и есть особым образом понятая теория: не абстрактное знание, а знание, основанное на глубоком погружении, вживании в исторический материал и интуитивном постижении, описание существенных сторон явления и объяснение через такое описание его природы, специфики» (Кибальник 2008: Интернет-ресурс). Автор статьи приводит аналогию с «живым знанием» Ф.М. Достоевского, подчеркивает атеоретичность (А.М. Панченко) и междисциплинарность этого подхода, сохраняющего «четкую принадлежность к своему основному предмету изучения — литературе и к своей базисной дисциплине — филологии» (там же). Опираясь на цитаты М. Шелера, Г. Шпета¹¹, Кибальник приводит следующие характерные черты феноменологического подхода:

¹⁰ Разъяснению понимания в контексте диссертации термина «метафизика» посвящена глава «Истоки метафизики».

¹¹ Для философии культуры Г.Г. Шпета важна область пересечения проблем языка и сознания (См., например, *Шпет Г.Г.* 1994. Философские этюды. М.: Прогресс.). Изучение пелевинских текстов возможно как изучение продукта человеческой деятельности, на котором сказывается влияние языкового сознания. Вопрос влияния языка на сознание волнует и В. Пелевина. Художественным воплощением наглядного пересечения проблем

«...в самом общем виде феноменологический подход предусматривает „полное духовное переживание“, которое присутствует уже в актах интенции, в разнообразных видах „сознания о чем-то“, в основе его лежит „живейший, интенсивнейший и непосредственнейший, происходящий в переживании контакт с самим миром“» (М. Шелер. – Т.Б.). Поэтому-то открывающийся в ходе феноменологического созерцания смысл предстает не как абстрактная форма, а как то, что *внутренне присуще самому предмету, его интимное* (Г. Шпет. – Т.Б.).

Главной методологической опорой настоящего исследования послужат работы Ю.М. Лотмана. В работе осуществляется диалектический переход от чтения к анализу, учитывается рецепция текстов читателем.

С учетом противоречивой природы пелевинских текстов в диссертации совершается попытка разработки продуктивного метода их изучения, адекватного изучаемому материалу. Применяемый диссертантом *имманентный метод* исследования определяется предметом изучения. Тексты Пелевина находятся на пересечении дискурсов: художественного, философского, религиозного и пр., поэтому настоящее исследование также располагается на пересечении гуманитарных дисциплин, однако сам анализ осуществляется на филологической основе. В задачи исследования входит описание специфики художественных текстов Пелевина, в которых видится новый тип литературы, возникающий на наших глазах в условиях постмодерна и требующий от исследователя владения обновленным методологическим инструментарием. В упомянутой выше статье Кибальник напоминает, «что, например, и для Д.С. Лихачева, Г.М. Фридендера или В.Э. Вацура между теорией и практикой литературоведения тоже существовало иное соотношение. Сама литературная практика, согласно их представлениям, создает литературную теорию, для каждого явления свою» (Кибальник 2008: Интернет-ресурс). По мнению диссертанта, релевантный анализ текстов Пелевина способен обогатить теорию литературы, повлиять на ее дальнейшее развитие¹².

языка и сознания стал его роман «Амфир В». Философия автора в этом вопросе опирается на броские образы и метафоры (язык обладает самостоятельным бытием, представляется «душой» его носителя, источником знаний), которые подкрепляют логику размышлений, переводят проблему с теоретического уровня на практический, позволяют «прочувствовать» эту проблему на опыте героя. К сожалению, столь яркие воплощения серьезных тем зачастую оборачиваются их маскировкой – читатель воспринимает их на уровне развития сюжетных линий.

¹² Отчасти доказательством этого довода являются результаты диссертации Марко Клю (Marco Klüh «Unterwanderungen der Postmoderne. Viktor Pelevins literarische Werke als Arbeitsfelder von Ostensivität»). Творчество Пелевина послужило *рабочим полем* авторского философского понятия *Ostensivität* («остентативность», или «демонстративность»), характеризующего состояние культуры, и осмысления в философском ключе стадий развития постмодернизма (См.: *Klüh M.* 2012. *Unterwanderungen der Postmoderne. Viktor Pelevins literarische Werke als Arbeitsfelder von Ostensivität. Dissertation zur Erlangung des*

Рабочая гипотеза диссертации заключается в том, что смысловым центром произведений Пелевина является его исследование сферы сознания. Познаваемость мира через самопознание и, как результат, освобождение от иллюзии – смысловой вектор творчества Пелевина. Достижение свободного состояния достигается сменой точек зрения на воспринимаемое (в пространстве текста это может проявляться, например, как вариативность адресантов и адресатов, способность автора «общаться» с героями¹³). Типология композиционных возможностей текста в связи с проблемой точки зрения описана в работе Б.А. Успенского «Поэтика композиции»¹⁴, данная диссертация касается этой темы на уровне толкования смыслов текста, его «мыслящей структуры». Пелевину явно близка философия К. Кастанеды о *точке сборки*¹⁵ (своеобразной точке отсчета сознания, спектре восприятия мира, местонахождении полного набора представлений и ощущений), смена которой предполагает *качественно* отличное восприятие. Так, метафизическая концепция Кастанеды становится для Пелевина практически пособием в собственной работе с текстом, т.е. больше, чем художественным приемом, так как выходит за границы текста и становится впоследствии практикой смены точек зрения и для читателя. Концентрируясь на повествователе текста, мы имеем дело с разными видами фокализации, но особый интерес представляет *внутренняя множественная фокализация* (в терминологии Ж. Женетта). В пространстве пелевинского текста этот термин проявляется не в привычном многократном воспроизведении события с точки зрения различных персонажей, а в описании одного и того же события героем, находящимся в разных состояниях сознания, т.е. на его разных этапах саморазвития.

В краткой аннотации к «Смотрителю» читателя предупреждают: «О чем эта книга на самом деле, будет зависеть от читателя – его выбора». Как правило,

akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultäten der Universität des Saarlandes. Saarbrücken). Любопытно, что автором рассматриваемого в диссертации концепта условно можно назвать Пелевина, так как феномены «остентативности» в русской культуре находятся давно в центре его внимания, растолковать это понятие в рамках пелевинского текста можно как *умение или неумение кидать понты* (См. в «философской» части данной диссертации главу, посвященную проблеме «гламуродискурса»).

¹³ В качестве примера приведем цитату из романа «Амфир В»: «По ее щекам потекли ручейки слез – сначала по правой, потом по левой тоже.
– Вот и Локи говорил, – сказала она, всхлипывая, – они всегда будут думать, что ты шутишь. Поэтому бей по яйцам со всего размаха и не сомневайся... Гад, довел меня до слез.

– Это я гад? – спросил я с чувством, похожим на интерес» (Пелевин 2006: 310).

Этот отрывок представляется разговором героини романа с его автором, т.е. с Пелевиным. Реплику в тексте можно прочесть и в рамках повествовательной линии романа, и отдельно от нее, как вырванный элемент из контекста. Именно сдвиг точки зрения позволяет увидеть многомерность эпизода, его другую реальность.

¹⁴ См.: Успенский Б.А. 1970. *Поэтика композиции*. М.: Искусство.

¹⁵ См.: Кастанеда К. 2003 (1984). *Огонь изнутри*. М.: София.

эта приписка (как послание автора) остается незамеченной или является поводом для насмешек со стороны «продвинутых» критиков¹⁶. Если же сфокусироваться на собственном сознании в процессе прочтения столь насыщенного текста, то можно подтвердить достоверность этой мысли, которая вместе с тем объясняет существование столь разных трактовок творчества Пелевина. В таком случае, следуя этой логике, анализ текста превращается в анализ собственных способностей прочтения текста, механизмы восприятия которого можно уловить, лишь поднявшись на уровень авторефлексии, т.е. став его внешним наблюдателем.

Логика буддийской философии как сфера абстрактного мышления схожа с математической логикой, базирующейся на аксиомах, – истинных утверждениях, принимающихся бездоказательно. Исходя из буддийского постулата о том, что полярность понятий иллюзорна, невольно принимаешь стратегию, обратную научному позитивизму. Буддийская мысль существенно повлияла на развитие философии XX века. По сей день, особенно в сфере гуманитарных наук, ощутимо ее присутствие и новое развитие в Америке, Европе и России, где буддизм стал также фактором развития методологической базы исследований¹⁷. В материалах к семинарам по введению в буддийскую философию А.М. Пятигорский объясняет: «Срединность в буддийской философии как бы нейтрализует обычные противоположности вещей и качеств, и Срединный Путь является, по существу, путем (и методом!) такого рода нейтрализации» (Пятигорский

¹⁶ О. Бугославская в рецензии «Никто нигде и никогда» существенно упрощает подход Пелевина к собственным книгам и, видимо, подозревает писателя в дремучей неосведомленности: «Если бы предупреждение „О чем эта книга на самом деле, будет зависеть от читателя – и его выбора” – было предпослано книге, написанной лет двадцать тому назад, оно бы, вероятнее всего, свидетельствовало о том, что вы держите в руках нечто оригинальное и заковыристое. Что автор этой книги, скорее всего, ознакомился с трудами по буддизму и даосизму, а там – чем черт не шутит, – может, одолел даже и самого Дерриду, и вот теперь спешит к вам с новым откровением. Но сегодня оно говорит лишь о том, что под своей елкой вы нашли упаковку без подарка» (Бугославская 2016: Интернет-ресурс). Пелевин любит провоцировать критиков, которые по сей день по своей наивности попадают в его ловушки (по сей день его игра построена на стремлении критика самоутвердиться и «превзойти» писателя).

¹⁷ В Америке развитие науки с учетом буддийского опыта протекает активнее, чем в Европе и России. Примером такого прогрессивного подхода может послужить междисциплинарный научный проект Университета Вирджинии (University of Virginia): курс лекций «Тибетская буддийская медитация и современный мир» (Tibetan Buddhist Meditation and the Modern World) под руководством профессоров Дэвида Германо (Prof. David Germano) и Куртиса Шеффера (Prof. Kurtis Schaeffer). Этот курс расширяет границы академического направления «Созерцательные исследования» (Contemplative Studies), ограниченного рамками гуманитарных наук, и стремится к проникновению также в области социологии, психологии, точных наук и искусства, под новым названием – «Созерцательные науки» (Contemplative Sciences). Ссылка на курс: <https://www.coursera.org/learn/buddhist-meditation/supplement/HCNDz/buddhist-meditation-and-the-modern-world-introductory-essay-david-germano>.

2007: 19–20). Итак, вслед за Пятигорским используемый в диссертации метод размыwania границ и ухода от крайностей именуется методом *срединного пути*, таким образом, совершается попытка в научных рамках провести исследование, базирующееся на принципах буддийской философии¹⁸. Такой подход приблизит диссертанта к истинной природе понимания (говоря научным языком: к целостному, объективному пониманию) пелевинских текстов, а также послужит опорой в изучении поставленной писателем проблемы сознания. Следуя законам построения текстов Пелевиным, диссертант не ограничивается одним учением, а берет его за основу, опираясь попутно на другие схожие установки как в религиозно-философском (дзэн, исихазм, каббала и пр.), так и научном (работы А.М. Пятигорского, Ю.М. Лотмана, М. Эпштейна, Ж. Женетта, М. Фуко, Ж. Деррида и пр.) изводах. В этом смысле метод *срединного пути* позволяет исследователю находиться на пересечении дисциплин, философских и научных позиций.

За основу диссертации взяты главным образом труды Ю.М. Лотмана, неслучайно ее заглавие относит к статье этого ученого «Мыслящая структура», в которой поднимаются важные онтологические проблемы. Начинается статья с напоминания о том, что «человеческие структуры образованы как единство, состоящее из элементов, каждый из которых изоморфен целому» (Лотман 2010а: 58). Это положение приводит ученого к мысли о двойственности человеческой природы: «Одновременное переживание себя и в качестве подобного универсуму целого, и как его части составляет основу человеческого самосознания», причем самосознание Лотман характеризует как «органическую *реальность* человеческого бытия» (там же: 59; курсив мой. – Т.Б.). Он критикует построение бинарных моделей (мы – я) и предупреждает: «Сведение тернарной по своей природе модели к бинарности обходится слишком дорого» (там же). В основу тернарности, объясняет ученый, положена исходная двойственность, которая *снимается* высшим единством, образуя в целом образ тройственности как высшей полноты. Антитезой двойственности может являться также и *абсолютизация* единства (там же: 60). Лотман отмечает, что сложность ситуации начинается на уровне самоописания культуры, ее самосознания: «На исторически сложившиеся модели накладывались языки их самоописания, что создавало возможность по-разному интерпретировать реальность» (там же: 62). Зависимость реальности от ее самоописания – важный смыслопорождающий механизм. Особое место в статье занимают размышления Лотмана об искусстве, где он отмечает принципиальную неперевоодимость произведений искусства на нехудожественные языки, которая парадоксальным образом «не отсекает, а, напротив того, стимулирует непрерывные попытки неадекватных переводов» (там же: 63). Помимо того, что *в реальности искусство всегда говорит многими языками*, «<к>ажное искусство не просто служит средством

¹⁸ Заметим, что срединное решение проблемы свойственно и даосизму, важному в контексте произведений В. Пелевина учению о «пути вещей» (*дао*).

разными способами говорить одно и то же, но и моделирует действительность» (там же). Ученый приходит к выводу о том, что «Сущность художественного познания – в смысловом взрыве, который возникает от пересечения непересекающихся (в иных ситуациях) образов действительности» (там же: 64). Выводы Лотмана чрезвычайно важны для аргументационной составляющей настоящей диссертации, статья во многом объясняет неприятие диссертантом бинарных моделей, сосредоточение на самоописательных моделях и вопросах сознания, желание постигнуть глубинные механизмы художественных текстов Пелевина. Чрезвычайно ценным представляются диссертанту рассуждения Лотмана о вдохновении: «Вдохновение и есть момент того творческого, эмоционального и интеллектуального напряжения, когда взрыв превращает ситуацию непереводаемости в ситуацию перевода. Момент этот всегда совершается *индивидуальным сознанием* – коллективное сознание выступает как *потребитель* его результатов» (там же; курсив мой. – Т.Б.). Соответственно, тексты Пелевина раскрываются при их индивидуальном осознании, что объясняет несущественность роли критиков в познании его книг, они становятся лишним звеном, их готовые истины не способны формировать представление читателя. Сочетание «текст как мыслящая структура» указывает на внутреннюю динамику текста, его постоянное развитие и незавершенность.

Новаторство Пелевина диктует свои правила исследования его текстов. В работе возможны ссылки на «непроверенные» источники не только потому, что достоверность источников не играет существенной роли в фантазмагориях Пелевина, но главным образом потому, что сам писатель наверняка использует Интернет в работе над книгами, технологическое вмешательство в творческий процесс ощутимо хотя бы на энциклопедическом уровне книг. Поскольку проверить маршруты виртуальных поисков Пелевина не представляется возможным, в данной ситуации намеренно снимаются ограничения с информативных источников. Кроме того, Интернет стал основным ресурсом информации, часть которой содержится только в электронном виде: блоги, видеолекции, чаты. Скорость обновления, фрагментарность, доступность информации, функции поиска в Интернете стали влиять на наше восприятие, память и образ мышления. Эти перемены вносят изменения не только в способ прочтения, но и в способ создания текстов. Сноски в данной работе выполняют не просто второстепенную функцию, – зачастую они несут важную уточняющую или иллюстративную информацию (определение их значимости предоставлено читателю данного текста). Диссертант стремится избежать иерархии в выборе «авторитетных» источников, в методологической части подобная стратегия видоизменяется: в разных дискурсах на первый план выходят основополагающие источники и авторы (например, в научном дискурсе – Ю.М. Лотман, в философском – М. Мамардашвили и А.М. Пятигорский, в религиозном – буддийская сутра

«Prajñāpāramitā Hridaya Sūtra» и Библия), таким образом происходит инфильтрация наиболее важных источников в ткань исследования.

Схему, используемую Пелевиным в его произведениях¹⁹, можно представить как путь познания: *заметить себя* → *понять природу* → *отказаться от себя* → *понять истинную природу*²⁰. В диссертации та же операция проделывается с текстом объекта исследования: первый этап – обратить внимание на текст, заметить его; второй этап – попытаться понять этот текст и объяснить, что он означает; третий этап – отказаться от понятых смыслов во имя истинного понимания текста; четвертый этап – обрести объективное понимание текста. При этом важно пройти все этапы – без этого схема теряет смысл. Отказ от проделанной работы может быть ошибочно воспринят как обнуление знания, но знание обнулить невозможно, в силу его континуальности. Создание нами содержания, точнее, временное наполнение смыслами формы текста с феноменологической точки зрения является процессом неуловимым (наша мысль о тексте принимает новую форму текста). Здесь вспоминается формула Ж. Деррида «Сама вещь всегда ускользает» (Деррида 1999а: 137), созвучная, впрочем, буддийскому канону о дхарме: то, что дано, представляет собой некое исчезающее, оно *есть* и *не есть* одновременно, находится на стадии возникновений. Произведения Пелевина представляются «следом» в понимании Деррида, когда след продуцируется как свое собственное стирание: «Поскольку след запечатлевает себя отнесением к другому следу... его собственная сила производства прямо пропорционально силе его стирания» (Деррида, цит. по: Грицанов 2007с: 585). Так знак конституируется посредством соотношения означающего с иными означающими, в чем видится залог семантической динамики текста. Стоит отметить еще раз, что отказ в данном случае не означает отрицания, а выступает в качестве последовательного этапа, очевидного вывода о природе знания вообще (Ср. со «сменой парадигм» Т. Куна)²¹. Именно к самостоятельному думанию, точнее, осознанности происходящего призывает Пелевин, в чем, по мнению диссертанта, заключается не только стратегия писателя, но и главный повод написания книг.

¹⁹ См. об этом: Боева Т. 2015. Пустота пустот, или почти полный Пелевин. – Studia Slavica: XIII. Сборник научных трудов молодых филологов. Таллинн: <http://www.mkmf.net/ru/arhiv>. С. 104–121.

²⁰ Ср. с изречением Вл. Соловьева: «Путь к спасению <...> лежит через самоотрицание. Но для самоотрицания необходимо предварительное самоутверждение: для того, чтобы отказаться от своей исключительной воли, необходимо сначала иметь ее; для того, чтобы частные начала и силы свободно воссоединились с безусловным началом, они должны прежде отделиться от него, должны стоять на своем, стремиться к исключительному господству и безусловному значению, ибо только реальный опыт, изведенное противоречие, испытанная коренная несостоятельность этого самоутверждения может привести к вольному отречению от него и к сознательному и свободному требованию воссоединения с безусловным началом» (Соловьев 1989, 2: 15).

²¹ Пелевин в «S.N.U.F.F.-е» усугубил вывод философа науки и назвал историю человечества – историей массовых дезинформаций (Пелевин 2012: 198).

ЧАСТЬ 1. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ В. ПЕЛЕВИНА

ГЛАВА 1. БИО-ГРАФИКА В. ПЕЛЕВИНА

1.1.1. Вступление

Упомянутая во введении к диссертации закрытость писателя стала для журналистов и критиков раздражающим фактором. В современном обществе такое поведение чревато забвением, но в случае Пелевина – лишь подогревает интерес к автору. Расхожее убеждение в том, что «пробиться» без правильных контактов, хороших отношений с влиятельными людьми, постоянного напоминания о себе в СМИ – невозможно, Пелевин развенчивает своим примером. При этом он не считает свою закрытость уникальным явлением: «Очень многие писатели избегают публичности. Это скорее правило, чем исключение. Теоретически писатель может быть еще и литературным тусовщиком, но мне кажется, что это будет неудачный гибрид. Знаете, как летающий экскаватор, – в принципе можно построить такую машину, но вряд ли она будет хорошо копать и хорошо летать» (Кочеткова 2006: Интернет-ресурс). В другом интервью Пелевин считает желание узнать о нем как можно больше – неестественным: «Читателя должно интересовать творчество, а не аспекты личной истории писателя» (Тойшин 2002: Интернет-ресурс). Немногочисленные фотографии Пелевина в солнцезащитных очках также не оставляют равнодушной публику²², которой с помощью этого неотъемлемого атрибута дается понять, что частная жизнь Пелевина – не ее дело. Несмотря на все это, читатели по-прежнему интересуются жизнью писателя. Корни интереса к биографии писателя описаны Ю.М. Лотманом в очерке «Биография – живое лицо», где отмечено, что читательские устремления направлены от художественного вымысла к биографической подлинности. И. Бродский в разговоре с С. Волковым о биографиях тоже указал на эту особенность, заявив, что биография – это последний бастион реализма, что это единственный жанр, в котором обыватель может найти связное повествование от начала до конца (См.: Волков 1998: Интернет-ресурс). В обоих случаях мысль о рецепции биографии коррелирует с замечанием А.С. Пушкина о подлинном интересе читателя: «Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он*

²² Д. Быков однажды заметил: «Если он <Пелевин> сфотографируется без очков, это забьет любую героиню поп-культуры, которая сфотографируется без всего» (Быков 2007: Интернет-ресурс). На семинаре писателя в Токийском университете 2001 г. некто из зала обратился к Пелевину с просьбой: «снимите, пожалуйста, очки», на что писатель иронично ответил – «снимите, пожалуйста, штаны» (Нумано, Мотидзуки 2001: Интернет-ресурс).

мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал и мерзок – не так, как вы – иначе» (Пушкин 1962, 9: 216).

В 2012 году вышла книга-расследование «Пелевин и поколение пустоты» критика С. Полотовского и журналиста Р. Козака, названная в аннотации первой биографией Виктора Пелевина. Авторы подошли к работе с юмором, местами даже с сарказмом, однако описание личности Пелевина сводится к обзору восприятия этого писателя, во-первых, самими авторами этой книги, во-вторых, теми, кого они привлекли к участию в ней: В. Сорокиным, З. Прилепиным, А. Генисом, М. Гельманом и пр. Вследствие этого замысел создать биографию Пелевина зеркально отразил спектр интересов создателей книги, что, разумеется, отстоит далеко от их первоначального намерения, но может стать одним из факторов в изучении исторического фона эпохи и рецепции личности Пелевина современниками. Авторам биографии не удалось связаться с Пелевиным, поэтому они использовали все возможные зацепки для опосредованного выхода на личность писателя – в итоге получилась обширная и противоречивая компиляция изречений о Пелевине. «Священная книга оборотня» – последний роман, воспринятый составителями биографии положительно: последующие произведения²³ они называют «относительно неудачными», ссылаясь на существование контракта, обязывающего писать Пелевина регулярно (по роману в год) и ставшего причиной самоповторов и неоригинальности писателя. Можно предположить, что такой вывод авторов во многом обусловлен тем, что они не сумели справиться с корпусом все новых появляющихся книг Пелевина, в результате любопытным образом упрек писателю в неоригинальности возвращается бумерангом к создателям биографии. Начиная с главы «Шлем ужаса» проступает недостаточная отрефлексированность рассматриваемых произведений, ощущается нехватка броских замечаний, авторы начинают повторяться, ироничность и сарказм иссякают, исчезает даже неглубокий анализ романов. Динамичное начало книги, богатое подглавками, сменяется вялой концовкой. Однако следует заметить, что С. Полотовский и Р. Козак много сделали для сбора и упорядочивания разноплановой информации о Пелевине, хотя нельзя не согласиться и с резкой критикой этой книги И. Роднянской, изложенной в статье: «Сомелье Пелевин. И соглядатаи» (2012)²⁴.

В упомянутой выше работе Лотман, описывая возможные подходы к биографии, склоняется к психологическому портрету в манере сфумато:

²³ Исключением в глазах авторов-расследователей стал сборник «Ананасная вода для прекрасной дамы» (2011).

²⁴ Роднянская обвиняет авторов в пронизывающей всю книгу *пошлости* и намеренно по-набоковски маркирует это слово курсивом, чтобы чуть ниже указать на характерную черту прозы Пелевина, сближающую творчество двух авторов: «Слово *poshlost* нигде не прописано у него <у Пелевина> ни латиницей, ни кириллицей, но по сути возведено в определяющий экзистенциал века сего. И об этом как о гигантской Мерзости – роман „Снаф“».

«Секрет психологического правдоподобия в том, чтобы раскрыть взаимную необходимость разных жизней. Найти психологическую структуру личности. Одно просвечивает сквозь другое, вдохновенье – сквозь глыбы жизненных обстоятельств, свет – сквозь дым» (Лотман 1985: электронный ресурс). Помня завет ученого, следует стремиться к созданию как можно более целостного образа Пелевина, сотканного из мерцающих «я» этого писателя, который не мешал бы восприятию произведений, а в чем-то мог бы послужить опорой в изучении текстов. При этом нужно помнить, что биографии способны еще больше запутать читателя, еще больше мифологизировать личность автора, уводя от непосредственного восприятия самих произведений. Последующие биографические заметки, не претендуя на объяснение истоков творчества писателя, могут лишь сообщить читателю дополнительные нюансы, способные помочь читателю вступить в диалог с писателем. Следуя примеру Лотмана и учитывая специфичность поведения Пелевина, диссертант называет свою технику создания жизнеописания писателя «био-графикой». В создании образа здесь используются лишь графические линии, штрихи и точки, формирует же картину незаполненное пространство, пустоты.

III. Перепросмотр

В основу структуры этой главы положен термин «перепросмотр» (ПП), введенный К. Кастанедой в книге «Дар Орла» (1981). Перепросмотром называется особая техника вспоминания своей жизни с целью расчищения внутреннего пространства, высвобождения энергии за счет избавления от ненужной информации, посредством особых дыхательных упражнений.

Техника перепросмотра объясняется следующим образом:

<П>о мере того, как мы перепросматриваем свою жизнь, весь мусор <...> выходит на поверхность. Мы осознаем свои противоречия, свои повторения, но что-то в нас оказывает огромное сопротивление перепросмотру. Маги говорят, что дорога свободна только после колоссального потрясения; после появления на экране воспоминания о событии, которое сотрясает наши основы с ужасающей отчетливостью деталей. Это событие поистине тащит нас к тому самому моменту, когда мы его пережили. Маги называют это событие проводником, потому что после него каждое событие, к которому мы прикасаемся, переживается заново, а не просто вспоминается (Кастанеда 1997: Интернет-ресурс).

В данной работе за основу взяты общие составляющие практики перепросмотра, которые адаптированы к задачам настоящего исследования. Следуя за наставлениями Кастанеды, диссертант старается вскрыть повторы, противоречия материала, преграды, возникающие на пути к осмыслению фактов, а также обнаружить в биографии писателя необходимое для *пересмотра* потрясение.

Перепросмотр рекомендуется начинать с самого недавнего элемента списка в сторону удаления от текущего момента, поэтому биография Пелевина начинается с дня сегодняшнего и уходит все глубже в прошлое писателя.

1.1.2. Миф или легенда

О сегодняшнем Пелевине неизвестно практически ничего. Сведенные к минимуму (к тому же мало чем примечательные) биографические факты и раздобытые журналистами редкие воспоминания о писателе не дают целостного представления о его личности, известное о нем напоминает скорее миф, чем правду. При этом понятно, что если он и мифологизирует свой образ, то значительно более эффективно тем же самым занимаются критики и журналисты, пытающиеся объяснить феномен Пелевина. Разыскивая какую бы то ни было информацию о писателе, они сознают, что любой факт может обернуться сенсацией. Нехватка новых сведений и крайне ограниченный доступ к писателю побуждают их к восполнению пробелов, однако результаты таких поисков достойны страниц «желтой прессы».

Создание писателем мифа о себе требует серьезного отношения к собственной персоне, привязанности к фиксированному образу, точнее, к своему представлению о нем с оглядкой на чужое (общественное) мнение, это трудоемкая работа, требующая больших энергетических и временных затрат. Такой путь явно непривлекателен для Пелевина, его отношение к своему писательскому образу – игровое, а вмешательство в построение мифа – минимальное (парадоксальным образом именно самоустраненность писателя наилучшим образом работает на создание мифа). Как правило, в основе авторского мифа лежит вымысел, желание скрыть нечто конкретное, стремление пересоздать самого себя для других – но все это едва ли увязывается со стратегиями Пелевина. Существующий миф о Пелевине служит выгодным прикрытием, позволяющим отстранить читателя от своей личности, можно предположить, что Пелевин дистанцировался не только от толпы, но и от своего писательского «я», что как бы вынесло процесс мифотворчества за скобки.

Закрытость Пелевина, его отказ от участия в литературной жизни²⁵, редкие фотографии в темных очках, интервью по телефону или посредством чата заложили основу таинственного восприятия писателя, стали поводом для создания легенды. По-видимому, слово «легенда», в переводе означающее «читаемое», более точно передает происходящее с авторским образом

²⁵ Из интервью с Пелевиным: «Я не отношу себя к литературной сцене, потому что она не имеет отношения к литературе, а имеет отношение только к литературной жизни. Нет ничего хуже для писателя, как участвовать в этой так называемой литературной жизни, потому что она производит только так называемую литературу, к настоящей отношения не имеющую. Если ты хочешь писать хорошие книги, от всего этого надо держаться подальше. Так что я никогда не имею дела с литературными кругами и не трачу время на болтовню с другими писателями» (ObsÈrver 2000: Интернет-ресурс).

Пелевина, собранным из разных источников. Важно отметить, что в основе легенды лежат реальные события, претерпевшие многочисленные искажения. В контексте большой популярности Пелевина уместно и расширительное значение слова, отсылающее нас к народному восхищению, героической славе.

Существующая биография Пелевина, по сути, это легенда о человеке, не желающем взаимодействовать с толпой и понапрасну растрачивать свои силы, требующиеся ему в процессе самопознания, в процессе написания книг. Известный журналист в ответ на предложение дать интервью получил от Пелевина факс, который адресат пересказывает следующим образом: «как личность он <Пелевин> совершенно неинтересен и этого достиг *долгими годами работы над собой*» (цит. по: Полотовский 2012: 107). Отношение к своим «я» у Пелевина по-буддийски несерьезное, обнажающее иллюзорную основу любых оснований для возникновения этих «я», подобное поведение объясняется результатом его жизненной философии и целеустремленной работы над собой, здесь нет места выдумке и стремлению что-то доказать. В то же время сакральное отношение Пелевина к творчеству можно усмотреть, например, в следующем рассуждении из романа «Смотритель»: «Новое творение может существовать лишь до тех пор, пока скрыто в тени прежнего, – а чтобы спрятаться надежно, оно должно этой тенью стать». Стать такой тенью, писать втайне книги, якобы не превосходящие былые высоты, – осознанный выбор писателя, его философская позиция. Один из заветов Кастанеды гласит – чем больше окружающие знают, что вы собой представляете и чего от вас следует ожидать, тем сильнее это ограничивает вашу свободу. Поэтому усилия Пелевина направлены на стирание собственных следов, что проявляется не только в интервью или отказе от них, но и в произведениях. Криптологическое мышление писателя хотя и нетипично в эпоху Интернета (когда у каждого, даже самого заурядного, человека есть свое, им же сконструированное лицо в сети и тысячи подписчиков), но отчасти является ее порождением: кибербезопасность и ограничение к доступу своих данных стали чуть ли не главной проблемой современного мира, современного человека. Вместо мифа Пелевин щедро и искренне, во избежание недоразумений, предлагает нам свое «ничто». В этом отношении «дзэн-встреча» М. Эпштейна с Пелевиным действительно показательна – ведь известный культуролог, литературовед и философ не заметил присутствия Пелевина при встрече с ним: «Полный ноль. Ни черты, ни слова, ни жеста. Наверно, есть в такой встрече логика самого пелевинского жанра. Происходит ничто (иное, чем „ничего не происходит“)» (Эпштейн 2014: Интернет-ресурс).

Существует фотография Пелевина, сделанная в дзэн-монастыре в Камакура (школы Риндзай), крупнейшем и важнейшем центре по тренировке сознания. Исследователю творчества Пелевина, как и читателю, важно помнить о том, что этот писатель знаком с практиками дзэн-буддизма (и не только) не

понаслышке, изучение сознания – его важнейший интерес, проявляющийся во всех его произведениях. Определяя свое отношение к буддизму, Пелевин замечает:

First of all, I can't really say I study Buddhism. I'm not a Buddhologist. I can't even say I'm a Buddhist in the sense of rigidly belonging to a confession or a sect, following rituals, et cetera. I only study and practice my mind for which the Dharma of Buddha is *the best tool I know*: and it is exactly what the word Buddhism means to me. And I also totally accept the moral teaching of Buddhism because *it is the necessary condition of being able to practice your mind*. But *it is not too different from the moral teachings of other traditions*²⁶ (Кропуwiansky 2002: Интернет-ресурс; здесь и далее курсив мой. – Т.Б.).

То есть, буддизм воспринимается им как лучший инструмент для тренировки ума. Произведения Пелевина можно считать продуктом таких тренировок, поэтому в изучении литературных стратегий писателя так важно будет рассмотреть в отдельной главе особенности именно дзэн-буддизма как наиболее близкой Пелевину разновидности учения, о которой он рассуждает следующим образом: «Сейчас в мире есть две страны, две культуры, где сохранилась линия передачи чань-буддизма. В Китае она утеряна. Она существует в Японии, это дзэн, и в Корее, где она называется сон-буддизм. Мне кажется, что это очень эффективная, интересная практика, практика собственного ума. *Она эффективна, потому что она никак не обусловлена культурой*» (Нумано, Мотидзуки 2001: Интернет-ресурс).

1.1.3. Эзотеризм

Исключительно трудно, если вообще возможно, обнаружить биографические истоки интереса человека к изучению практик по изменению сознания, зачастую такой интерес объясняется некой предрасположенностью отдельно взятой личности. Известно, что в мир эзотерики Пелевин был основательно погружен в годы работы в журнале «Наука и религия» (1980-е – нач. 1990-х), где занимался переводами текстов с английского. Одним из примечательных событий этого периода стало издание книги К. Кастанеды «Отдельная реальность» под редакцией Пелевина. Учение Кастанеды в то время смены эпох воспринималось как совершенно новый тип литературы, не похожей ни на вымысел, ни на реальность. Практическая составляющая этой книги произвела фурор, в России появилось множество последователей этого учения. Есть основания полагать, что подготовка к изданию трехтомника Кастанеды оказала на Пелевина существенное воздействие, свой материальный след это оставило в уже описанном странном поведении этого писателя на людях, в особенностях его общения с прессой. Приведем

²⁶ Перевод с английского (с указанием авторства – Котовский) можно найти на Сайте творчества Виктора Пелевина: <http://pelevin.nov.ru/interview/o-bomb/1.html>.

релевантный отрывок из его интервью (В – вопрос журналиста, О – ответ Пелевина).

В: Позвольте мне плавно перейти к весьма животрепещущему вопросу о связях вашего творчества и образа мыслей с Кастанедой. Насколько вы «верный кастанедовец»?

О: Хотя это и не совсем в моих принципах, давайте сейчас все же расставим точки над некоторыми буквами «i». Я никогда не был «кастанедовцем». Безусловно, я нежно люблю Кастанеду, он настоящий Поэт Высшего, но у меня, к счастью, своя голова на плечах и свой, относительно незамутненный, взгляд на вещи. Пелевин не вышел из Кастанеды таким эзотерически подкованным «старым младенцем», хотя, возможно, многим бы этого хотелось (Тойшин 2002: Интернет-ресурс).

Издание сначала рассказов, а затем и романов Пелевина в начале 1990-х гг. приносит ему практически мгновенный успех и дает возможность отойти от вынужденной привязанности к коллективам и службе. Несомненно, в этом было много пользы для развития столь углубленного в вопросы сознания автора, для написания книг.

Интерес писателя склонился к дзэн как к практике работы над сознанием, однако не стоит забывать и об эзотерике «внутренних эмигрантов» позднесоветского периода, увлечения которых описывает Пелевин в романе «Любовь к трем цукербринам» в главе «Коробка №1» (Пелевин 2014: 14–22). Отметим, что главный герой не осмеливается выбросить коробку с фантастическими романами, древнеегипетскими текстами, сочинениями Шмакова и Блаватской и «прочим археологическим материалом» (там же: 15)²⁷.

Предположительно к осознанному выбору в пользу дзэн Пелевина мог подтолкнуть непосредственный опыт «внезапного пробуждения», который писатель приобрел благодаря распаду Советского Союза. В 1991 году Пелевину было 29 лет, на его глазах исчезла советская реальность и началось торопливое создание нового мира. Подобный опыт соотносим с практикой познания иллюзорности мира, дзэнским пробуждением. Сам Пелевин синхронизирует воспоминание о распаде СССР с завершением своей книги: «Actually, I don't think we can use the term „was dissolving“. It attributes some continuity to the process. The Soviet Union collapsed in a flash. But even in 1990, when I was writing *Omon Ra*, nobody in Moscow expected that the collapse would ever happen. I don't remember the exact dates, but I do remember that I finished the book days before the coup that finished the Soviet Union. So it might well be the last novel written in the USSR» (Кропьювiansky: 2002). Экзистенциальный сбой,

²⁷ Пелевин своим творчеством отчасти восполняет пробел в крайне скудной информации об «эзотерической» Москве этого периода.

мгновенное исчезновение мировой державы, возможно, и стало тем искомым «колоссальным потрясением», которое открыло писателю глаза на иллюзорную природу любого процесса, даже самого масштабного.

В 1988–1990 г. Пелевин учился на заочном отделении в Литературном институте им. Горького, который не стал оканчивать. В интервью с С. Лаярд он называет главную цель обучения в этом учреждении: «Мечтой каждого студента в институте было только наладить знакомства. Теперь мне не нужны эти знакомства и даже как-то странно думать об этом. Но дело было все-таки в этом» (Лаярд 1999: Интернет-ресурс). В другом интервью он с иронией описывает сам процесс обучения: «Когда я поступил в литинститут, там уже началась перестройка. Там, конечно же, толком ничему не научили; три года мы в основном выпивали. Я потом просто ушел, так как добился большего, чем мои преподаватели. И еще потому, что в пятый раз должен был сдавать экзамен по марксистско-ленинской философии. Я опасался, что у меня после этого на лбу появится красная звезда. Кроме того, останься я там еще на два года, дело кончилось бы циррозом печени» (Ди Цайт 1999: Интернет-ресурс)²⁸.

1.1.4. Детство

I became interested in Buddhism
– and other religions –
when I was a kid.
В. Пелевин

О школьных годах Пелевина известно чрезвычайно мало, информация, добытая журналистами у бывших учителей и одноклассников для выпуска очередного «желтого» репортажа, выходит за рамки настоящего исследования. Представление о детстве писателя можно составить, опираясь на его прозу, поскольку такой подход представляет собой изучение видения им феномена детства и является для нас приоритетным. Рассмотрим с этой целью рассказ «Онтология детства» (1991), начинающийся с детских воспоминаний: «Вот, например, с чего раньше начинался день: взрослые уходили на работу, за ними захлопывалась дверь, и все огромное пространство вокруг, все бесконечное множество предметов и положений становилось твоим. И все запреты переставали действовать, а вещи словно расслаблялись и прекращали что-то скрывать. <...> Так вот, если рядом был хоть один взрослый человек, лежак, честное слово, как-то сжимался, становился узким и неудобным. А когда они уходили работать, не то он становился шире, не то появлялась возможность удобно на нем устроиться. И

²⁸ Цит по: *Ди Цайт* 1999. Беседа с писателем Виктором Пелевиным о терроре в Москве, виртуальной политике и российских мифах. <http://pelevin.gq/files/text/interview/40.html?ml=1>. Оригинал текста: Pelevin 1999: Russland ist nur eine böse Parodie. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Viktor Pelewin über Terror in Moskau, virtuelle Politik und russische Mythen. Die Zeit Nr.45 (4. November 1999), 53.

каждая из досок – тогда их еще не красили – покрывалась узором, становились видны годовые кольца, пересеченные когда-то пилой под самыми немислимыми углами. То ли в присутствии взрослых они куда-то исчезали, то ли просто не приходило в голову обращать на такие вещи внимание под аккомпанемент тяжелых разговоров <...>» (Пелевин 2014 [1991]: 186). Перед нами возникает образ наблюдательного ребенка, наделенного богатым воображением. С самого начала писатель сталкивает мир детства с миром взрослых, причем последнему нужно исчезнуть для того, чтобы выявить присутствие свободного детского мира. Счастье одинокого (в отсутствие взрослых) ребенка можно расценить как прелюдию к зрелому, избегающему публичного общения Пелевину. С первых строк выявляется сюрреалистичная манера повествования. В пандан можно привести сжимающуюся под воздействием грубых обстоятельств жизни комнату Хлои из «Пены дней» (1947) Б. Виана. В то же время «детское», волшебное пространство у Пелевина кажется точным описанием действительности. Думается, не забывший свое детство читатель с легкостью включается в пространство текста, дополняя его своими воспоминаниями. Здесь можно говорить о способности автора обнаружить фундаментальную основу детского переживания, его квинтэссенцию.

Главный объект в воспоминаниях о детстве для Пелевина, по его словам, – солнце. Это неотъемлемая деталь культурологического контекста детства как феномена. Вспоминается, например, фильм А. Тарковского «Иваново детство» (1962), где безмятежность начала жизни передана ярким солнечным светом, к тому же усиленным за счет отражения лучей в воде. «Зоркость» детского восприятия Пелевин описывает через пушистые пылинки в луче солнца, наделяя их «рой» собственным миром. После чего идут размышления о важности света, солнца, о его спасительной силе. Вспоминается философия религии с ее учениями о том, что Бог есть свет, что этот свет способен все очистить, – в рассказе он помогает детскому сознанию в борьбе с невидимым злом, страхами: «Да и вообще бояться нечего, говорят полосы света на полу и на стенах. В мире нет ничего страшного. Во всяком случае, до тех пор, пока этот *мир говорит с тобой*, потом, с какого-то непонятного момента, он начинает говорить тебе» (там же: 187). Отметим здесь подготовленный лучом света поворот к мистическому или целостному взгляду на мир, в котором все взаимосвязано.

Детскому миру противопоставляется мир взрослых, с его руганью и беспросветностью, напоминающей ад. Важно заметить, что Пелевин этим рассказом осуществляет вербализацию детских ощущений, еще не оформленных в слова: «Главное, что ты понимаешь все это еще совсем маленьким, когда никак не сумел бы выразить этого вслух, – понимаешь по голосам взрослых, которые долетают до тебя сквозь утренний полусон. И это кажется удивительным и странным – *но тогда весь мир еще удивителен*, все в нем странно. А потом уже тебя поднимают вместе со всеми» (там же: 187–

188). Такое «пробуждение» во взрослую жизнь кажется неизбежным развитием хода событий. Взрослые представляются надвигающейся опасностью, их лица уродливы, их мир абсурден и жесток.

Пелевин в этом рассказе тонко описывает поэтапное восприятие текстов: «Когда начинаешь читать, еще не текст направляет твои мысли, а сами мысли – текст» (там же: 188). В рассказе безудержная детская фантазия, даже самый ничтожный газетный текст, развивает в непредсказуемом направлении, уводит в воображаемый мир. Более ценный опыт повествователь накапливает через чтение книг, которые можно перечитывать много раз, но звучать они будут всегда по-новому. Восприятие книги ребенком описывается следующим образом: «Сначала в ней бывают важны сами по себе слова, за любым из которых сразу же вспыхивает то, что оно обозначает („сапог“, „параша“, „ватник“), или зияет бессмысленная чернота („онтология“, „интеллигент“), и надо идти к кому-нибудь из взрослых, чего всегда хочется избежать, отчего онтология становится ручным фонарем, а интеллигент – длинным разводным ключом со сменной головкой» (там же: 189). Постепенно восприятие текстов меркнет: «Надо совсем повзрослеть, чтобы понять, насколько неинтересно и убого все то, что ты успел столько раз перечитать» (там же). Любопытно, что здесь волшебное восприятие связано с раздробленностью текста, его фрагментарностью, чем длиннее воспринимаемые конструкции, тем унылее их восприятие, или – чем длиннее наше восприятие (наша жизнь), тем унылее восприятие текста (окружающего). Похожий ход мыслей присутствует в другом тексте Пелевина, где детское сознание преподносится автором как более чистое и близкое к истинному восприятию реальности: «Неподалеку уже долгое время пела флейта – о том самом, что было у меня на сердце. Что когда-то в детстве мы жили в огромном доме и играли в волшебные игры. А потом так заигрались, что сами поверили в свои выдумки – пошли понарошку гулять среди кукол и заблудились, и теперь никакая сила не вернет нас домой, если мы сами не вспомним, что просто играем. А вспомнить про это почти невозможно, такой завораживающей и страшной оказалась игра» (Пелевин 2004: 332–333).

Пелевин замечает, что детство кажется нам счастьем после того, как оно стало нашим воспоминанием. В детском же сознании категории счастья не существует, непосредственное восприятие полно иных красок (радость, восторг), но самые яркие эмоции выражаются не словами взрослых, а действиями ребенка. Покорение пространства сменяется ощущением свободы, которое возникает лишь вдали от взрослых, апофеозом чего в тексте становится бег, похожий на полет. На самом же деле, несмотря на то, что в детстве человек совершает множество нелогичных действий от скуки, от нечего делать, за безликими объектами взрослой повседневности ему явлены таинственные миры. Восприятие звуков подпитано фантазиями, связанными с первопричиной и загадочным источником шумов, во взрослой жизни все становится понятным и однозначным: «Чем ты взрослее, тем незамысловатее

этот мир» (Пелевин 2014 [1991]: 193). Ближе к концу появляется образ тюрьмы, в которую заперты люди²⁹. Человек отказывается от «перестукивания с Богом» и воспринимает жизнь во всем ее уродстве.

Автор объясняет, что «предметы не меняются, но что-то исчезает, пока ты растешь», и это что-то и есть ты сам, в суматохе ты не замечаешь самого главного. Корень зла видится в вынужденном хождении на работу и в бесконечной усталости (См. там же: 195). Эта идея снова приводит нас к «Пене дней», к бунту против унылой бессмысленной повседневности, тупой работы, делающей из волшебной живой души заключенного, отбывающего срок, впрочем, у Пелевина способного на побег. Известный ученый-нейробиолог Дж. Лилли констатирует более печальный факт: «All human beings, all persons who reach adulthood in the world today are programmed biocomputers. None of us can escape our own nature as programmable entities³⁰». Произведения Пелевина направлены на преодоление этих границ, внутренняя свобода способна изменить внешний мир. В уже упомянутой беседе с С. Лаярд Пелевин с долей опасения за свою жизнь говорит: «В „Жизни насекомых“ молодой скарабей не толкает перед собой этот навозный шар, он свободен. Но через некоторое время он начинает лепить его – как свою индивидуальность и личность – и со временем оказывается, что единственное, что вы в жизни делаете, это толкаете перед собой этот большой шар. Я хотел попытаться „схватить“ этот процесс и напомнить, как все это было, пока он не начался»³¹.

Рассказ «Онтология детства» чрезвычайно важен для понимания стратегий автора. Одна из его наиболее значимых стратегий – стремление не растратить, сберечь детскость. Под детскостью здесь понимается чистое, открытое мышление³², готовность к коммуникации с миром, развитое воображение, восприимчивость, отзывчивость, искренность. Именно такими качествами должен обладать идеальный читатель Пелевина, в противном случае коммуникации не состоится, чтение окажется бесполезным.

²⁹ Устами верующего в Бога героя в романе «Ампир В» эта метафора развенчивается: «Наша планета – вовсе не тюрьма. Это очень большой дом. Волшебный дом. Может, где-то внизу в нем есть и тюрьма, но в действительности это дворец Бога. <...> Просто никто не знает, в каких комнатах дворца он живет, – он их постоянно меняет. Известно только, что там, куда он заходит, чисто убрано и горит свет» (Пелевин 2006: 372).

³⁰ См.: *John C. Lilly. 1987 [1968, Communication Research Institute]. Programming and Metaprogramming in the Human Biocomputer: Theory and Experiments (Reprint ed.). Julian Press. Цум. no: http://www.lycaeum.org/books/books/metaprogramming_with_lsd_25/full_text.html.*

³¹ Оригинал: *Sally Laird. 1999. Voices of Russian Literature: Interviews with Ten Contemporary Writers*. Oxford: OUP, pp. 178–193. <http://books.google.com/books?id=kxXogV0O1SoC>.

³² Ср. с речью Заратустры о трех превращениях в «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше, феноменологическими стратегиями М. Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия», а также с «сознанием начинающего» в дзэн.

В одном из интервью Пелевин отметил: «В определенном смысле все мои книги детские». С этим легко согласиться: художественный мир Пелевина с элементами сказочных и мифологических мотивов располагается на грани реального и фантастического. Насыщенные визуальными образами, романы с неординарными и запоминающимися героями притягательны для экранизации, инсценировки, мультипликации, анимации или переложения в комиксы³³.

Между тем биографический взгляд исследователя на Пелевина оказывается абиографическим: наиболее исчерпывающее определение своей жизни Пелевин дал журналисту, попросившему его описать свою биографию. Ссылаясь на другие тексты, писатель емко ответил: «детство как „Детство“, отрочество как „Отрочество“, а юность как „Юность“» (Playboy 1998: Интернет-ресурс). Пелевин вновь подчеркивает, что в его биографии нет ничего такого, что отличало бы его от всех остальных. Предложенная в этой главе «Био-графика» Пелевина дает представление о том, что личностное восприятие событий важнее происходящего в жизни, следовательно, вопрос о значимости биографии этого писателя для понимания его творчества практически снимается. О.В. Богданова, анализируя «Онтологию детства», пришла к важному выводу: «На примере этого рассказа можно еще раз подтвердить мысль о том, что Пелевина не интересует близко-окружающий его мир (например, мир социальный или, как в данном случае, тюрьма), он ориентирован на мироздание, на Вселенную, на космос. В его

³³ Представить полный список художественных интерпретаций произведений В. Пелевина не представляется возможным, однако стоит привести некоторые примеры: короткометражный фильм режиссера У. Шилкиной «Ничего страшного» (1999) по рассказу Пелевина «Синий фонарь» (http://www.xorosho.com/xoroshee_kino/41423-nichego-strashnogo-ulyana-shilkina-1999-ekranizaciya-korotkometrazhnyy.html), экранизация «Generation „П“» одноименного романа Пелевина в постановке В. Гинзбурга (2011), экранизация «Чапаева и Пустоты» – «Buddha's Little Finger» (нем. режиссера Т. Пембертона, 2015: <https://www.facebook.com/BuddhasLittleFinger>), выход экранизации «Empire V» Гинзбурга запланирован на 2017 г. (https://www.facebook.com/empirevmovie/?ref=py_c); комиксы «Шлема ужаса» на сайте Shlem.com, анимешный трейлер к истории А Хули, мультипликация «Синего фонаря». Также осуществлялись театральные постановки «Затворника и Шестипалого» (Эстония, 2001, режиссер Прийт Руттас, см. анонс: <http://www.moles.ee/01/May/12/13-2.html>); «Чапаева и Пустоты» (Москва, «Новый театр», с 2002; в 2003 г. постановка Марта Колдита, Эстония: <http://www.linnateater.ee/lavastused/lavastuste-nimekirij/tshapajevjapustota>), «Шлема ужаса» (Театральная студия Мемоматх и AFS Systems, Москва); «Желтой стрелы» (Эстония, «Kollane nool», Ugala teater, 2011: <https://www.youtube.com/watch?v=GdxxkXkt2gM>); «Священной книги оборотня» (Санкт-Петербург, театр «Особняк», с 2010 г.: https://vk.com/pelevin_sko); «Хрустального мира» (спектакль «Пять рассказов Пелевина»: «Хрустальный мир», «Миттельшпиль», «Бубен Верхнего мира», «Тарзанка», «Проблема Верволка в средней полосе» в Новом драматическом театре на Печерске, 2003: <https://kati.com.ua/events/75-spektakl-po-pyati-ressam-pelevina/>; в центре «На Страстном», 2008: http://www.smotr.ru/2007/2007_str_pelevin.htm; в рамках проекта «Песни о Родине» в театре Новосибирска «Глобус»: <http://old.newsib.net/index.php?newsid=813206349>).

художественном пространстве „практика“ окружающего мира потеснена „теорией“ философского универсума» (Богданова 2008: 84).

ГЛАВА 2. МЕТАФИЗИКА И МИСТИКА

Каждый лист дерева становится
страницей священного писания,
если однажды душа научилась читать.

Саади

Термин «метафизика» за историю своего существования, насчитывающую более двух тысяч лет, приобрел массу значений, но, несмотря на эволюцию понятия, в самом общем плане под метафизикой всегда понималось некое знание о высших принципах и причинах бытия, которое находится за гранью физических явлений. В.И. Даль дал следующее определение метафизике: «наука, ученье о мире невещественном, о существенном, духовном; ученье о том, что выше физики, т.е. земной природы, что не подлежит чувствам человека, а одному умствованию его» (Даль 2006: 389).

Исходя из роли личности В. Соловьева в романе «Т», следует обратиться к пониманию метафизики этого незаурядного человека, представляющего собой в одном лице религиозного мыслителя, поэта, мистика, литературного критика, почетного академика Императорской Академии наук по разряду изящной словесности. Именно он, по мнению диссертанта, дал новую жизнь таким понятиям как метафизика, мистицизм, Абсолют и пр., и именно он является одним из основоположников метафизической традиции, подкрепленной философской базой, в русской культуре. В первую очередь обратим внимание на замечание Соловьева о том, что между позитивизмом и метафизикой прямого контраста не существует, и что единственное и «<д>Бйствительное различіе между положительной наукой и М <метафизикой> въ данномъ отношеніи состоить въ томъ, что первая изучает явленія и ихъ ближайшую сущность съ извѣстной опредѣленной стороны (математика – со стороны количества), или въ извѣстной определенной области бытія (например, зоологія – животную организацію и жизнь), тогда какъ М <метафизика>, имѣя в виду всѣ явленія в совокупности, изслѣдуетъ общую сущность или первоосновы вселенной» (Соловьев 1896, 37: 165). Синтезирующее восприятие мира важно в контексте философии не только Соловьева, но и Пелевина.

Итак, метафизика приводит человека к цельному, всеобъемлющему и всестороннему мирозерцанию; похожее определение встречается и у Н.О. Лосского: «Метафизика есть наука о мире как целом; она дает общую картину мира как основу для всех частных утверждений о нем» (Лосский 1995: 5). Курсив, проставленный автором термина, акцентирует суть воззрения. Г.В.Ф. Гегель в «Лекциях по истории философии» противопоставляет обыденной реальности идею реальности, заключающую в самой себе свою

противоположность и устойчивое существование последней, т.е. как множественность простой сущности; «Zunächst im Gegensatze gegen die gemeine Realität, überhaupt aber die Gattung, das Allgemeine aller Realität ist eben diese Entzweiung, die Konstruktion, die Vielheit des einfachen Wesens, sein Gegensatz und das Bestehen desselben, – quantitativer Unterschied. Diese Idee hat also die Realität an ihr selbst; sie ist der wesentliche, einfache Begriff der Realität, – die Erhebung in den Gedanken, aber nicht als Flucht aus dem Realen, sondern das Reelle selbst in seinem Wesen ausdrückend. Wir finden hier die Vernunft, welche ihr Wesen ausdrückt, *und die absolute Realität ist unmittelbar die Einheit selbst*» (Hegel 2013:180; курсив мой. – Т.Б.)³⁴. Далее Гегель делает вывод, важный для будущего хода настоящего исследования в контексте буддийской дзэн-практики, направленной на снятие оппозиций. Философ видит в дискретности восприятия источник противоречий: «Was die Schwierigkeit macht, ist immer das Denken, *weil es die in der Wirklichkeit verknüpften Momente eines Gegenstandes in ihrer Unterscheidung auseinanderhält*» (там же: 224; курсив мой. – Т.Б.)³⁵. Так, метафизика как наука о целом противостоит мышлению, суть которого дискретность восприятия, работающего по принципу конструирования моделей. В.Б. Шкловский в работе «Об единстве» пишет: «То, что создается, отбирается художником из окружающего для построения своей модели действительности, – не простое отражение. <...> Это отражение, в котором черты воспринятого сопоставляются в своей несхожести» (Шкловский 1970: 57). Таким образом, искусство являет собой модель мира, дающую наиболее цельное представление о действительности.

В рамках исследования романов Пелевина (особенно таких романов как «Чапаев и Пустота», «Т», «Смотритель») немаловажным является и понятие мистики, или мистицизма. Стоит сразу оговорить, что под мистикой здесь понимаются не прорицательные (гадание, оракул, астрология и пр.) или деятельные (магия, волшебство, некромантия и пр.) практики, а религиозно-философские учения, направленные на познание истины (веданта, даосизм, дзэн-буддизм, каббала, суфизм, исихазм и пр.). Мистицизм рассматривается диссертантом как метафизическое знание в самом широком и значении, поскольку включает в себя сразу несколько аспектов: мировоззренческий, теоретический и культурологический (См.: Кравченко 1997: 47).

³⁴ См. в переводе: «это существенное простое понятие реальности есть воспарение в область мысли, но воспарение не как бегство от реального, а как выражающее в своей сущности само реальное. Мы находим здесь разум, выражающий свою сущность; *и абсолютная реальность есть непосредственно само единство*» (Гегель 1993: 239; курсив мой. – Т.Б.).

³⁵ См. в переводе: «Это – трудность преодолеть мышление, ибо единственным, что причиняет затруднение, является всегда мышление, потому что *оно фиксирует в их различении и разъединении моменты предмета, которые на самом деле связаны друг с другом*» (там же: 383; курсив мой. – Т.Б.).

Современный взгляд на эту проблему поэта и музыканта Б. Гребенщикова³⁶ изложен в его книге «Аэростат: Параллели и Меридианы» (основанной на цикле радиопередач), где отдельная глава посвящена мистикам и утверждается, что «<м>истицизм – это суть и основа всего знания, науки, искусства, философии, религии и литературы», что у истоков любого знания лежит интуиция (Гребенщиков 2009: 69). Подобное заявление соотносится с философией А. Бергсона, разделяющего эмоции на две группы³⁷:

- 1) инфраинтеллектуальная (как результат идеи)
- 2) суперинтеллектуальная (как причина идеи)

В первом случае, как пишет Бергсон, действует «ум, предоставленный сам себе» (холодный ум, работающий методом комбинации идей и слов), во втором случае – ум, которым движет интуиция (происходит слияние автора и темы: «кажется, что материалы, обеспечиваемые умом, сначала расплавляются в единую смесь, а потом вновь отвердевают в идеях, на этот раз обогащенных сведениями от самого духа» [Бергсон 1994: 48]). Именно второй вид, связанный с интуицией, является источником новых идей, т.е. динамической моделью, на которой и зиждутся гениальные произведения искусства. Бергсон в своих размышлениях приходит к следующей триаде: меньше, чем ум (статическое состояние) ← ум → больше, чем ум (динамическое состояние) (там же: 67).

Метафизика Соловьева также связана с интуитивным познанием и не обходится без понятия «символ», что в рамках философии синтеза неудивительно: в мире символического нет границ, в нем нет ничего невозможного, это мир всеединства, где всё и ничто понятия равнозначные. Проходя сквозь культурные пласты, символ постоянно меняется, кумулирует значения, но вместе с тем остается прежним, первозаданным.

Именно в символах может храниться такая информация, которую невозможно вычленишь, используя прямолинейные методы исследования. Символы могут привлечь наше внимание, на первый взгляд, к несущественным деталям, могут заставить размышлять над тем, что скрыто. Современный исследователь в работе «В. Соловьев: Метафизика символа» вскрывает истоки формирования символа в философии В. Соловьева: «Если западная традиция делает акцент на понимании символа как духовного феномена, то восточная – на понимании его как онтологического явления. Именно к восточному

³⁶ Исходя из наличия в произведениях Пелевина регулярных аллюзий на песни Гребенщикова и их цитирования, можно заключить, что творчество последнего входит в сферу явных интересов писателя. А. Архангельский в рецензии «Бэтман около ноля» (2013), хотя и язвительно, но отмечает общие мотивы авторов: «самосовершенствование», жизнь «вне политики», внутренняя свобода, «затворничество».

³⁷ Подробнее см. об этом: Бергсон А. 1994. Два источника морали и религии. М.: Канон. С.44–49.

пониманию как раз и тяготеет соловьевская метафизика символа» (Кормин 2003: 120).

Любопытным представляется толкование Торы с точки зрения мистиков-каббалистов: «Тора в их представлении – это живой организм, в котором под корой буквального смысла струится и пульсирует тайная жизнь. <...> Тора состоит не просто из глав, фраз и слов: она живое воплощение Божественной мудрости, извечно испускающей новые лучи света» (Шодем 2004/5765: 48). Подобного рода книги живут своей собственной жизнью, не зависимой от намерений их авторов, а их способность передавать знание будущим поколениям Г. Шодем называет «загробной жизнью»³⁸.

В жизни мистика все взаимосвязано, любое действие вызывает последствия, поэтому рассуждения о влиянии произведения искусства на человека для него так естественны и важны: «В каждой картине, в каждой статуе, в каждой художественной конструкции можно это увидеть; в них есть скрытый голос, постоянно говорящий о цели, с которой это произведение искусства было создано» (Хазрат Инайят Хан 1997: 38–39). Сторонники мистицизма особое внимание уделяют слову, для суфия, например, слово – это ключ к тайне жизни. В понятие «слово» суфий³⁹ вкладывает больше, чем вербальное выражение мысли: «<...> слово означает выражение: выражение голосом, словом, формой, цветом, линией, движением» (там же: 289). Любая мысль – это уже слово, это уже жизнь (акт творения), для мистика очевидно, что «<М>ысль развитого человека обладает большей силой, чем содержание; потому что человек является жизнью этой мысли, а сама мысль – это покров для этой жизни» (там же: 23). В духовном мире нет разницы между мыслью и действием, поэтому читатель должен превратиться в наблюдателя, ему важно понять, что любое знание находится внутри него: «Мистик, знающий ценность слова, находит это слово сначала в самом себе; потому что все знание, которое человек обретает в мире, будь то мирское или духовное, есть знание себя» (там же: 273). В платоновом мифе о пещере подвергается сомнению знание, основанное на внешней перцепции с помощью органов чувств, Платон называет его иллюзорным и не имеющим ничего общего с познанием истинной реальности. Некоторые современные ученые со временем пришли к тому же выводу:

<...> quantum theory tells us that the act of measuring or observing an object often profoundly alters its state and that the possible properties of the object may depend on what is actually being measured. As a result, the parameters describing a physical system (e.g. the position, speed etc. of a moving particle) are often described as ‘observables’, to emphasize the

³⁸ См. об этом и о других особенностях еврейской мистики в главе «Общая характеристика еврейской мистики»: Шодем Г. 2004/5765. Основные течения в еврейской мистике. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим. С. 33–71.

³⁹ Особое отношение к словам характерно для всех мистических учений, суфизм выступает здесь в качестве примера.

importance of the fact that they gain reality from being measured or 'observed'. So crucial is this that some people have been led to believe that it is the actual human observer's mind that is the only reality – that everything else, including the whole physical universe, is illusion⁴⁰ (Rae 2004: 3).

Слова ученого доказывают, что физика, отделившись от метафизики, снова возвращается к метафизике. Таким образом, научное знание (как и знание вообще) совершает в своих догадках круг, возвращаясь к объяснению мироздания таким образом, каким это уже давно сделано, например, в Упанишадах. Пелевин в романе «Т» описывает эту ситуацию так: «физики, которые сейчас роются в животе у атома, в будущем решат, что нет никаких частиц, а есть нечто другое, некая струна, string, по которой проходят волны <...>. И все, из чего состоит мир, и даже то, чем он был до своего появления, – все это разные колебания одной и той же струны...» (Пелевин 2009: 301). Высказывание О. Хаксли о важнейшей роли мистиков в познании мира подводит итог этой главы:

Мистики – это те каналы, по которым хоть какое-то знание о реальности просачивается в человеческую вселенную невежества и иллюзий. Окончательно лишенный мистиков мир будет миром окончательно слепым и безумным⁴¹ (Хаксли 2000: Интернет-ресурс).

В рамках этого исследования мистика, понята упомянутым образом, важна как альтернативный источник онтологического знания на основе синтеза и соответствий. Мироззрение мистиков неизменно находится в центре внимания Пелевина, и это дает повод обратиться к этой теме в контексте диссертации, посвященной метафизике писателя.

Любопытная особенность мистиков видеть в слове действие как нельзя более точно проецируется на логику философского описания реальности в XX веке (У. Джеймс «Принципы психологии» [1890]⁴²; Э. Гуссерль «Картезианские

⁴⁰ <...> квантовая теория говорит нам, что процесс измерения или наблюдения объекта часто значительно изменяет его состояние и что возможные свойства объекта могут зависеть от того, что подвергается измерению. В результате показатели, описывающие физическую систему (например, положение, скорость и др. движущиеся частицы) часто описываются как «наблюдаемые», чтобы подчеркнуть важность того факта, что они становятся реальностью в результате измерения или наблюдения. Это является столь решающим фактором, что некоторые пришли к убеждению, что лишь ум наблюдателя является реальностью, а все остальное, включая даже нашу материальную вселенную, является лишь иллюзией (перевод мой. – Т.Б.). Ср. с фразой из романа В.О. Пелевина «Любови к трем цукербринам»: «Известно, что квантовые системы зависят от наблюдателя» (Пелевин 2014: 154).

⁴¹ Перевод Гольшева В., Дашевского Г.: *Huxley A. 1942. Grey Eminence: a study in religion and politics.* London. Chatto & Windus.

⁴² См.: *James, W. 1890. The Principles of Psychology, 2 vols.* New York: Henry Holt and Company.

размышления» [1931]⁴³, А. Шюц «О множественности реальностей» [1945]⁴⁴; Р. Барт «Эффект реальности» [1968]⁴⁵ и пр.). Неслучайно Ж. Деррида заключил: «Феноменология критиковала метафизику в действительности только для того, чтобы ее восстановить» (Деррида 1999b: 39). Мир аналогий мистиков служит продуктивной основой для разработки общего подхода в изучении текстов. В методологическом плане диссертант опирается на основной онтогерменевтический постулат «осознания как способа бытия человека в мире», который приводит к феноменологическому подходу. Важное место в исследовании занимает проблема сознания, в рамках которой человек выступает как микрокосм вселенной: *«Само сознание человека как центра мира, в себе таящего разгадку мира и возвышающегося над всеми вещами мира, есть предпосылка всякой философии, без которой нельзя держать философствовать»* (Бердяев 1989: 294). Автор исследования признает субъективную природу реальности, являющуюся результатом конституирующей деятельности сознания. Феноменологический подход позволяет сфокусироваться на нашем восприятии текста и нашем участии в его конструировании.

Упомянутая выше динамика, базирующаяся на интуиции, возможно, есть точное описание понимания ее сути, однако мало функционально в научном исследовании, в то же время именно динамическое состояние ума представляет особый интерес при исследовании творчества В. Пелевина. Развитие решения этой проблемы видится в подходе, базирующемся на динамических стратегиях постмодернистской философии, – к видению текста как принципиально ризоморфной среды смыслогенеза. Исходя из этого, диссертанту представляется необходимым «сосредоточить внимание на множественных, разбегающихся структурах», попытаться обнаружить игру кодов, вскрыть «структурные приемы лжи» (Барт 2001: 227–228). Анализ текстов в данном исследовании не должен лишиться произведения Пелевина присущей им динамики, напротив, должен воссоздать текст на исследовательском уровне «в его игровом движении» (там же: 32). Разработчик такого подхода, Р. Барт, категорически заявляет: «Интерпретация, которой требует текст, непосредственно взятый как множественность, не имеет ничего общего с вседозволенностью: речь идет не о том, чтобы снизить до тех или иных смыслов, свысока признать за ними право на известную долю истины, но о том, чтобы, наперекор всякому безразличию, утвердить само существование множественности, которое не сводимо к существованию истинного, вероятного или даже возможного. Хотя признание множественности текста и является необходимостью, оно все же таит в себе определенные трудности, ибо хотя нет ничего существующего вне

⁴³ См.: Гуссерль Э. 2001. Картезианские размышления. СПб.: Наука.

⁴⁴ См.: Schütz, A. 1945. On multiple realities. Philosophy and Phenomenological Research, Vol. 5, No. 4, Published: by International Phenomenological Society. pp. 533-576

⁴⁵ См.: Барт Р. 1994. Эффект реальности. – Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс. С. 392–400.

текста, *не существует и текста как законченного целого*» (там же: 34; курсив мой. – Т.Б.). У Барта в рамках логики постмодернизма множественность противопоставлена истине, однако мистический взгляд на проблему дает основания во множественности увидеть единое, где континуальная природа текста не исключает наличия его истинной природы. Такой подход стремится примирить научный взгляд с мистическим.

ГЛАВА 3. БУДДИЗМ КАК МЕТОД РАБОТЫ С СОЗНАНИЕМ

1.3.1. Вступление

Буддизм – это система правил обращения с окружающим миром и с самим собой.

Виктор Пелевин

В предыдущей главе было отмечено, что *метафизика* понимается нами как абсолютное знание о первоосновах мира, *мистика* же понимается как путь самопознания, приводящий человека к цельному, всеобъемлющему миропониманию. В рамках такого общего определения важно обратиться к буддизму как к учению⁴⁶ об истинной природе вещей. Интерес к буддизму обоснован, прежде всего, текстами Пелевина, ориентация которых на это учение является очевидной для литературоведов и критиков (И. Роднянская, С. Гурин, А. Генис, С. Корнев, В. Сапожникова, Д. Нечепуренко, А. Закуренко и пр.). Упоминание буддизма в исследованиях пелевинской прозы зачастую является само собой разумеющимся, причем его положения, исходя из описаний исследователей, должны быть априори понятны каждому⁴⁷. Вместе с тем, потенциальная уверенность исследователя в осведомленности читателя даже в основах буддизма может оказаться серьезным заблуждением. Диссертант считает необходимым включить в настоящую работу существенные пояснения и описания тех аспектов буддизма, которые в той или иной степени имеют отношение к творчеству Пелевина и к подходу в его изучении. Итак, буддизм рассматривается не с формальной точки зрения, как, например, анализ исторического или литературного аспекта, но в первую

⁴⁶ Учением мы называем буддизм условно, сама буддийская система никогда не претендовала на провозглашение истины в последней инстанции. Буддийский взгляд не предполагает возможности описать истинное знание в категориях дискурсивного мышления. Подход буддизма имеет предельно конвенционалистский, прагматический и психологизированный характер. См. об этом: *Торчинов Е.А.* 2000. Религии мира: опыт запредельного. Ч. II, гл. 3. СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», *Orientalia*. С.218–278.

⁴⁷ Исключением является работа «Роль буддийской философии в творческой эволюции В. Пелевина (от „Чапаева и Пустоты“ до „Священной книги оборотня“» В.В. Сапожниковой, где дан подробный анализ трех произведений Пелевина (в том числе «Generation П») с точки зрения Четырех Благодородных Истин.

очередь с философской и практической точки зрения, исходя из поэтики Пелевина, а также применительно к методу исследования.

В этой главе нередко отсылки на ученого, внесшего неопределимый вклад в развитие буддийской мысли в Европе и Америке, – японского буддолога Д.Т. Судзуки (1870–1966). Отметим, что для Судзуки главным поводом к написанию книг послужила ошибочная трактовка основных положений буддизма на Западе. Он боролся с ложным пониманием буддизма, говорил о важнейших его положениях – не просто о знании, но о понимании. Философ А. Зиновьев разграничивает эти понятия вполне по-буддийски: «Лучше учиться понимать, чем копить знания. Знать надо необходимый минимум, понимать же надо максимально много. Знание пассивно. Понимание активно. Знание – то, что добыто другими. Понимание – то, что ты добываешь сам» (Зиновьев 2006: Интернет-ресурс). Важным является и то обстоятельство, что в своих работах Судзуки в основном ссылается на буддийские первоисточники. Следующим необходимым источником в контексте данного исследования являются работы известного своими попытками совместить теорию с практикой немецко-английского буддолога Э. Конзе (1904–1979), убежденного сторонника «пристрастного» анализа. Опорой в историко-философских вопросах стали труды ученого-религиоведа, историка философии Е.А. Торчинова (1956–2003), внесшего существенный вклад в изучение даосизма и буддизма в России. Взгляды религиоведов на буддизм дополняет философская позиция А.М. Пятигорского (1929–2009) и М.К. Мамардашвили (1930–1990).

Буддизм происходит от указывающего на опыт пробуждения Сиддхартхи Гаутамы слова *buddha* (с санскр.: «пробудившийся»⁴⁸), «проснувшийся от сна»). Буддизм понимается как метод постижения истинной природы сущего, прежде всего, через практику, т.е. через работу над собой, устремленную к освобождению от сансарического (иллюзорного) существования.

При описании основных направлений буддизма, чтобы понять логику эволюции этого учения, следует сконцентрироваться на самых принципиальных ответвлениях. В самом общем плане исследователи, как правило, выделяют в буддизме три основных направления, называемых колесницами:

- *Хинаяна* (Малая колесница)
- *Махаяна* (Великая колесница)
- *Ваджраяна* (Алмазная колесница)

⁴⁸ Е.А. Торчинов настаивает на том, что перевод санскритского слова *bodhi* (от которого произошло *buddha*) как «пробуждение» предпочтительнее привычного в переводной буддийской литературе слова «просветление», так как последнее содержит в себе намек на правдивую некую трансцендентную просветляющую, тогда как родственное (однокоренное) санскритскому русское слово «пробуждение» выражает имманентный психотехнический смысл происходящего (См.: Торчинов 2000: 219).

Рассмотрим основные особенности этих направлений. «Узкий путь», или хинаяна зачастую обозначает весь ранний буддизм до укрепления махаянских школ. Отметим здесь лишь то, что хинаяна обозначает монашескую традицию. Это наиболее консервативное учение. В.Г. Лысенко отмечает, что махаяна зародилась примерно в то же время, что и хинаяна, но первая достаточно длительное время находилась в тени хинаяны или «вызревала в ее лоне» (Лысенко 2003: 22–23).

Махаяна отличается универсальностью и прогрессивностью. Судзуки описывает разницу этих направлений так: «В целом, разница между махаяной и хинаяной состоит в следующем: махаяна более либеральна и прогрессивна, но во многих своих аспектах она слишком метафизична и обильно насыщена спекулятивными мыслями, которые часто достигают удивительной возвышенности; хинаяна же консервативна и может во многих отношениях считаться просто рационалистической этической системой» (Судзуки 2002: 24).

В тени махаянской традиции зародилось тантрическое направление буддизма – ваджраяна⁴⁹ (Алмазная колесница), для которой характерно получение инициации только от учителя к ученику, ритуальность. Одним из важных средств достижения просветления в ваджраяне считается повторение мантры. Это тантрическое направление буддизма эзотерического и мистического толка.

1.3.2. Основные принципы буддизма

Работы Судзуки доказывают, что деления внутри буддизма несущественны, что основные принципы сохраняются вне зависимости от внешних различий и интерпретаций, а все ответвления буддизма не отступают от его основ. В этом он видит демонстрируемый Буддой эклектичный, примирительный, синтетичный дух учения:

Если бы меня попросили сформулировать основные принципы философии махаяны, да и всех школ буддизма в целом, я предложил бы следующие:

- 1) все переходяще (сарвам кшаникам);
- 2) все пусто (сарвам шуньям);
- 3) все не имеет «я» (сарвам анатман);
- 4) все есть таково, каково оно есть (сарвам татхат-вам);

Эти четыре принципа взаимосвязаны друг с другом настолько тесно, что неизбежно разделяют одну и ту же, общую для всех четырех судьбу (там же:152).

⁴⁹ Санскритское слово «ваджра» (букв. «алмаз») употреблялось для обозначения громового скипетра бога Индры. В буддизме «ваджра» означает нерушимость, подобную алмазу, и просветление, подобное мгновенному удару грома или вспышке молнии.

Первый принцип провозглашает непрерывное развитие вещей, их мимолетность, поэтому невозможно выдвинуть какое-либо законченное утверждение о реальности, бытии или природе всех вещей. Вероятно, на этом принципе зиждутся не только тексты Пелевина, но и беспрерывные попытки описания мира человечеством. Переходное состояние отражается и в характеристиках пелевинской прозы, находящейся на пересечении элитарной и массовой, философской и развлекательной литературы – и никогда полностью не соответствующей выбранному исследователем параметру. Любое конкретное описание раскрывает присутствие других граней, в этом видится принципиальная незавершенность, в том числе пелевинской прозы. Привязка к любой «разгадке» текста оборачивается ограниченностью самого читателя, так как проза Пелевина обладает качеством изменчивости: при каждом прочтении она появляется заново, а не существует как нечто данное и окончательное. Пятигорский, как правило, начинает свои лекции с постулата о том, что дхармы (как любой феномен) не существуют, но находятся в состоянии возникновения или в состоянии прекращения, а точнее – «в состоянии прекращения возникновения», таким образом, он нивелирует употребление слова «есть» (Пятигорский 2007: 20–21). Мир – не статичен, ему присуща динамика. Бытие понимается скорее как становление; бытие не существует во времени, а *составляет* это время. Возникновение в буддизме примыкает к понятию эмергенции, при этом что-то, как предполагается, возникает всегда вместе с чем-то другим (из курса лекций Пятигорского). Осознание мимолетности вещей стало в буддизме источником философии непривязанности. В интервью, опубликованном в журнале *The New York Times*, Пелевин признался в том, что прикованность к одному и тому же месту негативно сказывается на мыслительном процессе: «I hate being connected to one place; it blisters the mind» (Pelevin 2000: Интернет-ресурс). Любая привязанность ограничивает свободу, а осознание изменчивости вещей делает привязку к ним иллюзорной, избыточной и, в конечном счете, оборачивается страданием. Вероятно, отчасти «непривязанностью» обоснована фрагментарная структура книг Пелевина: читатель не успевает привыкнуть к одной сюжетной линии, как уже появляется другая. Постоянное переключение точек зрения на предмет, обновление содержания полученной информации делают шаткой и лишают опоры не только структуру текста, но и структуру мыслей читателя.

Второй принцип говорит о том, что суть всех вещей есть пустота (шуньята). Пустота лежит в основе понимания вещей, это важный инструмент в преодолении дуальности. Избавиться от бинарного восприятия мира не так уж просто, мир христианину представляется как извечная борьба добра и зла, света и тьмы, а ученому – как субъектно-объектное отношение. *Пустотность* вещей (как их природа и суть) в буддийском понимании нейтрализует любые оппозиции, но вместе с тем не исключает их. О *пустотности* вещей мало просто знать, пустота – это «активное» значение, она понимается как практика. И снова это приводит к тезису о том, что знать о чем-то и осознать

что-то – разные вещи, осознание подразумевает индивидуальное переживание, опыт. Роман «Чапаев и Пустота» построен на конфликте восприятий реальности главным героем и читателем. В сознании героя пространство психбольницы предстает как сон, читатель же склонен полагать сном пространство Гражданской войны (такому восприятию способствует более логичное описание происходящего). Здесь стоит отметить, в первую очередь, что такой прием стирает границу между сознаниями вымышленного героя и читателя: они вступают в диалог. Вселенная для буддистов в своей целостности – это бесконечное сознание, а наш ограниченный ум с его узким восприятием – микрокосм, микросознание. Буддизм не делает различий между знанием и бытием, поэтому знание о герое подразумевает его бытие. Напряжение восприятий происходит между полюсами + и –, доказательство этому видится в том, что четные главы описывают «позитивистский взгляд», т.е. реалистичное пространство психбольницы и Москвы 1991 г., тогда как нечетные главы обозначают иррациональное пространство России 1919 г.⁵⁰. Сознание читателя мечется на протяжении книги от одного полюса к другому, ища умственное прибежище, точку опоры, которая позволила бы все объяснить, но фигура Чапаева в тексте выполняет примирительную функцию *шуньяты* (пустоты): она показывает, что оба эти взгляда иллюзорны и ошибочны, так как обе реальности существуют, но ни одна из них не является истинной, поскольку истинное понимание природы феноменов состоит в пустоте.

Пустотность вещей означает не *ничто*, но, по сути, выражает обусловленность, изменчивость всех эмпирических существований. «Пустотность, согласно буддистам, в отрицательном смысле означает отсутствие обособленности, несуществование индивидов как таковых, а в положительном смысле – вечно изменчивое состояние феноменального мира, непрерывный поток становления, постоянное чередование причин и следствий» (Судзуки 2002: 181). Доктрина шуньяты не утверждает, что вселенная на самом деле не существует, но оговаривает, что все утверждения или концепции о вселенной «пусты», т.е. необоснованны.

⁵⁰ Догадку о конкретике дат обоих пространств высказала А.Г. Коваленко в работе «Мир игры и игра мирами Виктора Пелевина» (Коваленко 2014:187–193). Эта находка как нельзя лучше отражает позицию Пелевина в вопросах о времени, об историческом развитии человечества. 1991 или 1919 – разницы нет, в данном случае видимая оппозиция эпох снимается на уровне чисел. Взгляд писателя на неизменную сущность человека отсылает к М.А. Булгакову; в «Чапаеве и Пустоте» аллюзии на роман «Мастер и Маргарита» очевидны (об этом говорит сходство структуры их названий), в совместном исследовании О.В. Богдановой, С.А. Кибальника и Л.В. Сафроновой «Литературные стратегии Виктора Пелевина» этой теме посвящена четвертая часть под названием «Роман „Чапаев и Пустота“ (Буддизм + Булгаков = ?)». Авторам пелевинский роман видится модернизированной версией «Мастера и Маргариты» (См. об этом: Богданова О., Кибальник С., Сафронова Л. 2008. Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб.: ИД «Петрополис». С. 125–160).

Третий принцип сообщает, что все не имеет «я»⁵¹. Для того чтобы осознать иллюзорность своего «я», нужно отказаться от своего индивидуального существования. Для этого нужно отбросить пять составляющих его агрегатов, пять *скандх*: *рупу* (восприятие пяти органов чувств, телесная составляющая), *ведану* (чувственная привязанность; категории «нравится» и «не нравится», эмоции), *самджня* (способность различать, категории «+» и «-», наше восприятие), *санскару* (волевые акты, синергии [отвечающие за поддержание в каждый момент единства существа, а также за его динамичные изменения]), *виджняну* (сознание – то, что осознает себя самое).

Эти пять скандх обыгрываются Пелевиным в романе «Т». Главный герой, граф Т, смог понять свою природу только после того, как осознал, что все пятеро создающих его авторов – иллюзорны, пусты: остросюжетник Гриша Овнюк (*рупа*), ответственный за гламур и эротику Митенька Бершадский (*ведана*), «криэйтор психоделического контента» Гоша Пиворылов (*самджня*), редактор Ариэль Эдмундович Брахман (*санскара*) и ответственный за метафизические раздумья и мистические прозрения, неназванный по имени автор-шизофреник (*виджняна*)⁵².

Пятигорский заключает, что «Не-я» (анатта) не является простым отрицанием «я», а представляется трансцендентальной переменной, в то время как абсолютное «я» играет роль трансцендентальной постоянной (Пятигорский, семинар второй «Не-Я»). Конзе описывает следующие этапы развития практикующего буддизм: «Прежде всего, должна быть осознана двоевидная пустота, т. е. это (1) пустота индивидуального Я или (2) чего-либо, имеющего отношение к индивидуальному Я. Таким образом, ученик видит, что ни у него, ни у другого нет ничего из того, что соответствует представлениям об индивидуальности. <...> Затем он осознает четырехвидную пустоту, формула которой такова: (1) Я не где-нибудь или (2) что-нибудь кому-нибудь, и (3) нет моего где-нибудь, (4) ни моего чего-нибудь в чем бы то ни было»⁵³ (Конзе 1993: электронный ресурс). Такую школу успешно проходит главный герой романа «Чапаев и Пустота» Петька по ходу развития романа, и эту же школу проходит вместе с ним читатель. В буддизме есть устойчивое выражение «имя-и-форма», что является другим наименованием пяти скандх, где форму представляет первая скандха (тело) и имя – остальные четыре (сознание): «Имя-и-форма – это архаический термин для обозначения психофизического организма, который заново обосновывается и коагулируется вокруг ядра

⁵¹ Ср. с высказыванием главного героя из книги «Любовь к трем цукербринам» об особенностях русского языка: «<...> называя себя последней буквой алфавита, я проявляю смирение, которого мне не всегда хватало в прошлом» (Пелевин 2014: 14).

⁵² Подробнее об этом см.: *Боева Т.* 2015. Пустота пустот, или почти полный Пелевин. *Studia Slavica*: XIII. Сборник научных трудов молодых филологов. Таллинн: <http://www.mkmf.net/ru/arhiv>. С. 104–121.

⁵³ *Конзе Э.* 1993. Буддийская медитация: благочестивые упражнения, внимательность, транс, мудрость. М.: МГУ. 144 с. – Электронный ресурс.

сознания. Сознание и имя-и-форма, как говорят, зависят друг от друга, как два склоненных друг к другу пучка тростника удерживаются в равновесии один за счет другого» (там же). По всей вероятности, название книги «Чапаев и Пустота» как раз и отсылает к этому устойчивому словосочетанию, сообщающему о том, что все преходящее – нереально, иллюзорно. Так, название книги «Чапаев и Пустота» содержит в себе ее основной вывод – суть любого имени есть пустота. Индивид понимает себя не как часть мира, но как находящегося в мире, которому он совершенно безразличен и в котором является лишь непостоянной случайностью. Буддизм (наравне с ведантой, индийской йогой, даосизмом) рассматривает подобное ощущение автономной идентичности как галлюцинацию. В «Чапаеве и Пустоте» Пелевин начинает с самых азов объяснять читателю истинную природу «я» и мира с точки зрения буддийской философии, ее канонических текстов. Со временем он последовательно усложняет и маскирует дидактическую составляющую своих произведений, возможно, в расчете на то, что «его» читатель постепенно вырастает до более сложных и неоднозначных структур.

Четвертый, предложенный Судзуки, принцип можно сформулировать, опираясь на брахманистскую⁵⁴ традицию: *tat tvam asi*⁵⁵, или «Ты еси То» – это одна из основных формул Упанишад⁵⁶, означающая в их контексте полное совпадение индивидуального (атман) и вселенского (Брахман) начал. Судзуки, явно упрощая, предлагает следующую трактовку этого утверждения: Я признаю себя в вас, а вы признаете себя во мне. Пятигорский во втором семинаре по-философски расшифровывает значение этой фразы так: Ты – не твоё тело, ум, имя и пр., а Ты – не что бы то ни было, что не есть То (то, чему невозможно приписать ни существования, ни несуществования; Атман) (Пятигорский 2007: 25–27). Таким образом, мы пришли к формуле, описывающей путь к Просветлению: *эмпирическое Я* → *не-Я* → *абсолютное Я*. Путь героев Пелевина – это путь к Просветлению (никакого другого пути просто не существует), в дипломной работе В. Сапожниковой достаточно подробно описаны этапы пути героев ранних романов Пелевина: Петра Пустоты в «Чапаеве и Пустоте», Вавилена Татарского в «Generation „П“» и А Хули в «Священной книге оборотня»⁵⁷. Несмотря на то, что схемы последних книг стали более сложными и менее очевидными, стоит признать, что рассматривание эволюции героя как его продвижение на пути к Просветлению – действительно, продуктивный подход. Отметим здесь важную феноменологическую особенность, раскрывающуюся

⁵⁴ Брахман – понятие, обозначающее надличностный, индифферентный Абсолют, первооснову всех вещей и феноменов в индийской философии.

⁵⁵ Встречается на страницах романа «Т» как важная философама.

⁵⁶ Древнеиндийские трактаты, содержащие основные философские концепции индуизма, некоторые из которых перешли в буддизм.

⁵⁷ Сапожникова В. 2013. Роль буддийской философии в творческой эволюции В. Пелевина. М.: Институт гуманитарных наук. Кафедра русской и зарубежной литературы и методики. Цит. по: <http://pelevin.nov.ru/stati/>.

непосредственно при прочтении книги. В буддизме все абсолютные величины (Шуньята, Будда, Просветление) начинаются там, где заканчивается вербальное объяснение. Концовка романа, подразумевающая Просветление героя, непременно венчается концом текста – т.е., по сути, его бессловесным продолжением. В этом эффекте видится умышленное преодоление границ языка Пелевиным. Последние два предложения романа «Бэтман Аполло» таковы: «Тут, впрочем, слова начинают подводить. Но мне они больше не нужны» (Пелевин 2013: 486). Можно предположить, что здесь осуществляется символический переход героя в мир, свободный от вербализации. Характерным представляется и то, что после успешного отбывания героя в мир иной читателя ждет приложение с поясняющими записями (ту же функцию может выполнять эпилог). Так читатель остается в пространстве текста, и это свидетельство того, что путь героя книги – не его путь, поиски пути в буддизме индивидуальны⁵⁸.

1.3.3. Дхарма

Буддизм называют еще Дхармой (восходит к корню *дхр*, означающему «держаться»), в трактовке Судзуки это слово понимается как метод, который, по существу, сводится к диалогу между Буддой (Пробужденным сознанием) и обычным человеком, желающим избавиться от страданий. По канону учитель в качестве ответа на вопросы ученика предлагает провести эксперимент, который заключается в проверке учащимся основы, на которой зиждется его проблема. Ученик, блуждая в мыслях, в итоге упирается в ничто, в иллюзорность самой предпосылки своего вопроса. Он приходит к пониманию того, что все его знания и философские размышления ничемны, все установки неверны, ни одной его мысли не на что опереться. Пелевин довольно часто использует этот метод в построениях своих текстов, в этой связи вспоминается, прежде всего, Петр Пустота как наиболее яркий пример; в поисках себя и освобождения пребывают оборотень А Хули, вампир Рама, граф Т., чья реальность то и дело рассыпается на глазах, но герои находят силы двигаться дальше. Стоит заметить, что в схожей ситуации оказывается и читатель. Осознанность пустотности, использование ее в качестве приема объясняет, образно говоря, присущую таланту Пелевина левитацию – способность передвигаться по воздуху, не падая. Пелевин в написании текстов опирается на пустоту, он словно бы парит в этой пустоте (вспомним жанровое определение: «особый взлет свободной мысли»), что затрудняет фундаментальное описание его книг: структура текстов иллюзорна, герои представляют собой скорее мысль, сознание, а не личность.

Осознание пустотности бытия не предлагает иной перспективы, кроме как отказаться от мыслей, расслабиться, «дать этой расслабленности самой пройти через все его существо, поскольку расслабленность является

⁵⁸ Ср.: «Мои мысли – не ваши мысли, ни ваши пути – пути Мои, говорит Господь» (Ис. 55: 8).

действием, которое уже не приписывается эго как деятелю. Он оказывается в шуньяте – подобно человеку, которого впервые бросают в воду, – в океане относительности. Поскольку в воде нет ничего такого, за что можно было бы ухватиться, то, чтобы не утонуть, следует просто довериться воде – и вода сама поддержит тебя» (Судзуки 2002: 18). Подобное плавание в океане бесконечности испытал на себе напуганный этим явлением граф Т. в главе XIV:

Т. пришел в себя.

И сразу же понял, что напрасно это сделал – вокруг ничего не было.
<...>

В одну из секунд Т. понял, что видит вечность – и она именно такая, смутная, неопределенная и безымянная, не имеющая никакого понятия.

Поняв это, он испугался. А испугавшись, убедился, что все-таки существует.

«Надо постоянно что-то думать, а то исчезну совсем, растворюсь, как сахар...» <...>

Ум, лишенный опоры на органы чувств и предоставленный сам себе, оказался чем-то вроде листа бумаги, стремящегося повернуться к вечности под таким углом, чтобы вся его площадь исчезла, стянувшись в неощутимо тонкую линию.

«И сразу видно, – испуганно думал Т., – что никакого мыслителя за этими спазмами нет <...>. Мало того, что не было и нет, ему даже взяться неоткуда» (157–158).

Закономерно и то, что вновь появиться в этом мире графу Т. помогла мысль о греховности.

Существует три аспекта буддийского учения как «три поворота колеса Дхармы»:

- **Указывающий** (утверждение Четырех Благородных Истин⁵⁹). Предназначен для людей с наивысшими способностями.
- **Назидательный** (напр., страдание должно быть обнаружено). Предназначен для людей с обычными способностями; постижение благодаря изучению.

⁵⁹ Вкратце: 1) Всякое существование есть страдание; 2) Причина страдания – привязанность; 3) Есть состояние, свободное от страданий; 4) Есть путь, ведущий к прекращению страданий.

- **Наглядный** (напр., «Я преодолел страдание и т. д.»). Предназначен для людей с меньшими способностями, вдохновляющихся и способных следовать наглядным примерам.

В контексте пелевинской прозы **наглядную функцию** повествования предположительно выполняют визуально насыщенные зарисовки, броские метафоры или хлесткие замечания наподобие сравнения мира, в основе которого лежат страдания, с перекроенной на пелевинский лад историей барона Мюнхгаузена, вытянувшего себя за волосы из болота (Пелевин 2004: 41). В глубине ироничного текста встречаются и «возвышенные» мысли философского толка, приведем пример: «Одна кажимость может как угодно перетекать в другую, облака могут принимать самые разные формы – но они никогда не смогут стать небом» (Пелевин 2014: 17). Эту же функцию могут выполнять как бы отдельно существующие вставки Пелевина, например, монолог UGLI 666 в «Шлеме ужаса» (См.: Пелевин 2005: 124–126) о ее опыте прикосновения к божественному. Нам представляется, что за наглядный аспект отвечают графически выделенные короткие фразы и текстовые вставки, которые могут рассматриваться как самостоятельные единицы текста.

Назидательный уровень отмечают многие исследователи и критики пелевинской прозы. Этот аспект выражают более развернутые и глубокие пассажи, требующие анализа. Как правило, это размышления героя о любви, устройстве мира, собственной сущности; особенно богат такими вставками роман «Т», где подобные размышления главного героя закавычены. В «Священной книге оборотня» выделены курсивом следующие строки:

Причина заблуждения живых существ в том, что они полагают, будто ложное можно отбросить, а истину постичь. Но когда постигаешь себя самого, ложное становится истинным, и нет никакой другой истины, которую надо постигать после этого (Пелевин 2004: 90).

В выделенных курсивом отрывках S.N.U.F.F.-а одновременно вычитываются ирония писателя над собственным приемом в ранних книгах и его развитие: над прописанными курсивом истинами (ср. с выражением «прописная истина») можно не только задуматься, но и посмеяться. Смех – средство дистанцироваться от проблемы, средство ее аннигиляции. Приближение к глубокому смыслу отрывка становится труднодостижимым для читателя в силу установленных автором преград к серьезному восприятию. Например, в S.N.U.F.F.-е курсивом выделен текст из старинной гадательной книги орков под саркастическим названием «Дао Песдын», последнее слово этого словосочетания указывает на ложное донесение истин, кроме того, отрывки скомпрометированы низким стилем и обценной лексикой⁶⁰. Однако в то же

⁶⁰ О смеси сакрального и непристойного смыслов матерщины писал Б. Успенский в работе «Религиозно-мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии» (См.:

время гадательная книга изобилует аллюзиями на священные писания, высказывания мудрецов, в ней выдержана стилистика проповеди. Приведем отрывок с нормативной лексикой, который в тексте следует после двух пассажей более резких по форме и безжалостных к восприятию читателя («О мухах» и «О музыке»). Любопытно, что преграду, установленную автором, почувствовал даже герой книги, Грым, который после услышанных упомянутых выше отрывков из «Дао Песдын» хотел отказаться от предсказания: «Грым почувствовал сильное искушение опустить руку. Но было уже поздно» (Пелевин 2012: 105). Однако его опасения были напрасны, автор будто вознаграждает героя за отвагу приличным отрывком мудрости (чем, по сути, преподнес пример своему читателю):

Сорок восемь. Откуда все берется.

Из тебя самого. И докажу очень просто. Что есть все это? То, что ты видишь, слышишь, чувствуешь и думаешь в сей миг, и только. Такое сотворить мог только ты, и никто больше, ибо видят твои глаза, слышат твои уши, чувствует твое тело, а думает твоя голова. Другие увидят иное, ибо их глаза будут в другом месте. А если даже узреют то же самое, размышлять об этом станет чужая голова, а в ней все иначе. <...>

Но ведь не может быть, чтобы я сам создал себе такое мучение? Отсюда заключаю, что все это рассуждение есть лишь ядовитый укус ума, а сам ум подобен сторожащему меня зверю, и мой он лишь в том смысле, что приставлен ко мне сторожем. Дальше этого смертное умозрение пойти не сможет никогда (Там же: 105–106).

Указывающий уровень не столь очевиден, обнаружить его постаралась, в уже упомянутой работе, Сапожникова, взявшая за основу анализа пелевинских текстов учение о Четырех Благородных Истинах. Нам кажется, что указывающий уровень проявляется в подготовленности сознания читателя. Он потенциально выражен самим произведением, т.е. всей книгой,

Успенский Б.А. 1981. Структура текста – 81. Тезисы симпозиума. Москва. С. 49–53). Пелевин в «Бэтман Аполло» как бы разъясняет читателю необходимость использования нецензурной лексики в S.N.U.F.F.-е: «Негласный консенсус относительно роли мата в русской культуре таков: следует различать бытовой мат и художественный. Первый – мерзок, второй – единственное национальное достояние русского человека, которое еще не сумели похитить те, о ком нельзя говорить. И вот теперь хотят отнять – и тянут, тянут к нему свои черные клешни, науськивают своих заливистых шавок» (Пелевин 2013: 492). Ю.И. Левин в работе «Об обценных выражениях русского языка» (Левин Ю.И. 1998b. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. Москва. С. 809–819), размышляя о корреляции категорий бранности и обценности, приводит пример того, как снятие обценности превращает ругательство в стилистически нейтральное слово и приводит следующий пример: хуй – хрен – черт – фиг – бог с тобой, что относит нас снова к наработкам Успенского. В той же работе Левин указывает на важную в контексте нашего исследования особенность ругательства – *высказывание* является одновременно и *поступком*, действием (в чем близко перформативам).

включающей все возможные противоположности и их синтез. На этом этапе «<В>опрос появления текста из пространственной перспективы превращается в проблему „достоинства – недостойности“ аудитории быть воспринимающей *такой* текст, т.е. из эстетической сферы переносится в сакральную» (Лотман 1993а: 3).

Конзе пишет о буддийской практике мудрости, которая допускает представление о двойственном составе всех вещей как о поверхности и глубине явления. «Объекты – не то, чем они кажутся. Их подлинная действительность, в которой они проявляются как дхармы, противоположна их видимости, воспринимаемой обычным сознанием, и требуется большая сила мудрости для того, чтобы возвыситься над обманчивой видимостью и проникнуть в реальность дхарм самих по себе» (Конзе 1993: электронный ресурс). Пелевин, собирая на поверхности произведений преходящие знаковые вещи культуры (имена политиков и эстрадных артистов, языковые клише, фильмы и пр.), при этом размышляет о глубинных и неизменных процессах мироздания. Он играет с понятиями, обновляет их значения (в центре его внимания неизменно присутствуют «гламур», «духовность», «культура», «постмодернизм», «СМИ», «свобода» и пр.), помещает героя в неожиданный исторический контекст («Чапаев и Пустота», «Т», «S.N.U.F.F.», «Смотритель»), уверяет в убедительности своей версии происходящего.

Конзе отмечает, что для буддизма как ярко выраженной практической религии характерно некоторое безразличие к догматическим определениям и историческим фактам (там же)⁶¹. Пелевин обращается с историей вольно, без соблюдения хронологических и исторических рамок. Все существующее происходит в момент его осознания, события в книге развиваются по мере придавания им значимости героем, контексты реальности с легкостью меняются. Наверное, одним из ярчайших примеров этого явления может послужить переделка контекста тыняновского «Подпоручика Куже», точнее, эпизода с криком «караул». Мало того, что Пелевин делает из Тынянова мистификатора, но он еще и не удерживается от едкой иронии в адрес писателя, оставившего в диалоге Павла с адъютантом некоторые неясности, и усматривает в них гомосексуальный подтекст. Сопоставительное чтение этих отрывков⁶² дает представление о свободном обращении Пелевина с источниками, о намеренном переворачивании ситуации с ног на голову,

⁶¹ Буддизм как работа с сознанием, действительно, не предполагает временных условностей (в физическом смысле), Пятигорский в разговоре с Мамардашвили о природе сознания первым делом заявляет: «Поэтому меня здесь, в этой беседе, совершенно не интересует историческая необходимость – я просто считаю, что ее в данном случае нет, и мы не будем ею заниматься» (Мамардашвили, Пятигорский 2011: 254).

⁶² Ср. два эпизода: Тынянов Ю. 2015. Подпоручик Куже. – MESMERIZED. Павел Первый, Месмер и их эпоха. М.: Издательство «Э». С. 8–13. и Пелевин В.О. 2015. Смотритель. Книга 2. Железная бездна. М.: Издательство «Э». С.11–13.

обновлении и изменении контекста, о попытке отменить культурно сложившиеся смыслы.

Конзе приводит любопытную характеристику йогина, в которой с полным основанием можно заменить слово «йогин» на «писатель»: *Писатель в самом деле подобен науку-отшельнику, плетущему в пустоте идеальные паттерны, состоящие исключительно из волокон его сердцевины* (там же).

1.3.4. Дзэн

Исследуй живые слова, а не мертвые⁶³.
Мудрость мастеров дзэн

Сутру сердца совершенной мудрости («Праджняпарамита хридая сутра»), основная мысль которой звучит как «форма есть пустота и пустота есть форма», можно назвать вершиной буддийской мысли, она говорит о мудрости, свободной от «премудрости» слов и является главной сутрой не только учения Нагарджуны, но и дзэн-буддизма. Уже говорилось о том, что дзэн для Пелевина – не единственная морально-философская установка, но доминирующая. Писатель видит особенность дзэн в том, что его практика «доступна иностранцам, потому что убирается вся культурная обусловленность» (Нумано, Мотидзуки 2001: Интернет-ресурс). Во избежание какого бы то ни было недоразумения в этой главе совершается попытка представить суть дзэн и тему возможностей преодоления ограничений, навязанных языком. В книге «Ум дзэн. Ум начинающего» Сюнрю Судзуки подчеркивает важность сохранения ума на стадии начинающего в практике дзэн: «The goal of practice is always to keep our beginner's mind. <...> Even though you read much Zen literature, you must read each sentence with a fresh mind. You should not say, “I know what Zen is”» (Suzuki 1973: 21–22). Самое важное для практикующего – избегать крайностей, «not to be dualistic» (там же), а также не утратить самодостаточной природы первоначального ума («original mind»). Для практикующих дзэн очевидно, что все происходит из пустоты, как речь происходит из молчания. Однако само по себе молчание не означает истины: дзэн снимает необходимость словесного выражения, так как проговаривание того, что понято, меняет суть понятого, когда оно превращается в слова. Таким образом, слова – это избыточная кодировка истины, а истина всегда перед глазами и не зависит от наших мыслей о ней⁶⁴. В «Основах дзэн-буддизма» Судзуки пишет о кажущейся иррациональной природе дзэн, логика

⁶³ В дзэн мертвыми словами называют слова, не связанные с непосредственным опытом, представляющие собой концепции.

⁶⁴ Ср. с мудростью незнающего простеца Н. Кузанского: «Следовательно, невыразимое Слово, являющееся точным именем всех вещей как именуемых движением рассудка, также есть одно. Это невыразимое имя отражается по-своему во всех именах как бесконечная именительная сила всех имен и бесконечная называемость всего выражаемого в языке, так что вследствие этого всякое имя есть отображение точного имени (Кузанский 1979, 1: 394).

которого на самом деле подчинена истинному положению вещей, где А означает А, а не А₁, не-А или В (См. об этом: Suzuki 1964: 58–65). Дзэн сложно дать определение, так как он по сути абстрактен, дзэн – это сознание, не структурированное конкретными формами и системами, поэтому его можно считать транскультурным⁶⁵. Судзуки сравнивает дзэнское сознание с лучом света, проходящим через стекло. Вторым распространенным сравнением является зеркало, так как оно совершенно имперсонально и бессознательно, т.е. дзэн – это состояние не-ума. Сложность вербального выражения как коммуникационной системы заключается и в том, что понимание истины одного человека и прохождение его пути оказываются бесполезными для другого, поэтому каждый должен познать суть вещей сам. Дзэн отводит наиважнейшее место непосредственному опыту, считая его фундаментом продвижения; наиболее значимым практическим методом достижения духовного просветления считается практика дхьяна (яп. «дзадзэн»), что можно перевести как «сидеть в медитации», метод этот заключается в систематической тренировке ума. Для дзэн характерно то, что последователь должен научиться отвергать всякого рода концептуальное посредничество. Подобная практика явственно прослеживается в текстах Пелевина, где он, давая очевидные аллюзии на разных авторов, в то же время вводит иронический контекст, тем самым отрицая какую-либо значимость своего приема, и с легкостью контаминирует творчество разных писателей⁶⁶. Таким способом он дает возможность увидеть, как присутствие «третьего лица» приводит к осложнению понимания текста. В пространстве текстов Пелевина отсылки на предшественников не несут никакой ясности и не служат опорой смыслам, а лишь сбивают с толку, единственно правильный выход из этой эпистемологически шаткой ситуации (в чем, видимо, и кроется цель автора) – обратиться к самому себе. Пелевин, как и последователь дзэн, питает недоверие к посредничеству, что ощутимо и на уровне сюжета. Вспомним графа Т., чьим посредником истины долгое время был Ариэль, водивший его за нос.

Быть «<с>вободным от культуры» может означать и то, что дзэн не требует никаких предварительных практик (изучения сутры или медитаций, особых повторений мантр и пр.), а также предварительного получения уполномочивающего посвящения. Резонно предположить, что тексты Пелевина построены в соответствии с этими особенностями. Для того чтобы

⁶⁵ Эпштейн описывает транскультуру как *новую сферу культурного развития за границами сложившихся национальных, расовых, гендерных, профессиональных культур*. Любопытно, что транскультура рассматривается как особое состояние *освобождения* от собственной культуры, от замкнутости традиций, языковых и ценностных детерминаций. Также немаловажным кажется вывод Эпштейна о том, что транскультура – это *культура, осознающая целостность всех своих дисциплинарных составляющих* (научных, художественных, политических, религиозных). (См. подробнее: *Эпштейн М.* 2004. Транскультура. – Знак пробела. М.: НЛО. С. 622–651).

⁶⁶ См. примеры в последующих главах.

читать книги Пелевина, не обязательно быть знатоком художественной, научной, философской и религиозной литературы. Возможно, неподготовленному читателю откроется даже более прямой доступ к восприятию текстов. Однако это не умаляет достоинств эрудированного, «подготовленного» читателя, потому что существенной или качественной разницы на этапе прочтения книг Пелевина между ними нет. Вероятно, критиков и некоторых исследователей раздражает именно факт принципиально обесцененного в пространстве пелевинской прозы их статуса. К его произведениям невозможно подготовиться: они всегда будут неудобны для прочтения, всегда будут выходить за границы области знаний читателя, его интересов. Не следует ждать от этого автора учительского посвящения в свои книги, его главная стратегия – не иметь стратегий, поэтому читатель остается наедине с текстом, точнее, наедине с собой. Дзэнский метод выхода за пределы концептуального мыслительного процесса выражается «глубоким сомнением», т.е. сомнением во всех концептуальных утверждениях. Лишение логической опоры подразумевает и практика коанов, практика парадоксального мышления, которая проявляется в отказе от навязанных культурой штампов. Критики (особого внимания заслуживают статьи А. Гениса «Поле чудес: Виктор Пелевин» и Е. Дайс «Глиняные пулеметы и внутренняя Монголия. Роман „Чапаев и Пустота“ как трактат и коан») также заметили, что ткань пелевинской прозы составляют коаны, поэтому любые глубокомысленные выводы и объяснения исходят из умов их создателей, т.е. самих читателей. Функция произведений Пелевина сводится к функции дзэн как учения – они лишь указывают путь, а что это за путь, зависит от того, кто его проходит.

Стремление практикующего дзэн заключается в том, чтобы вести как можно более осознанную жизнь, противостоящую логике повседневности, привычному состоянию, происходящему из «практического чувства» (Гегель) – т.е. бороться против инертного существования, обусловленного системой. В этом смысле дзэн можно противопоставить свойственной человеку тяге к постоянству. П. Бурдьё в работе «Практический смысл» (1980)⁶⁷ ввел концепцию «габитуса», в общем плане схожую с концепцией иллюзорного «я» в буддийском понимании, что означает «я», произведенное средой и культурой, включенное в систему социально квалифицированных знаков. В контексте пелевинской прозы «габитус» усматривается в ошибочном понимании обывателя таких понятий как «свобода» и «выбор» (эта тема нарочито подчеркнута в «Generation П», «Ампир В», «Бэтман Аполло» и «S.N.U.F.F.»). Шматко, цитируя Бурдьё, отмечает: «Габитус – это способность свободно производить практики, но в то же время это жесткий каркас, ограничивающий эту производительную способность. Он не допускает ни создания чего-либо абсолютно нового, ни простого механического

⁶⁷ См.: Bourdieu P. 1980. Le Sens pratique. Paris: Les Éditions de Minuit, coll. «Le sens commun».

воспроизводства изначально заданного. С этой точки зрения „...агенты никогда не бывают свободны, но никогда иллюзия свободы (или отсутствия принуждения) не бывает столь полной, как в случае, когда они действуют, следуя схемам своего габитуса, т.е. объективным структурам, продуктом которых является сам габитус: в этом случае агенты ощущают принуждение не более чем тяжесть воздуха“» (Цит. по: Шматко 2001: 560). Габитус является, по сути, бессознательной структурой, ощутимой в своих телесных проявлениях (манера двигаться и держаться в обществе, привычка говорить, следование стилю и пр.), подчиняющихся социальным (культурным) установкам. Габитус, будучи продуктом истории, одновременно является ее создателем, точнее, механизмом ее функционирования, так как своим существованием поддерживает схемы, порожденные историей: «Такая система диспозиций – прошлое, которое проникает в настоящее и стремится продолжиться в будущем, актуализируясь в практиках, структурированных в соответствии с его принципами; и внутренний закон, через который непрерывно осуществляется закон внешней необходимости, несводимой к непосредственному, ситуативному принуждению, – есть основание преемственности и упорядоченности, которые объективизм, сам того не подозревая, приписывает социальным практикам, а также основание регулярных трансформаций, в которых не отдают себе отчета ни поверхностный и растворенный в механическом социологизме детерминизм, ни чисто внутренний, но столь же частичный, стихийный субъективизм» (Бурдые 2001: 106–107). Обнаружить иллюзорную природу нашего существования – это задача дзэн. Габитус укладывает происходящее в рамки норм, он стремится к спокойному постоянству, к воспроизведению знакомого; дзэн, напротив, во всем видит новое. Он смотрит на каждое явление с большой долей скептицизма, учит быть всегда начеку, не полагаться на разум и избегать ловушек ума, избегать осмысленности в действиях, дзэн выводит из привычной логики, ликвидирует все прежние представления. Осознанность в итоге дает возможность найти настоящий, естественный покой, не имеющий причин и осмысления.

Короткий обзор основных направлений буддизма позволяет увидеть в дзэн принципиальные отличия, которые выражаются в его непосредственности, а также прагматической тенденции и тесной связи с повседневной жизнью. Дзэн отменяет необходимость любых условностей, он максимально практичен, дзэн охватывает все сферы деятельности, потому что изначально это способ мышления (точнее, не-мышления), это особая логика повседневности. Судзуки констатирует, что в обычном понимании мистицизму предают излишнюю импульсивность и оторванность от повседневной жизни, но под влиянием дзэн мистицизм перестал быть мистицизмом: «Ordinary mysticism has been too erratic a product and apart from one's ordinary life; this Zen has revolutionized. What was up in the heavens, Zen has brought down to earth. With the development of Zen, mysticism has ceased to be mystical; it is no more the spasmodic product of an abnormally endowed mind»

(Suzuki 1973: 45). Этот вывод представляется чрезвычайно важным и в отношении метафизики Пелевина, тексты которого, несмотря на склонность к мистике (описания ритуалов и магических формул, символизм, движение героев к сакральным тайнам и к познанию истины), имеют практическую принадлежность: это метафизика, подменяющая собой нашу реальность, в сущности, метафизика Пелевина не метафизична, но практична.

Путь движения героев Пелевина – это, как правило, путь к освобождению. Ни на чем дзэн так сильно не настаивает, как на достижении свободы, т.е. свободы от всех неестественных помех и условностей. Основная условность нашего мира заключается в самом языке. Как только мы говорим, что вещь существует, – мы оказываемся в мире двойственности и антитез. Освобождение от этого мира может означать уход из него, что в текстах проявляется за счет отрицания его каким-либо способом. Такой негативизм разумен как метод, но высшая истина – это всегда утверждение. При этом утверждением не является само отрицание – здесь нет отождествления, нет здесь и подмены понятий. Любое отождествление или подмена чего-то чем-то предполагает наличие противоположных друг другу величин, однако всякое разграничение и разделение, которое мы производим посредством языка, это лишь ошибочное понимание сути вещей. Таким образом, целью дзэн является даже не синтез, а возрождение чувства первоначальной целостности. Чтобы быть свободным, нужно понимать жизнь как *абсолютное утверждение*: она должна превзойти все условности, ограничения и оппозиции, мешающие ее свободному проявлению. Примером осознания себя как абсолютного утверждения могут служить строки В.В. Маяковского: «Как же / себя мне не петь, / если весь я – / сплошная невидаль, / если каждое движение мое – / огромное, / необъяснимое чудо» (Маяковский 1988, 2: 65).

У Пелевина таким абсолютным утверждением могут выступать любовь и красота: «<...> красота по своей природе есть не присутствие каких-то необычных черт, поддающихся описанию через вызываемые <...> ассоциации, а полное их отсутствие. <...> Красота неизъяснима. То, за что может зацепиться язык, – уже не она» (Пелевин 2015, 1: 87). Так, качеством абсолютного утверждения обладает искусство. Ведь посредством искусства мы понимаем жизнь, а не само искусство, так как полное понимание самого искусства недостижимо. В терминологии Мамардашвили (понимающего под «философским взглядом» на вещи всякий взгляд, способный узреть невидимый, или метафизический, элемент жизни) искусство понимается как *метафизический элемент*, т.е. как явление такого рода, суть которого – основание самого себя, оно не имеет причин вне себя, более того, «гений языка» запрещает искать причины (См.: Мамардашвили 2012: 27). Самое большее, что мы можем сказать об искусстве, – это то, что оно – искусство, по природе оно квази-эмпирично. Искусство воздействует напрямую, здесь также бессмысленны посредники. Наличие критиков, знатоков, исследователей лишь доказывает важность человеческого стремления познать

мир. Опираясь на знание предшественников важно, но еще важнее преодолеть их опыт, пройти свой путь; дзэн, освобождая от условностей, дает опору, которую нельзя назвать опорой и как-то ее определить, а следовательно, такой опоры невозможно и лишиться. Лотман писал о том, что старинное определение искусств как свободных (лат. *artes liberales*) имеет глубокое, возможно, не всегда сознававшееся значение: «скованные законами реальности объекты искусства получают в нем свободу, вступают в новые отношения и связи, тем самым раскрывая свои глубинные внутренние значения» (Лотман 2010с: 141). В этом смысле искусство метафизично, так как способно преодолевать рамки реальности.

Исходя из описаний, следует, что дзэн присущи признаки мистического опыта как такового: неизреченность, интуитивное познание (как способ постижения невербализованного), постоянное совершенствование, спонтанность (внезапность требует состояния готовности), трансформация сознания (мировосприятия), сиюминутность бытия на фоне бесконечности, антидогматизм. Очевидно, что апофатическое богословие свойственно не только буддизму, оно присутствует в ведантическом индуизме, даосизме, каббале, исихазме, суфизме; буддизм (в частности дзэн) – не единственное учение, способное приблизить к истинному пониманию вещей, но оно обладает наиболее развитой методологией и философской базой. Стремление познать мир присуще человечеству, на этом строится вся культура. Дзэн – лишь еще одна словесная оболочка, которую используют для обозначения теоретического (как метафизического) взгляда на жизнь и практического (как мистического) пути его воплощения. Читателю, не знакомому с философией и искусством дзэн-буддизма, повествование Пелевина может показаться разорванным, фрагментарным, образы и сюжетные линии – недостаточно четко проработанными. Это действительно так, но истоки этого не в небрежности или неумении писателя, а в выражении его эстетических принципов.

ГЛАВА 4. МЕТАПРАКТИКА В. ПЕЛЕВИНА

Философия Пелевина связана в первую очередь с проблемой сознания, однако назвать его подход строго философским было бы неточно: вопросы сознания он выражает не только на теоретическом уровне, с помощью описания, но и на практическом уровне – самим написанием текстов. Познание сливается с действием, поэтому никакую истину не нужно открывать – ее нужно видеть, она проявляется во всем, даже в самом незначительном, так как мы сами ее реализуем. Для более глубокого объяснения этого процесса Мамардашвили вводит понятие *актуалогенеза*, «актуального бытия», исходящего из того, «что в мире нет никаких оснований как раз для того, что для человека является ценным и что составляет самого человека; и ничто созданное не длится само по себе, даже раз созданный закон не длится, а должен

непрерывно создаваться каждый раз заново (тот же, но заново)» (Мамардашвили 2012: 50).

М. Эпштейн в целях обнаружения «метафизики каждого дня» генерирует науку об обыкновении, давая ей название «тривиалогия» и обозначая следующие границы новой дисциплины: «Тривиалогия (trivialogy) – изучение тривиальностей и незаметностей, будничной жизни в целом, а также понятия „обыкновенное“ и его проявлений в культуре» (Эпштейн 2004: 701). Таким образом, основной задачей тривиалогии становится знакомое нам по дзэнской практике осознанное проживание повседневности и ее выведение из области бессознательного: «Тривиалогия – приглашение каждому стать теоретиком самого себя и тех единичных вещей, которые мы избираем в спутники своей жизни» (там же: 704). В своей статье Эпштейн совершенно обоснованно упоминает В. Шкловского и его статью «Искусство как прием», где описывается способность искусства выводить вещи из режима автоматического узнавания: «Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим» (Цит. по: Эпштейн 2004: 702)⁶⁸. Прием «остранения» напоминает технику коана, призывающую взглянуть на вещи по-новому (Ср. с «умом начинающего» в дзэн), заметить то, что скрыто, деавтоматизировать мышление. К этой же технике прибегает Пелевин: он наполняет слова новыми смыслами⁶⁹, ломает наше представление о них (вампиры, оборотни, исторические персонажи, термины Пелевина – это знакомые по форме, но новые по содержанию явления), переписывает мифы (об Иштар, Чапаеве, Тезее и пр.), усматривает тайну в обыденных вещах (деньги, московское метро, телевидение, Интернет и пр.). Описывая в романе «Смотритель» до смешного мистический принцип действия «умофонов», он указывает на наше глубинное непонимание принципа работы этого устройства (См.: Пелевин 2015, 2: 142–147). Так абсурдное пелевинское объяснение самых простых вещей выявляет отсутствие у нас понимания, которое мы воспринимаем как знание. Описанное Шкловским «остранение» можно назвать главным приемом пелевинской прозы, истоки которого кроются в противостоянии осознанности бессознательному существованию, послушному следованию предписанным истинам.

Мамардашвили объясняет, почему важно обращаться к вопросам сознания: «Мне кажется, что к сознанию человеку имеет смысл обращаться потому, что,

⁶⁸ Источник: Шкловский В. 1929. Искусство как прием. – О теории прозы. М.: Федерация. С.13.

⁶⁹ Пелевин часто «поясняет» читателю значение используемых им слов или описываемых им явлений, однако подобные пояснения, как правило, представляют собой ложную или подчеркнута провокативную информацию. Так, например, уже в самом начале романа «Т» дается пояснение слова «апологетичный» как «склонный приносить излишние извинения» (Пелевин 2009: 6), т.е. якобы происходящий от англ. *apology*. Это означает, что при анализе текстов Пелевина исследователь должен воспринимать его разъяснения в качестве литературного факта.

в отличие от всех других проблем познавательных и жизненных, оно есть совершенно особый источник познания» (Мамардашвили, Пятигорский 2011: 254). Цитируемые философы приходят к выводу, что работа с сознанием выражается в борьбе с сознанием, которая является сама по себе и источником, и способом познания, так как вытекает из самого способа существования человека как сознательного существа (там же: 255). Они видят в этом *прагматическую* проблему, поскольку, решая проблему сознания, человек решает проблему своего способа существования. Пятигорский с Мамардашвили отмечают, что описывать само сознание невозможно, поэтому в их беседе подразумевается именно работа с сознанием. Для этих целей они постулируют область, где термины «объект» и «субъект» выступают лишь на уровне метаязыка, а не относятся к действительности сознания. Этот прием будет полезен в дальнейшем и в рамках настоящего исследования при рассмотрении авторского сознания, выраженного текстом, и читательского. Исходная точка рассуждений Пятигорского и Мамардашвили: ничего подобного сознанию нет, оно не может быть объектом непосредственного знания. Они приходят к выводу: «...мы должны брать такие примеры для аналогий, в которых сам способ описания уничтожает условия, в которых живет или существует предмет, который мы хотим описать» (там же: 260). Пелевин, работая с сознанием, прибегает к тому же способу познания, причем способ описания им реальности героев романа уничтожает условия существования не только героя, но и силится уничтожить основания реальности читателя. Путь пелевинского героя – это постепенное разрушение оснований его представлений (компанию Петьке и графу Т. после выхода в свет романа «Смотритель» составляет также Алексис II де Киче, столкнувшийся не с физическим миром объектов, но с разными формами проявления Флюида в своем восприятии). Отсюда возникает феномен сложности пересказа книг Пелевина, их запоминания. Дополнительные механизмы такого эффекта описаны Ю.В. Кнорозовым, вводящим понятие «семантической фасцинации»: неясность, многозначность описания действует как сильнейшее фасцинирующее средство (Кнорозов 1973: 324–334).

В философском плане размышлять над проблемой – это то же самое, что решать ее. В отношении Пелевина недостаточно говорить единственно о теоретической составляющей вопроса, в контексте буддийской мысли становится очевидным, что практический уровень в этом вопросе не менее важен. Эпштейн, размышляя о метафизике как дисциплине осмысления основ бытия, первичных сущностей мироздания, приходит к мысли о том, что наряду с метафизикой как наивысшим умозрением возможна метафизика действий, которой он дает название «метапрактика» (*metapRACTICE*) и снимает ставшее нормой для западного мышления противопоставление медитации и практики, бытового и духовного. Практическая жизнь, таким образом, становится полем метафизических действий, возникает система «мыследействий» (поступков, обладающих свойством метафизического высказывания). Эпштейн видит в метапрактике метафизику каждого дня,

«притчетворение повседневности»: «Метапрактика – это жизнь вдвойне, ее цель – много жизней, прожитых внутри одной, т.е. параллельное наложение многих смыслов на один и тот же поступок, метафизическое насыщение каждого физического действия» (Эпштейн 2004: 710)⁷⁰. Определение «метапрактики» возвращает нас к основам дзэн-практики, а также к приемам написания Пелевиным текстов, к его героям, которые учатся осознавать свои действия, что дает им способность менять реальность, а следовательно, преобразоваться самим. Метапрактика на уровне романов Пелевина проявляется как «жизнь вдвойне» текста, где, с одной стороны, описывается пространство героев, а с другой стороны, текст воспринимается как размышления автора над процессом создания книги, т.е. как автометаописание. Проза Пелевина содержит многочисленные примеры этого феномена, причем в тексте такие отрывки представляются авторефлексией, обращением автора к самому себе, а не к читателю, так как для последнего автор оставляет более очевидную возможность их привязки к сюжетным линиям. Рассмотрим конкретный пример, в котором мысленно заменим слово «лиса» на слово «писатель» и получим рассказ, описывающий литературные реалии:

Что касается наваждений, то они могут быть разной природы. Здесь все зависит от личных качеств лисы, ее воображения, духовной силы и особенностей характера. <...> Когда-то мы могли многое. Мы могли наводить иллюзии волшебных островов <...>. Могли создавать видимость огромного войска, приближающегося к стенам города <...>. Но это были великие, несравненные лисы древности, которые заплатили за свое чудотворство жизнью. А в целом наш род с тех пор заметно деградировал <...>. У меня силы, конечно, совсем не те, что у великих лис. Скажем так, одного человека я могу заставить увидеть все что угодно. Двух? Почти всегда. Трех? Это уже зависит от обстоятельств <...>. Лучше не пытаться выйти за свои границы, потому что наваждение, сила которого недостаточна, чтобы полностью подчинить чужое сознание, выдает нас с головой. Механизм происходящего сложен, но внешний результат всегда один – когда человек внезапно выходит из-под гипнотического контроля, с ним случается припадок с непредсказуемыми последствиями. Чаще всего он пытается убить лису, которая в этот момент беззащитна (Пелевин 2004: 25–26).

Стоит отметить, что это не самая очевидная развернутая метафора писательского процесса у Пелевина, но тем интереснее в ней разобраться. Наваждение здесь можно толковать как способ увлечь книгой, создать пространство, которое позволило бы читателю самозабвенно погрузиться в мир текста. Далее идет противопоставление своего таланта великой

⁷⁰ Коррелирует с «множественностью текста» Барта, упомянутой ранее в настоящей диссертации.

творческой силе писателей прошлого. Корни скромной оценки собственных сил в тексте объясняются сменой эпох и общей деградацией (которую, видимо, стоит понимать как утрату влияния литературы на общество), однако дальнейшее описание работы с чужим сознанием наталкивает на мысли о том, что изменился писательский метод работы. Пелевину важно одно единственное сознание, схожие восприятия возможны для двоих (вероятно, единомышленников), но большее количество сознаний (т.е. коллективное сознание) – выходит за рамки задач повествователя.

Читатель, внезапно выпадающий из книжного пространства, предъявляет претензии автору, что может выражаться обычным негодованием или, как его следствие, гневным отзывом. Например, В. Пустовая написала критическую заметку о романе «Т», в которой жалуется, что «актуальность колет читателя, как принцессу, не давая „забыться“, увлечься книгой» (Пустовая 2010: Интернет-ресурс). Здесь, неосознанно для критика, артикулирована важная черта поэтики Пелевина, действительно, писатель намеренно будоражит читателя, резко и неожиданно обрывает его мысли, меняет их ход, запутывает его, указывает на уязвимость и несостоятельность памяти, прерывает работу практически автоматического механизма составления логических цепочек, связанности и, тем самым, не просто обманывает, но лишает читателя ожиданий. В романах «Ампир В» и «Бэтман Аполло» вампиры в главном напоминают писателей, которые живут не за счет денег, а за счет энергии, вырабатываемой людьми в процессе потребления продуктов (в том числе, чтения), людских радостей и страданий, баблос – это метафизическая субстанция⁷¹. Весь роман «Т» можно воспринимать как метатекст, актуализирующий ситуацию создания текста. В «Смотрителе» писателя можно сравнить с мастером, способным управлять Флюидом (особой энергией, с помощью которой можно создавать объекты реальности).

Вопросы сознания, осознанности существования – сфера, которую давно исследует Пелевин, в том числе посредством литературы, написания книг. Тексты Пелевина представляются диссертанту как практика (имеется в виду непосредственно сам процесс написания) и как теория (т.е. как рефлексия этого процесса) одновременно, или как «метапрактика». Схожий процесс наблюдается и с читателем, когда сознание влияет на текст, а текст влияет на сознание, и на пересечении сознания и текста рождается его восприятие. В

⁷¹ На страницах романа «Бэтман Аполло» объясняется, что слово «баблос» ошибочно выводить из вульгаризма «бабло» («бабки»), что этимологически оно связано с Вавилоном. При этом уточняется, что ложная коннотация, по сути, является верной, так как «Баблос – это подобие высококонцентрированной нефти, в которую конденсируются душевные метания и муки человека, уверенного, что он свободно выбирает маршрут своей судьбы в соответствии с личными вкусами и предпочтениями (Пелевин 2013: 13). Шуточная этимология этого слова, вероятно, намекает также на свойственную женскому полу эмоциональность, смену настроений, неудовлетворенность. Таким образом, писатель предлагает читателю осознать суть денег, заключающуюся не в их наличии и количестве, а в их реальной стоимости с точки зрения энергетических и эмоциональных затрат.

настоящем исследовании предпринимается попытка наблюдения за текстом, за сопутствующими чтению процессами мышления: «Попробуйте, читая книгу, понять читающего. Не автора, не себя самого как ее конкретного читателя, а *другого читающего*⁷²; понять его так, как он мог бы быть понят на основании *вашего* чтения книги. „Читающий книгу” – это приблизительная метафора сознания, не более того, но в ней намечаются какие-то линии конкретизации нашего понимания сознания. <...> то, что книгу читает, – это его, другого читающего, сознание, которое уже есть в книге, точнее, которым книга и является нам, пытающимся понять другого читающего как сознание. То есть не книгу мы понимаем через читающего, а его – через книгу» (Пятигорский 2016: 26)⁷³. Д. Хамфрис, предпринявший в книге «Чтение пустоты» (1999)⁷⁴ попытку осмыслить способы взаимодействия буддизма и литературы не как теории, но как практики, проводит интересные параллели: «Texts are like Zen gardens: what we see depends on what we bring to the seeing» (Humphries 1999: 36). Хамфрис соединяет древние буддийские положения с идеями и эстетикой теории постмодерна и приходит к выводу, что ближайшим способом приближения культуры Запада к Среднему пути буддизма является *литературная практика*, но не одна из всех видов западных теорий или философий. Он подчеркивает, что форма и значение всегда виртуальны, они не бывают законченными и статичными. Ум читателя неотделим от текста, и оба они – пустые формы; существует много истин в каждом из них по отдельности, но все же только в соединении они представляют творческую силу.

ГЛАВА 5. СРЕДИННЫЙ ПУТЬ

Основной метод данного исследования назван «срединным путем», что делает очевидной привязку такого подхода к буддийской философии школы Срединного пути (*мадхьямики, или шуньявады*), разработанной монахом Нагарджуной (около II в.), чьи строки и послужат напутствием в изучении текстов, а также напоминанием о том, что не стоит пренебрегать ценностью относительного знания, или условной истины, на пути к освобождению:

Without a foundation in the conventional truth,
The significance of the ultimate cannot be taught.
Without understanding the significance of the ultimate,
Liberation is not achieved (Nagarjuna 1995: 68).

Методологической основой мысли Нагарджуны стала буддийская доктрина причинно обусловленного существования, из которой он делает вывод о том,

⁷² «Другой читатель» здесь – фокус объективного наблюдения, наблюдающего сознания.

⁷³ Роман «Т», по сути, представляет собой художественное воплощение в главном герое описанной А.М. Пятигорским в этом отрывке практики.

⁷⁴ Humphries J. 1999. Reading Emptiness: Buddhism and Literature. NY: State University of New York Press.

что ни один элемент опыта не существует сам по себе, следовательно, не обладает собственным бытием и собственной сущностью: «Любой элемент существует лишь за счет своей связи со всеми элементами – он не что иное, как эфемерное образование, порожденное совокупностью вызвавших его к существованию причин <...>. Следовательно, все дхармы, все элементы „действительности“ – всего лишь фантомы и видимости» (Торчинов 2000: 247). Для обоснования пустотности дхарм Нагарджуна прибегает к методу отрицательной диалектики⁷⁵, он отбрасывает все привычные взгляды и укоренившиеся предрассудки мышления. Вместе с тем он приходит к выводу о том, что язык в принципе не может адекватно описать реальность: «Все реальное – неопределяемо, все определяемое – нереально» (там же: 248). Установка на «срединность» подчеркивает условность, конвенциональность любых доктрин и философем.

Именно неведение (как незнание Четырех Благородных Истин) порождает состояние относительности и взаимозависимости, но, несмотря на то, что все наши идеи, мнения и точки зрения суть неведение, разделение на субъект и объект, возникновение эмпирического мира – не что иное, как реализация космического замысла, поэтому неведение играет важную роль в эволюции универсума. Интересно, что неведение в буддизме берет начало в факте своего постулирования, у него нет источника происхождения, оно не возникает, как прочие дхармы; неведение – это состояние вселенной (Пятигорский 2007: 39). Поэтому главный изъян неведения состоит в том, что мы не ведаем о неведении⁷⁶. Здесь вновь возникает вопрос осознанности воспринимаемого. Хотя рамки научного сочинения не предполагают выходов за пределы «относительного знания», в настоящей работе «абсолютное знание» будет пониматься как высшая стадия познания текста, к которой следует стремиться на пути в преодолении дуальности. Однако для научного исследования недостаточно ограничиться метафизическим пластом понятия «срединный путь», поэтому диссертант использует его как метод, в решении вполне практических задач по ходу исследования. *Срединный путь* в методологических рамках этой работы означает особую сосредоточенность на вопросах сознания, нашего восприятия и способов работы с бинарными оппозициями. Кроме того, такой подход позволяет осуществлять филологический анализ текстов, обращаясь к смежным дисциплинам и изучая текстовые источники из разных областей знания.

⁷⁵ С.Н. Астапов в своей статье отмечает, что отрицательно-диалектический метод и понятие «антиномия» с разной степенью активности использовали многие русские религиозные философы начала XX в.: Н.А. Бердяев, Б.П. Вышеславцев, Вяч. Иванов, Л.П. Карсавин, С.Н. Трубецкой, Л.И. Шестов, П.А. Флоренский, С.Н. Булгаков, С.Л. Франк, А.Ф. Лосев. Источник: *Астапов С.Н.* 2009. Отрицательная диалектика как методологическая основа русской религиозной философии XX века. Издательства СГУ. Электронный ресурс: http://www.edit.muh.ru/content/mag/trudy/11_2009/12.pdf

⁷⁶ Ср. с философским трактатом «Об ученом незнании» Н. Кузанского: *Кузанский Н.* 1979. Об ученом незнании. – Соч. в 2-х тт. Т.1. М.: Мысль. С. 47–184

В статье под названием «Пустота как фундаментальная проблема»⁷⁷ Ю.М. Лотман отмечает, что «<...> пустота становится основой еще не использованного резерва науки» (Лотман 1993b: 2). Это замечание не утратило актуальности: действительно, понятие «пустота» располагается на стыке науки и искусства, но до сих пор не осмыслено в литературоведении, хотя в литературе широко используется.

Несмотря на растущий интерес к буддизму и его основам, важное для него понятие пустоты сложно адаптировать для европейского сознания⁷⁸ и еще сложнее применять в теории или на практике, т.е. в научной сфере. Основные трудности здесь усматривают не только в определении самого термина и понимании природы пустоты, но и в разделенности науки, религии, искусства и философии. Хотя сегодня высоко ценится междисциплинарный подход, его методология носит скорее экспериментальный характер. Дуалистическое представление о мире является существенной преградой не только для понимания *пустоты*, но и для понимания мироздания вообще.

Валерий Александрович Подорога в своих работах призывает взглянуть на пустоту другими глазами, перестать ее бояться и не ассоциировать ее с концом, смертью или чем-то запредельным либо несуществующим: «Надо понять эту пустоту не как угрозу или как повод для ожидания того, что ее неминуемо заполнит, но скорее и совершенно просто, как то, что все различает и что в ее пределах ничто не остается неразличимым. Эта пустота, *vide* – **инструмент различий**. Пустота, которая позволяет все видеть и все наделять значением» (Подорога 1996: Интернет-ресурс; полужирный шрифт автора. – Т.Б.). Лотман подчеркивает, что именно наличие пустого пространства создает возможность динамического творчества. Он делает вывод, что, преодолевая механическое мышление XVIII века, надо постараться осмыслить вселенную не в терминологии и категории машины, а на языке искусства: «В этом отношении изучение художественного акта приобретает смысл. С этой точки зрения, философия искусства перестает быть факультативным пространством, привлекающим внимание лишь ограниченного круга эстетов: она становится одним из центральных пунктов общей теории структуры мира» (Лотман 1993b: 4).

⁷⁷ См.: Лотман Ю.М. Листки из черновика. Эта поздняя и пока еще не опубликованная статья хранится в тартуской части архивного фонда Ю.М. Лотмана. Ее краткое содержание можно найти в статье Т.Д. Кузовкиной: Кузовкина Т.Д. 1999. Тема смерти в последних статьях Ю.М. Лотмана. / Егоров Б.Ф. Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. М.: Новое литературное обозрение.

⁷⁸ Наиболее ярким и интересным примером проявления *пустоты* в христианском пространстве является *исихазм* – древняя традиция духовной практики, основанная на безмолвии. Молчание, а точнее «умное делание» (непрерывное повторение Иисусовой молитвы) позволяло осуществлять контроль сознания и способствовало достижению концентрированного состояния духа, которое помогало приблизиться к глубинному смыслу вещей и явлений.

В литературоведении уже делаются попытки использовать *пустоту* в качестве метода исследования. Так, Т. Волш в монографии «Темная суть слов: Отсутствие, незнание и пустота в литературе»⁷⁹ обращает внимание на то, что лучшие произведения искусства таят в себе некую тайну, непостижимость, бесконечность. Наряду с этим Волш напоминает читателю, что по своей природе человек крайне ограниченное создание, его чаще волнует то, что находится за пределами его знания, его собственных ощущений. Пробелы, пустоты в художественных произведениях представляют собой попытки воспроизвести реальные и неизбежные ограничения человеческого опыта. Автор, создавая произведение искусства, нагружает его пропусками, умолчаниями, чтобы превратить читателя в соучастника и создателя смыслов. Этот эффект достигается писателем намеренно, с помощью «структурированного отсутствия» („structural absence“). Текстуальные пропуски, нарративные пробелы и системообразующая неустойчивость приводят к неопределенности текста, что в итоге и является важнейшим элементом «мистической» литературы. Это перекликается с написанным в «Дао дэ цзин»⁸⁰ о зависимости полезности всего от *пустоты*:

Тридцать спиц соединяются в одной ступице, [образуя колесо], но употребление колеса зависит от пустоты между [спицами]. Из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них. Пробивают двери и окна, чтобы сделать дом, но пользование домом зависит от пустоты в нем. Вот почему полезность чего-либо имеющегося зависит от пустоты (Дао дэ цзин, XI).

Таким образом, принцип, описанный уже около двух с половиной тысячелетий назад, используется сейчас на научном поле, в сфере литературоведения. По мнению Волша, пустота продуктивна, а умение автора-создателя проявляется в манипулировании пустотой. В таком случае в задачи исследователя должно входить распознавание этих пропусков и объяснение их роли в произведении.

В русской литературе немало мистических авторов, однако ни один из них не заявлял о пустоте так смело, как Пелевин. Апофеозом *пустоты* в современной русской литературе можно назвать его роман «Чапаев и Пустота», однако, уделив должное внимание роману «Т» (который уже в силу своего однобуквенного названия указывает на пропуски, отсутствие и недосказанность)⁸¹, автор диссертации обнаружил присутствие пустоты,

⁷⁹ См.: Timothy Walsh. 1998. The Dark Matter of Words: Absence, Unknowing and Emptiness in Literature. Southern Illinois University Press.

⁸⁰ основополагающий источник учения и один из выдающихся памятников китайской мысли, оказавший большое влияние на культуру Китая и всего мира.

⁸¹ Неслучайно главный герой назван «Т», а не Толстым (при этом титул графа сохранился, но в то же время это ничего не дает читателю: Лев Толстой один, а графов много), в романе поясняется, что Т. – это не Лев Николаевич, что Толстой лишь отдаленный прототип, а граф Т. – совершенно новый герой. Здесь важно проследить, каким образом работает

проявляющееся на самых разных уровнях исследования⁸². Имеет смысл продолжить поиски пустоты и в других романах, используя в этих поисках, в том числе, метод *срединного пути*.

Мамардашвили выдвигает важное предположение: «когда человек переходит от одной оппозиции к другой, тогда мы можем предположить присутствие факта сознания, именно сознания как некоторого факта перехода от одного языкового состояния к другому» (Мамардашвили, Пятигорский 2011: 268). Эта догадка философа выводит сознание на уровень фундаментальной значимости. Мамардашвили приходит к выводу о том, что для разьяснения сознания нужно пользоваться не лингвистическими оппозициями (стратегия западного мышления), а следует, напротив, пользоваться сознанием для разьяснения лингвистических оппозиций, для интерпретации самого факта их существования (стратегия буддийского мышления, а также Пелевина). Пятигорский разьясняет мысль собеседника: «Текст может быть порожден, между тем как сознание не может быть порождено никаким лингвистическим устройством – прежде всего потому, что сознание появляется в тексте не в силу каких-то закономерностей языка, т.е. изнутри текста, но исключительно в силу какой-то закономерности самого сознания» (там же: 270). Сознание⁸³ предстает философам в виде абстракции, в виде «нечто», в котором нет различия между «как» и «что»: «наше понимание сознания не может претендовать на то, чтобы называться „сознанием“ <...>, если бы оно было объектом теории» (там же: 274). Такое понимание сознания Пятигорский черпает из буддийской философской мысли, где сознание понимается не как один из психических процессов, но как «уровень, на котором синтезируются все конкретные психические процессы, которые на этом уровне уже не являются собой. То есть на этом уровне они относятся к сознанию» (там же: 273). Попытка Пелевина приблизиться к проблеме сознания посредством

сознание читателя: когда ему сообщается, что Т. это не Толстой – он, вопреки этому, повсюду ищет совпадения, удовлетворяясь своими находками. Можно предположить, что если бы Пелевин заявил, что главный герой и есть Толстой, то поведение читателя кардинально изменилось бы: он повсюду искал бы несостыковки и, скорее всего, разочаровывался бы, не увидев ожидаемого. Так, отрицание дает позитивный результат, а утверждение – негативный. Пустота графа Т. дает возможность наполнять его, в то время как полнота Толстого, необъятность его образа, является недостатком для такого героя, как Т. (т.е. для стратегии автора).

⁸² Изучению поэтики романа «Т» посвящена магистерская работа диссертанта (2012).

⁸³ Мамардашвили указывает на парадокс психоанализа (как и на феноменологию и экзистенциализм, развивающие его предпосылки), сконцентрировавшегося на введенном им же понятии бессознательного для лучшего понимания сознания. Парадокс состоит в том, что в результате термин «сознание» стал двусмысленным, расплылся, а проблему составляет не бессознательное, а сознание, которое осталось в итоге непонятым (См. с. 279). В этой недоработке предшественников диссертанту видится закономерный возрастающий интерес к проблеме сознания в науке, философии и искусстве.

написания книг представляется оправданной⁸⁴: модель мира может сказать больше, чем сам мир, остающийся, в силу нашего включения в него, незамеченным (здесь вновь можно вспомнить о выше упоминавшемся выводе Шкловского). Мир художественного произведения и наша реальность выступают здесь как оппозиции, а наше переходное состояние в момент погружения в реальность текста и возвращение в действительность – представляет собой нашу работу с сознанием, обнаружение механизмов нашего способа существования. Этот зазор между реальностями можно обозначить пустотой, областью сознания, это сфера разрешения всех тупиковых (субъектно-объектных) ситуаций.

Пятигорский предлагает рассматривать «сферу сознания» не только с прагматической и метатеоретической стороны, но и как мифему, где «сфера сознания» в отношении к мировому событию, к мировому объекту⁸⁵ выступает как «универсальный наблюдатель» (см. там же: 287). С точки зрения «сферы сознания» можно рассматривать три уровня функционирования текстов Пелевина, где в процессе наших размышлений об их поэтике (в плане существования величин, которым в то же время свойственно несуществование) оказываются задействованными прагматический и метатеоретический уровни. В то же время «универсальный наблюдатель» способен воспринимать «сферу пелевинских текстов» как «сферу своего собственного сознания», представляющую собой в онтологическом смысле мифему, всматривающуюся в мировой объект, свободный от пространственно-временных и культурных связей. Это уровень наиболее важный и одновременно сложный для описания, так как на этом этапе мы должны отказаться от понятия «культура». Здесь уместно вспомнить о позиции Пелевина, который видит эффективность практики дзэн в ее отказе от культурных условностей – и здесь нет никакого пренебрежения к культуре, это обоснованный и необходимый шаг в работе с сознанием. Пятигорский пишет: «Нам следует полностью отказаться от понятия культуры как чего-то противопоставленного сознанию. Понятие культуры как культуры вообще, как термина и как элемента восприятия обыкновенного человека в нашем рассмотрении не имеет никакого отношения к сознанию» (там же: 288). После такого очищения термина «сфера сознания» фигурирует уже как «символ» того обстоятельства, что в данном рассмотрении не существует ни обозначаемого, ни обозначающего, ни обозначателя, что эти три момента наличествуют в непрерывной связи, но не улавливаются как отделенные во времени и пространстве (см. там же: 289). Однако для того чтобы спуститься с

⁸⁴ О разнообразных подходах в изучении проблемы сознания см.: *Дубровский Д.И.* 2007. Проблема сознания: опыт обзора основных вопросов и теоретических трудностей: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s01/z0001040/st000.shtml>

⁸⁵ Согласно Мамардашвили под мировыми объектами понимаются такие, которые пронизывают любые эпохи и любые человеческие структуры (национальные, социальные, личностные и пр.), т.е. это объекты, находящиеся в одной точке мировой линии; мировые события и объекты служат материалом мифов (См. 286–287).

уровня абстракции (бессодержательности) к конкретным величинам, философы вводят понятие-посредник, позволяющее обращаться к «сфере сознания» в процессе работы над сознанием, – «состояние сознания». «Осознавать» означает «быть формой сознания», т.е. быть формой для любого потенциального содержания (там же: 299). Мамардашвили вводит понятие «текст сознания» и дает ему следующую характеристику: «содержание есть текст, текст есть содержание. Текст или содержание есть нечто читаемое сознанием. Чтение текста и есть в некотором роде „состояние сознания“» (там же). Поэтому наш взгляд на тексты Пелевина – это взгляд на «тексты сознания», т.е. на такое содержание, формой которого мы становимся в момент чтения. Это сторона текста, которая возникает, существует в акте самого чтения текста: «Текст складывается чтением текста, и эта сторона текста, или это свойство текста, или такой текст есть фактически „состояние сознания“, есть конечная вспыхивающая связь, или замыкание... осознающего с осознаваемым» (там же: 300). Под свойством сознания текста понимается свойство текста возникать и существовать в акте самого возникновения, здесь важна не привычная для культурологического контекста информативная и коммуникативная функции текста как сообщения, но его ориентация, прежде всего, на автокоммуникацию. Эту чрезвычайно важную особенность текста описал Ю.М. Лотман в статье «О двух моделях коммуникации в системе культуры» (1973). Сообщение, передаваемое в ходе автокоммуникации, становится более значимым, оно приобретает *новый смысл* в силу того, что перекодируется, в результате такого воздействия *адресант (он же адресат) трансформируется*: «В одном случае⁸⁶ мы имеем дело с некоторой наперед заданной информацией, которая перемещается от одного человека к другому, и константным в пределах всего акта коммуникации кодом. В другом⁸⁷ речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке в других категориях, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды, тогда как принимающий и передающий совмещаются в одном лице. В процессе такой автокоммуникации происходит переформирование самой личности, с чем связан весьма широкий круг культурных функций: от необходимого человеку в определенных типах культуры ощущения своего отдельного бытия до самопознания и аутопсихотерапии» (цит. по: Лотман 1992а, 1: 84).

Именно в автокоммуникации, относящейся к сфере сознания, кроется метафизика Пелевина – это восхождение героя на новый уровень, его перекодирование, это истина, которую он сообщает сам себе и оставляет себе. Воспроизведение этой модели Пелевиным является вечным напоминанием эффективности такой практики, оно указывает на сам путь преобразования, имеющий имманентный характер.

⁸⁶ При коммуникативной системе «Я–ОН».

⁸⁷ При коммуникативной системе «Я–Я».

Применяемый в диссертации метод *срединного пути* выражает абсолютную независимость и равноценность негативного и позитивного случаев, когда речь идет о вопросах сознания. Эта особенность и будет индикатором входа в зону сознания при данном анализе, стремящемся развиваться именно на этом уровне. Две системы, обозначенные Лотманом, взаимосвязаны, поэтому текст будет рассматриваться нами и как сообщение, и как код. При этом следует помнить, что при втором типе «Я–Я» по-настоящему важно восприятие всегда конкретного «я», а нахождение чужого «я» или какого-то абстрактного «я» как читателя в данном случае является занятием менее перспективным, уводящим в область коммуникативных систем бинарностей.

Лотман, рассуждая о пустоте как фундаментальной проблеме, увидел в восточной философии возможную историческую роль, которая до сих пор традиционно отводилась философии западной (Лотман 1993b: 2). В настоящей диссертации вопросам сознания отводится ключевая роль; диссертант стремится к сочетанию восточного философского опыта с западными методологическими наработками (герменевтика, феноменология, семиотика) на ниве филологического анализа текста. Лотман предупреждает будущего исследователя о том, что на этом пути эмпирическая непроверяемость может увести от науки в сферу мифологии, и во избежание этой сложности предлагает концентрироваться на носителе сознания: «Понятие жизни неотделимо от образа живущего существа, а это последнее требует высокого уровня самосознания и с большим трудом поддается формальному определению» (там же: 3). Далее ученый делает чрезвычайно смелый (но неизбежный для буддийской парадигмы) шаг в своих мыслях и заменяет понятие культуры понятием личности с ее психофизиологическим единством, что, по мысли Лотмана, придает вопросу большую определенность (см. там же: 4).

Подводя итоги первой части, важно указать на то, что корни философской позиции В. Пелевина усматриваются диссертантом в буддизме, без понимания которого проблематично изучение произведений писателя с онтологической точки зрения, т.е. их основы, структуры и закономерностей. Метафизика его текстов оборачивается их «метапрактикой» (М. Эпштейн), которую нужно рассматривать в том числе как «гимнастические» упражнения ума, как работу читателя не только с текстом, но и с собственным сознанием. Буддизм (дзэн) переводит вопросы сознания из теоретической области в практическую, тем самым они как бы теряют свою метафизичность, и обретают реальное значение (в то же время кажущееся до этого реальной проблемой становится метафизичным в том смысле, что теряет свой статус значимости, выявляется его иллюзорное понимание). Метод *срединного пути* позволяет осуществлять диалектический переход от чтения текста к его анализу, от анализа к рефлексии анализа. Такой подход также позволяет избежать разного рода крайностей, с которыми неминуемо сталкивается исследователь, наученный другим принципам работы (например, без учета

особенностей и внутренней организации текста), другому способу мышления (например, основанному на субъектно-объектных связях). Тексты Пелевина требуют от читателя (как и от исследователя) обостренной alertности⁸⁸, он должен придерживаться противоположных принципов привычного видения текстов, точнее, вовсе не иметь этих принципов, развивать способность концентрироваться на способе своего мышления. В первой главе умышленно вводится термин «био-графика», обозначающий технику создания жизнеописания писателя посредством графических линий, штрихов и точек, где формирует образ не заполненного пространства, а пустоты. «Био-графика» Пелевина демонстрирует, что им осознанно ведется последовательная «работа над собой» (что проявляется в практике «стирания следов», в избегании лишних связей и действий, в его интересе к происходящему, в осознании писателем как глобальных, так и менее значимых, на первый взгляд, процессов). Своим примером он дает понять читателю, что главное в жизни составляют не сами события, а способ их восприятия. Во второй главе «Метафизика и мистика» выявляются основные особенности метафизического способа мышления. Принципиальным аспектом этой проблемы стало понимание того, что метафизика как наука о целом противостоит мышлению, суть которого дискретность восприятия, работающего по принципу конструирования моделей; что абсолютной реальностью может обладать лишь непосредственно само единство. На пути к такому пониманию мы неминуемо сталкиваемся с трудностью преодоления мышления, фиксирующегося на различии и разъединении моментов предмета, которые на самом деле связаны друг с другом (Г.В.Ф. Гегель). Способы возможного преодоления мышления (языка) описаны в главе «Метапрактика Пелевина», инструментарий разработан в заключительной главе этой части, где также описаны истоки понятия «срединный путь». Таким образом, размышления о метафизике приводят нас к научному взгляду на проблему понимания и изучения природы текста. В главе, посвященной основным положениям буддизма, мы показали, насколько органично тексты Пелевина соответствуют принципам этого учения. Для диссертанта важно было продемонстрировать, как «недостатки» пелевинских текстов превращаются в их достоинства, если рассматривать приемы и технику писателя в контексте дзэн. Итак, в первой части этого исследования

⁸⁸ Эту особенность заметил уже в 1997 А. Генис: «В поздних фильмах Феллини самое интересное происходит в глубине кадра – действия на переднем и заднем плане развиваются независимо друг от друга. Так, в фильме „Джинджер и Фред“ трогательный сюжет разворачивается на фоне специально придуманных режиссером безумных рекламных плакатов, мимо которых, их не замечая, проходят герои. К такому же приему, требующему от читателя повышенной alertности, прибегает и Виктор Пелевин. Важная странность его прозы заключается в том, что он упрямо вытесняет на повествовательную периферию центральную „идею“, концептуальную квинтэссенцию своих сочинений. Обо всем по-настоящему серьезном здесь говорится вскользь. Глубинный смысл происходящего раскрывается всегда неожиданно, якобы невпопад» (Генис 1997: Интернет-ресурс).

осуществляется попытка объединения научного опыта (дискретного) с мистическим (опытом единения), обнажаются их точки пересечения, в ней также озвучены основные принципы изучения произведений Пелевина диссертантом.

ЧАСТЬ 2. ПОЭТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. ПЕЛЕВИНА

ГЛАВА 1. О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПРОЗЫ В. ПЕЛЕВИНА

2.1.1. Расширение границ текста

Произведения Пелевина поддаются рассмотрению как модели разных коммуникативных систем. Перспективным подходом может оказаться изучение игрового пространства его прозы с точки зрения глобальных стратегических компьютерных игр, таких как: *Empire* (У. Брайт, 1977), *Civilization* (С. Мейер, *MicroProse*, 1991), *Colonization* (*MicroProse*, 1994), *Master of Magic* (С. Барсия, 1994), *Age of Wonders* (*Triumph Studios*, 1999). В таком случае роман Пелевина представляется авторской попыткой моделирования общества той или иной исторической эпохи, т.е. симулятором государства, империи, универсума. Читателя таких романов можно рассматривать как игрока, проходящего разные уровни: его мышление влияет на ход событий, где серия мелких «ошибок» может, как и в компьютерной игре, привести к неприятным последствиям (для героя, т.е. для того, кто проходит те самые уровни). Не только финалы новых книг Пелевина, но и их содержание, как правило, описываются разными критиками по-разному, нередко случаи противоположных толкований⁸⁹, что говорит о «свободной» трактовке произведений читателем, о его работе с текстом, о его доле ответственности за развитие сюжета. Жанр компьютерных игр *глобальная игровая стратегия* (англ. *grand strategy*) называется еще «4X» (eXplore,

⁸⁹ Так, прочитав «S.N.U.F.F.», Б. Гребенщиков возразил: «Мне понравился последний Витя Пелевин. Он меня поразил: что-то с ним хорошее случилось. Его книга, как „Первая любовь“ Тургенева, только менее циничная» (Источник: Камаева О. 2012. Борис Гребенщиков: «Я не вижу повода не радоваться»: <http://www.gorodnews.ru/news/item.php?id=994>). Это мнение явно контрастирует с общим фоном пессимистических и даже апокалипсических суждений критиков, выносящих следующее типичное суждение: «Пелевинская антиутопия показывает мир, мягко говоря, безрадостно. Что в Бизантиуме, что в Орклянде — душно и тошно. Автор не находит себе места ни в омертвевшем прогрессивно-цивилизованном обществе, ни в брутально-энергичном, суеверном укладе» (Гранд А. 2011. Сплошная видимость. http://www.chaskor.ru/article/splshnaya_vidimost_26189). «Духовный» аспект прочтения книги Пелевина, возможно, протупает в логике иного читателя, протоиерея М. Козлова: «Невольно начинаешь подозревать в Пелевине либо пророческие способности, либо нечеловечески развитую логику. Или, попросту, воскликнешь: „Ай да Пелевин, ай да сукин сын!“». Священник продолжает: «Но если бы в книге Пелевина был только диагноз информационному обществу, то наверное она не вызвала бы такого внутреннего отклика. На самом деле, это — книга о любви. Любви, которую невозможно победить, которая „крепка, как смерть“» (Песн. 8, 6), которая прорастает, казалось бы, в совершенно невозможной для этого атмосфере и ситуации» (источник: Козлов М. 2011. В «S.N.U.F.F.» гляжусь как в зеркало. Тд. Татьяна день. Молодежный интернет-журнал МГУ. <http://www.taday.ru/text/1379984.html>).

eXpand, eXploit, eXterminate), или «4Й» (исследуЙ, расширяЙ, эксплуатируЙ, уничтожай). Такая стратегия соотносится с применяемыми в данной диссертации принципами анализа пелевинского текста.

Книги Пелевина представляются диссертанту самодостаточным «организмом»: это художественные произведения, описывающие сами себя. Пелевин как высшее авторское «я» (Атман⁹⁰) проявляется в книгах в разных ипостасях: писатель, критик, редактор, переводчик, оформитель, он же суть героев собственных книг. В этой главе рассматриваются некоторые проявления авторских «я» в процессе создания книги, а также изучаются выбранные аспекты книг, указывающие на их «самоописательный» характер.

Обложки книг Пелевина отличаются оригинальным и ярким оформлением, выходящим за рамки эстетической или идейной иллюстрации произведения. Переплет⁹¹ книги – это фирменный знак Пелевина, это первое впечатление от его книги вне слов, ее визуальный свернутый образ, воспринимаемый впечатлительным читателем как ранголи, магический орнамент у входа в дом⁹². Пелевин сделал дизайн своих книг частью писательского замысла – ироничного и свободного от шаблонов, он заставил читателя всматриваться в оформительские элементы обложки и форзацев, искать подсказки и закодированные сообщения автора⁹³.

На сайте Look At Me⁹⁴ опубликовано интервью с оформителем обложки «Любовь к трем цукербринам» В. Петелиным. Приведем два фрагмента, описывающих его творческий процесс:

Работа над обложками к произведениям Виктора Пелевина – процесс довольно своеобразный. Все происходит через почтовую переписку с редактором, который получает идеи и пожелания от автора тоже по почте. Над последней обложкой я работал месяц. У автора было много

⁹⁰ В индийской философии – абсолют, осознающий свое собственное существование (абсолютное сознание).

⁹¹ Изначально переплет книги выполнял защитную функцию. Учитывая игру Пелевина на метафизическом уровне, можно предположить, что переплет книг Пелевина защищает содержание от «лишних» читателей, которых отпугнет непонятное красочное оформление или настроит на несерьезный лад. В словаре В.И. Даля слову «переплестать» дается определение «насилу переходить», т.е. пелевинский переплет читателю предстоит преодолеть. В переносном смысле «переплет» означает сложную, запутанную ситуацию.

⁹² Ср. с работой Ж. Женетта «Паратексты: пороги интерпретации», где описаны элементы, лежащие на пороге текста: название произведения и его глав, эпиграф, предисловие и пр. Обладающий вспомогательной и эстетической функциями паратекст подготавливает и направляет восприятие читателя, стратегически воздействует на публику (*Genette G.* 1987. *Seuils*. Paris: *Seuil*, coll. «Poétique»).

⁹³ Пелевин заставил обратить внимание на оболочку книги не только читателей, но и других писателей. Можно предположить, что активное участие авторов в оформлении собственных книг – это тренд, распространившийся благодаря нарочитой игре с обложками В. Пелевина.

⁹⁴ Материал подготовил Г. Пророков, стилистика ответов В. Петелина сохранена.

интересных идей, и необходимо было все это как-то утрясти и привести к общему знаменателю. Четвертая сторонка обложки (там, где девочка) изначально предполагалась немного другой, более провокационной. Вместо девочки на стене должна была быть нарисована обнаженная девушка, повернувшаяся к зрителю голой задницей, а увеличительное стекло было направлено на нее. Но в издательстве такую крамолу категорически не одобрили. Максимум крамолы – это мокрый котенок на форзаце (Петелин 2014: Интернет-ресурс).

В этом комментарии раскрывается предыстория штампа «Одобрено цензурой» (илл. № 1), изображенного на форзаце.

Без интервью с В. Петелиным читатель вряд ли смог бы оценить шутку, что еще раз доказывает наличие смыслов, понятных только самому автору или ограниченному кругу посвященных.

В отношении первой сторонки обложки было проще. Автор сразу попросил сделать орден, подобный ордену Ленина, только с анонимусами. Разные цвета анонимусов символизируют RGB-гамму компьютерного экрана. Собственно, обложка именно такая потому, что автор сам себе сочиняет обложки. Он так видит. А я только пытаюсь донести это видение до читателей (там же).



Илл. № 1

Роман «Г» вышел в суперобложке, отпечатанной на фольге, но, по сути, каждая обложка Пелевина – это и есть суперобложка, т.е. «сверхобложка», нагруженная смыслами и визуальными образами. Анализу поддаются мельчайшие элементы оформления: особенности шрифта (шрифты «Ампири В» и «Бэтман Аполло» подходят скорее для комикса или мультфильма, нежели для романов; стоит также отметить выделенные зеленым буквы в названии желтого цвета [илл. № 2 и № 3], сумму которых легко представить в виде масонского значка, состоящего из циркуля и угольника [илл. № 4 и № 5], чтобы символический ряд был более полным, стоит добавить схожий «фамильный» значок писателя, составленный на основе клавиатурной раскладки [илл. № 6].)⁹⁵, пояснительные и предупредительные надписи (Например, «Based on true story», «Книга написана с применением технологий боевого НЛП», «Правда жизни в каждом слове» на обложке «П5»), символические значки.

⁹⁵ Существуют разные трактовки этого символа: циркуль может пониматься как символическое обозначение души, угольник – тела.



Илл. № 2



Илл. № 3



Илл. № 4



Илл. № 5



Илл. № 6

Книга «П5» (2008) отличается не только абсурдным дизайном с использованием *glitter glue* (золотистых блесток в клее), изображения Телепузика, убитого выстрелом в голову⁹⁶, а также забавной парочкой, напоминающей китайских кукол с причудливыми атрибутами, но и акцией продажи. Приведем комментарий руководителя отдела современной прозы издательства «Эксмо» Л. Михайловой: «Буква „П“ имеет сакраментальное значение в творчестве Пелевина – с этой буквы начинается фамилия автора и имена многих героев его книг. Поэтому нам показалось, что это мероприятие должно происходить в полночь, а так как в названии книги присутствует цифра „5“ и состоит она из пяти частей, то мы решили начать ее продажу в ночь на пятое» (Михайлова 2008: Интернет-ресурс). Она также подтвердила информацию о том, что разработкой обложки писатель занимается сам: «Например, Виктор Олегович – один из немногих людей, для которых рукопись и книга – одно и то же. Он сам предложил идею обложки, все графические образы, все надписи, даже форзацы и эрзацы – это его идеи. То есть, книга, которую вы увидите, целиком придумана им» (там же).

Известны случаи, когда журналисты усматривают хитроумные пиар-акции там, где их нет, и сами начинают накалять ситуацию выхода новой книги

⁹⁶ На сайте Wikia представлена альтернативная версия сущности Телепузиков, где цветные персонажи выступают представителями сил зла, а изображенный Пелевиным Дипси самый яростный и опасный среди них. См. подробнее: <http://unanything.wikia.com/wiki/Teletubbies>. Впрочем, зомбирующий характер этих мультфильмов, направленный на разрушение неокрепшего сознания, отмечают и возмущенные родители. См., например, статью «Почему моим детям не разрешается смотреть Телепузиков»: <http://articles.earthlingshandbook.org/2011/09/20/why-my-child-is-not-allowed-to-watch-teletubbies/>.

Пелевина. В качестве примера приведем отрывок из интервью (В – вопрос, О – ответ Пелевина):

В: Просто не могу не спросить: пропажа рукописи романа – правда, оплошность издательства? Просто это мог бы быть забавный пиар-ход.

О: Насколько я знаю, это не оплошность издательства, а случай так называемого воровства. Вам это кажется похожим на забавный пиар-ход, а мне напоминает принудительный французский поцелуй на морозе. Видите, какие разные ассоциации (Кочеткова 2006: Интернет-ресурс).

Оформление обложки, сенсационное появление книг – это не единственные экспериментальные ходы Пелевина. Например, часть тиража «Священной книги оборотня» (2004) комплектовалась компакт-диск с аудиокomпозициями, имеющими отношение к роману.

Выход книги «Шлем ужаса» (2005) опередила его аудио-версия, несколько отличная от печатной версии. В 2006 г. вышел роман «Ампи В», а в 2013 г., через 7 лет, неожиданно для читателя появилось продолжение, как выяснилось, неоконченного романа. Такой сюрприз от автора можно расценивать как гипотетическую возможность незавершенности любого из его произведений.

Роман «Смотритель» вышел в двух томах, но удивил читателя не только новым форматом книги, а главным образом то, что к ней прилагается антология текстов⁹⁷. Этот ход нетипичен для литературных изданий, но еще более нетипичной кажется рекомендованная прикладная функция «Смотрителя»: читателю в аннотации советуют воспользоваться романом как отмычкой к избранным произведениям, т.е. не опираться в понимании новой книги Пелевина на предшествующие тексты, а перечитать известные произведения через призму знаний, полученных в процессе чтения нового романа.

Пелевин действительно удивляет своего читателя, но эта реакция является результатом поисков самого писателя, его борьбы со стереотипами и штампами, плодом инженерного воображения.

Краткие аннотации книг, вольные пояснительные приписки на форзацах и обложках – тоже излюбленные приемы Пелевина. В качестве примера рассмотрим обложку книги «Ампи В», на которой белым цветом выделена надпись «повесть о настоящем сверхчеловеке»⁹⁸, хотя книга эта причислена к

⁹⁷ В сборник «MESMERIZED. Павел Первый, Месмер и их эпоха» входят следующие произведения: «Подпоручик Киже» Ю. Тынянова, «Павел I» Д. Мережковского, «Павел I» Вл. Ходасевича и «Месмер» С. Цвейга.

⁹⁸ Название несет в себе гибридное сочетание философского концепта «сверхчеловек» из «Так говорил Заратустра» (1883) Ф. Ницше и «Повести о настоящем человеке» (1946) Б. Полевого (вероятна также отсылка к одноименной опере С.С. Прокофьева).

романам. Возникает вопрос, не хочет ли автор сам обозначить жанр собственной книги, не смеется ли он вместе с тем над условными и спорными границами литературных жанров, не указывает ли на изначальное значение повести как вести о событии, изложенном рассказчиком. В древнерусской литературе повесть являлась летописным источником, не повод ли это предположить, что злободневные романы Пелевина являются «Повестью временных лет» наших дней. Подобные вопросы и ответы на них остаются в компетенции самого читателя.

Заявленная в конце книги так называемая авторская редакция этого «литературно-художественного издания» представлена следующим составом: Д. Малкин, А. Стариков, Н. Носова и Т. Комарова. В таком коллективе улавливается дантовское присутствие (сумма инициалов Д., А., Н. и Т.), как несложно его уловить и в романах Пелевина. В этом ребусе из фамилий возникает оправданный содержанием романа образ комара в сопряжении сразу с двумя возможными фразеологизмами: «остаться с носом» или же «комар носа не подточит». Можно предположить, что словесно проявленное присутствие «и старого и малого» означает читателя. Сам факт того, что подобные игровые смыслы автор разместил на странице с техническим текстом, на которые, как правило, никто не обращает внимания, – характерен. Ведь и самые важные и глубокомысленные фразы в текстах скрыты в гуще пространных размышлений или вложены в уста «ненадежных» героев. Эта особенность заставляет избавиться от понятий важного и неважного, побуждает быть всегда начеку, внимательно относиться к «пустым» местам книги.

Короткие аннотации появляются в оформлении, начиная с 2009 года: «„Т“ – новый роман писателя, в эпоху которого служили народу Брежнев, Горбачев, Путин» (Пелевин 2009). Возможно, первый приходящий в голову вопрос – служит ли писатель народу? Вторая мысль соединяет перечисленных в единую Троицу (при этом непонятно, куда делся Ельцин – кому же служил он?). Ирония автора в любом случае неоднозначна.

Следующая особенность касается непосредственно поэтики текстов. Пелевину свойственно писать к романам вступления, принимающие самые разные формы: предисловие Председателя Буддийского Фронта Полного и Окончательного Освобождения (ПОО[б]) в «Чапаеве и Пустоте», комментарий эксперта в «Священной книге оборотня», тред⁹⁹ в «Шлеме ужаса», вступление с терминологией в «Бэтмане Аполло», «объяснения и оправдания» в «Любви к трем цукербринам», предисловие Смотрителя Идиллиума в «Смотрителе». Как и в случае с эпилогами Пелевина, эта часть текста требует особого внимания. Рассмотрим здесь комментарий эксперта из «Священной книги оборотня», написанный нарратив которого представляет собой пародию на научный стиль изложения – как с точки зрения формы, так

⁹⁹ «Нить» в Интернет-форуме, чате.

и содержания. Начинается «комментарий» с общепринятой в науке, но по сути юмористической формулировки: «Настоящий текст <...>» (Пелевин 2004: 3). Настоящий означает здесь не аутентичность текста и даже не его реальную сущность, но лишь отсылку к тому, что текст читается в данный момент (хотя в ироничном пространстве Пелевина здесь вычитываются оба значения слова). Сразу заметим, что в этом комментарии каждая фраза нуждается в отдельном комментарии, однако рассмотрению в анализе подлежат лишь выборочные места, позволяющие передать общую ироничную направленность текста. В первом же предложении эксперт заявляет, что мы имеем дело с «неумелой литературной подделкой, изготовленной неизвестным автором» (там же). Несколько удивляет категоричное высказывание эксперта, не имеющего представления об авторстве текста. Любопытно, что у эксперта (как и у большинства его коллег) вызывает интерес именно «метод, которым она <рукопись> была заброшена в мир» (там же). Здесь просматривается ирония по отношению к научным исследованиям, концентрирующим свое внимание главным образом на формальных признаках изучаемого объекта, но не затрагивающим вопросов сути. Далее эксперт уверенно выдвигает тезис о том, что обстоятельства нахождения текста *срежиссированы* и являются частью пиар-кампании. На самом же деле умозаключения эксперта строятся лишь на невозможности, точнее, нелогичности, с его точки зрения, ситуации, описанной в протоколе. Вообще, все догадки эксперта в этом комментарии – ошибочны, зато точны предположения Пелевина о том, что потом напишут неглубокие критики об этом романе и о самом Пелевине («о духовном упадке», «о дурном языке и инфантилизме автора», «о его подражаниях, перелевах, заимствованиях», «о шапочном знакомстве автора с метафизикой» и пр.). Стоит напомнить о классическом для русской литературы образце подобного провидческого описания отношения критиков к необычному произведению – описанная Набоковым будущая судьба четвертой главы романа «Дар». В язвительных выпадах Пелевина видится не только превентивный удар по будущей критике романа, но и близкое знакомство писателя с ее представителями.

2.1.2. Что в имени тебе моем

Коль название сочинения неудачно,
то и слова не идут свободно.

Китайская пословица

Пелевин мастерски сочиняет названия своих книг: он дает им странные, но емкие имена, запоминающиеся и нуждающиеся в расшифровке. Рассмотрим некоторые из них, не затрагивая символического уровня. В повести «Омон Ра» Омон – это имя главного героя, а Ра – его позывной. Имя Омон представляет собой омоним аббревиатуры ОМОН (Отряд милиции особого

назначения), по сюжету такое имя дал сыну отец, работающий в милиции¹⁰⁰. Это название соединяет в себе луну (возможна анаграмма OMON – в MOON) и солнце (Ра – Бог солнца в древнем Египте), открывает возможность более развернутой интерпретации – день и ночь, явь и сон, реальность и иллюзия.

Роман «Ампир В»¹⁰¹ подсказывает анаграмму «вампир», та же языковая игра возможна в английском варианте названия: Empire V превращается в Vampire, т.е. в «вампир» с минимальной грамматической неточностью. Кроме того, это название по форме напоминает название предыдущей книги Пелевина «Generation „П“», где буква «П» может указывать на разные значения. В сопоставлении названий этих романов буквы «П» и «V» могут означать инициалы автора (Пелевин, Victor). Применяя использованный ранее ключ декодирования при помощи клавиатурной раскладки, начертим символические образы имени и фамилии писателя (Виктор, Pelevin), см илл. № 7 «Виктор» и № 8 «Pelevin»:



Илл. № 7



Илл. № 8

Такое совпадение едва ли можно считать случайным. Таким образом, символический уровень анализа также указывает на выявление связи этих двух книг¹⁰².

Лаконичное, однобуквенное название романа «Т» с виду лишено поясняемого слова, читателю предстоит самому разгадать эту тайну – восполнить пробелы. Название «Ананасная вода для прекрасной дамы» (2011) иронично соединило творчество В.В. Маяковского и А. Блока¹⁰³, истоки названия «Любовь к трем цукербринам» видятся во фьябе «Любовь к трем апельсинам» К. Гоцци, в одноименных опере С. Прокофьева и пьесе Л. Филатова, а остроумное скрещивание фамилий гигантов веб-индустрии М. Цукерберга и С. Брина представляет собой актуальную повесть *Facebook*-а и *Google*-а.

¹⁰⁰ ПВО – это инициалы Виктора Олеговича Пелевина, отец которого служил в ПВО. Получается, что история с именем в «Омон Ра» имеет вполне реальную подоплеку.

¹⁰¹ Расшифровку названия как будто предлагает фильм «V – значит Вендетта» (2006) – фильм в жанре антиутопии (экранизация одноименного графического романа, комикса, А. Мура). Маски из фильма используются группой активистов «Анонимус» (их изображение встречается на обложке романа-продолжения «Бэтман Аполло»).

¹⁰² Тематическое сходство этих книг тоже очевидно. Подробное изучение их взаимосвязи ожидает своего исследователя.

¹⁰³ Перед нами помещение блоковского образа Прекрасной дамы в контекст стихотворения В.В. Маяковского «Вам!», оканчивающегося фразой «Я лучше в баре блядам буду / подавать ананасную воду!» (Маяковский 1955, 1: Интернет-ресурс).

Однако исследовательского внимания заслуживают названия не только книг, но и глав в некоторых книгах. Приведем в пример наименования глав в «Ампире В», с синхронным пояснением в скобках потенциальных читательских ассоциаций, возникающих еще до прочтения книги:

БРАМА (четырехликий бог творения в индуизме, входит в Тримурти)

СОЛНЕЧНЫЙ ГОРОД («Город солнца» Т. Кампанеллы; что-то детское [группа детского сада, сказка]; район Москвы Солнцево; «Солнечный остров» Макаревича и «Город золотой» Гребенщикова)

МИТРА (ведическое божество в Индии; головной убор, часть богослужебного облачения)

ЭНЛИЛЬ (один из трех великих богов в шумеро-аккадской мифологии, бог ветра)

БАЛЬДР (бог природы в германо-скандинавской мифологии)

ИЕГОВА (вариант транскрипции имени Бога в русских переводах Ветхого Завета)

КАРТОТЕКА (собрание данных, каталог)

ПЕРВЫЙ УКУС (первый поцелуй, первая любовь, любой важный первый опыт как переход с этапа «до» на этап «после»)

ЛЮКИ (в германо-скандинавской мифологии бог огня, хитрости и обмана)

ПЯТЬ ПРАВИЛ ЛЮБВИ (Десять заповедей; «Правила жизни» журнала «Esquire» и пр. газетные статьи о том, как следует поступать)

ВЕЛИКОЕ ГРЕХОПАДЕНИЕ (Грехопадение Адама и Евы, всего рода человеческого; Содом и Гоморра, Всемирный потоп)

УМ «Б» (возможное существование ума «А»; «взрывное» БУМ вместо воплощающего спокойствие и гармонию АУМ)

ГЕРА (древнегреческая богиня, жена Зевса)

ХАЛДЕИ (мудрецы, колдуны, астрологи)

АГРЕГАТ «М5» (машина, станок)

ДЕРЕВО ЖИЗНИ (Древо жизни как мифологический и религиозный образ; генеалогия)

ACHILLES STRIKES BACK (возвращение или месть Ахиллеса; «Терминатор»)

СОЛДАТЫ ИМПЕРИИ («Звездные войны»; имперские легионы)

LE YELTSINE IVRE (отсутствие 'V' делает Ельцина не «живым», но «пьяным»¹⁰⁴)

ОЗИРИС (бог возрождения в древнеегипетской мифологии, царь загробного мира)

КРАСНАЯ ЦЕРЕМОНИЯ (парад; красная дорожка)

ВИЛЛА МИСТЕРИЙ (место проведение культа)

НАЧАЛЬНЕГ МИРА (фильм «Начальник Чукотки»; альбом «Начальник Камчатки» группы «Кино»; князь мира, князь тьмы; интернетный стейб-сленг указывает на несерьезность словосочетания)

A 3,14-LOGUE (эпилог)¹⁰⁵

Отметим в первую очередь, что данные ассоциации не кажутся особенно продуктивными, они практически ничего не объясняют, ничему не помогают. Кроме божественных имен (при этом из очень разных контекстов), ничто эти названия не связывает. Читатель может почувствовать себя беспомощным, велики риски объяснить свое недоумение бездарностью или издевкой автора, назвать это все безвкусной бессмыслицей. В названиях глав «Жизни насекомых» и «Generation П» присутствовали явные литературные аллюзии («Жизнь за царя»¹⁰⁶, «Полет над гнездом врага»¹⁰⁷, «Бедные люди», «Облако в штанах» и пр.) или словосочетания, поддающиеся интерпретации («Стремление мотылька к огню»¹⁰⁸, «Три загадки Иштар»¹⁰⁹ – в романе «Амфир В» автор читателя не балует, перитекст (по Женетту) становится не порогом, но барьером для читательского восприятия.

¹⁰⁴ «Vivre» с франц. – «жить», «ivre» с франц. – «пьяный».

¹⁰⁵ A 3,14-LOGUE. 3,14... – представляет иррациональное число л («пи»), указывающее на бесконечность. Вероятно, так было закодировано послание читателю о том, что эпилог – это не конец романа, что следует его продолжение. Приставка «А» выступает как служебная морфема, применяемая для словообразования со смыслами отрицания, отсутствия признаков, заложенных в корнях слов, т.е. перед нами эпилог, который не является эпилогом (снова срабатывает знакомый по предыдущим главам принцип: все является не тем, чем кажется).

¹⁰⁶ Подвиг И. Сусанина – сюжет, неоднократно встречающийся не только в опере, к нему обращались А.А. Шаховской (опера К.А. Кавоса), С.Н. Глинка (по совету В.А. Жуковского), но и в литературе: М.М. Херасков, К.Ф. Рылеев, позднее Н.А. Полевой.

¹⁰⁷ Аллюзия на роман Кена Кизи «Пролетая над гнездом кукушки» (1962).

¹⁰⁸ Мотылек, стремящийся к огню – хрестоматийный поэтический мотив, а в традиции русской прозы упоминание о мотыльках и бабочках непременно ассоциируется с В. Набоковым.

¹⁰⁹ Помимо существующего мифа о трех загадках Иштар, возникает аллюзия на три загадки царицы Савской царю Соломону (в «Таргум Шени» и «Книге Эстер»), а также на распространенный сказочный мотив о разгадке героем неразрешимой задачи (чаще всего решение загадок – условие для получения в жены царской дочери).

2.1.3. Словоновшество В. Пелевина

Введение романа «Бэтман Аполло» (2013) представляет собой словарь терминов, использованных в предыдущей книге о вампирах. Стоит отметить, что уже возникает необходимость толкового словаря пелевинских терминов¹¹⁰. Самым «новоязовским» романом Пелевина можно считать «S.N.U.F.F.». Приведем сокращенную версию¹¹¹ словаря этой книги:

S. N. U. F. F.¹¹² – Special Newsreel / Universal Feature Film («спецвыпуск новостей / универсальный художественный фильм»). Основа новой религии – мувизма (им противостоит секта «Сжигателей Пленки»). Снаф – порнофильм с заснятым на пленку настоящим убийством.

Бизантиум (Биг Биз) – продвинутое в технологическом плане государство, паразитирующее на отсталой в развитии стране Уркаине.

Демократура – форма правления в Биг Бизе, или контора, собирающая налоги. Гибрид слов «демократия» и «диктатура».

Презиратор – номинальный глава государства. Гибрид слов «президент» и «император». Имена презираторов (Рван Дюрекс, Рван Контекс), похожие на названия презервативов, что придает термину иронию, кроме того, презиратор созвучен слову «презирать».

CINEWS INC — корпорации, которая снимает новости и снафы в постинформационную эру. Независимая от государства структура. Гибрид новостей и фильмов (cine[ma]news)¹¹³. На английском *sinews*¹¹⁴ означает физическую силу.

¹¹⁰ На данный момент известны две попытки составления словаря на основе романов Пелевина Александром Балодом: «Иронический Словарь А Хули» (2005) и «Иронический словарь „Empire V“» (2007).

¹¹¹ Этот далеко не полный словарь романа приводится здесь в качестве наглядного примера возможного тезауруса. Заметим, что практически к каждому термину можно написать развернутый комментарий, подкрепленный цитатами из текста и ссылками на сопутствующие источники.

¹¹² Художественный смысл: «С.Н.А.Ф.Ф. – это сама жизнь, где в числителе любовь, а в знаменателе смерть. Такая дробь равна одновременно нулю и бесконечности» (Пелевин 2014: 294).

¹¹³ Предыстория термина описана на с. 199-200.

¹¹⁴ Ощущается едва заметное присутствие аллюзии на самое знаменитое стихотворение У. Блейка «Тигр», вопрошающее, кто является создателем зловещей красоты. Приведем это четверостишие в оригинале и в переводе К. Бальмонта (чье имя упомянуто на страницах романа):

And what shoulder, & what art,
Could twist the *sinews* of thy heart?
And when thy heart began to beat,

Маниту – понятие, включающее в себя три значения: божество (от «Manitou» или «Моно», т.е. единое, Сингулярное), деньги (от *money*, монеты) и монитор (*monitor*), компьютер. Созвучно русскому слову «манит».

Дом Маниту (Резерв Маниту) – неподконтрольная организация, обладатель и распространитель «истины».

GULAG¹¹⁵ – аббревиатура; элита общества, авторитетное и влиятельное объединение людей нетрадиционной сексуальной ориентации: Gay, Unspecified (другие сексуальные наклонности), Lesbian, Animalist, Gloomy (или «пупарасы», любители кукол). Вторая по значимости сила после CINEWS INC.

Дискурсмонгер – создатель дискурса, философ, воен.: обозреватель-наводчик. «Monger» с англ. означает *торговца*, обычно используется как компонент сложных слов, т.е. дискурсмонгер – это торговец дискурсом¹¹⁶.

What dread hand? & what dread feet? (скан рукописи 1794 источник: <http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=songsie.y.illbk.42&java=no>)

Кто скрутил и для чего
Нервы сердца твоего?

Чьею страшною рукой

Ты был выкованъ – такой? (Бальмонт 1921: 35; в обоих случаях курсив мой. – Т.Б.).

Протагонист романа Дамилола, описывая свою работу как создание реальности, в духе Державина заявляет: «Так вот, я – одновременно глаз, *нерв* и вирус» (12). Обращение Пелевина к поэзии Блейка представляется логичным, А. Зверев правомерно называет этого поэта «нововводителем» (Ю. Тынянов) и сравнивает с Хлебниковым, проводит аналогии с символистами, а также делится важной для данного анализа цитатой Блейка: «Я знаю, что этот мир принадлежит Воображению и открывается только Художнику. То, что я изображаю на своем рисунке, мною не выдумано, а увидено, но все видят по-разному. В глазах скупца гиней затмевает солнце, а кошелек с монетами, вытершийся от долгой службы, зрелище более прекрасное, чем виноградник, гнущийся под тяжестью лозы... Чем человек является, то он и видит» (Цит. по: *Зверев А.* 1997. Вступление – Уильям Блейк. Муха. Тигр. Лондон. Лилия // Иностранная литература. 1997. № 5 - <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/5/bleyk.html>).

¹¹⁵ ГУЛАГ – пародия на существующую организацию LGBTQ, в которой буква Q обозначает слово «квир» (англ. *Queer*) или «сомневающегося» (англ. *Questioning*). Пелевин относится к любым аббревиатурам настороженно, зачастую видит в этом зловещий магический смысл (См. рассказ «Зомбификация», 1990). Очевидно, что слово ГУЛАГ выбрано Пелевиным неслучайно и указывает на места массового и принудительного заключения, это явный сарказм автора по отношению к «свободно» выбираемой сексуальной ориентации.

¹¹⁶ Если смотреть на дискурс сквозь призму постмодернистской философии, то становится понятной проблематика этого емкого слова. Дискурс – это речь, погруженная в социальный контекст; это артикулированная форма объективации содержания сознания. У

Сомелье¹¹⁷ – писатели и другие служители государства творческих профессий.

Сура (surrogate wofe¹¹⁸) – кукла, заменяющая женщину. Отсылки к священным текстам: суры в Коране, сутры в буддизме.

Macosoft – одно из древнейших имен Маниту; слово, появляющееся при включении «креативного доводчика» (компьютерная программа, не только выполняющая редактирование, но и участвующая в создании текста). Гибрид оперативных систем Mac Apple и Microsoft.

Уркаина (Украинский Уркаганат, Оркланд) – технологически отсталое общество. Страна, на которой паразитируют Бизантиум. Уркаина как окраина мира (т.е. изолированная страна)¹¹⁹.

Урки (орки) – жители Уркаины

Слава – столица Уркаины (славянского мира), омоним слова «слава».

Спастика – религиозный символ, слияние слов «свастика» и «Спаситель».

Сарифан – женская одежда, гибрид сари и сарафана.

Пусор – созвучно жаргонному «мусор», замена «м» на «п» обыгрывает вступление в силу федерального закона «О полиции» в России с 1 марта 2011 года, в котором милиция была переименована в полицию.

Ацтлан – наркогосударство, стремившееся развалить Сибирскую республику. Другие, несуществующие ныне страны: Еврайх, Ямато, Бразил, Царство Шэнь.

Фуко дискурс выступает как объект борьбы за власть (Грицанов 2007а: 148–149). Monger – используется в сложных словах; человек, занимающийся каким-либо неблагоприятным делом, например, newsmonger (сплетник).

¹¹⁷ На старофранцузском *sommereier* (сомерьер) означало «погонщик вьючного животного», позднее так назывался слуга, который отвечал за провизию и винный погреб. Только в конце XVII века сомелье начали непосредственно отбирать и хранить вина хозяев. Со временем должность трансформировалась в консультанта по выбору вин к трапезе. (См. «Википедия – свободная энциклопедия». Сомелье). Пелевиным обыгрывается способность сомелье формировать вкус хозяина, сомелье у Пелевина – консультанты по вопросам морали, духовности, просвещения, искусства. Пелевин здесь затрагивает проблему искусства и «зрелости» человечества: «Творчество не исчезло, — но оно стало сводиться к выбору из уже созданного. Говоря образно, мы больше не выращиваем виноград. Мы посылаем за бутылкой в погреб» (Пелевин 2012: 378).

¹¹⁸ Слово *wofe* возникло из-за опечатки и заменило *wife* (жену). См.: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=wofe>.

¹¹⁹ Возможен намек на вечную историю воинственного мира, истоки которого отсылают к шумерскому городу-государству – Уру (Южная Вавилония). В Ветхом Завете фигурирующий как «Ур Халдейский», родина пророка Авраама. Трагический исторический контекст этих территорий совпадает с печальной участью Уркаины.

Пелевин славится своими оксюморонами, в «S.N.U.F.F.-е» встречаются, например, такие: либеративный консервал, пост-антихристианский-мирянин-экзистенциалист, либеративная демократура, сочетание «религиозно-политический» и пр.

Здесь же стоит отметить энциклопедический характер произведений Пелевина, то и дело заставляющий обращаться даже не к словарям, так как они уже устарели, а к поисковой системе в Интернете. Пелевин поднимает серьезный вопрос о влиянии Интернет-пространства и новых технологий на сознание человека, создает тексты на пересечении дискурсов разных сфер: литературы, философии, религии, лингвистики, социологии, психологии, политики, экономики, рекламы, шоу-бизнеса и т.д. Важной особенностью его поэтики является также символика произведений, их мистический фон, их нарочитая фантасмагоричность, указывающая на иллюзорность реальности.

Среди характерных для произведений Пелевина околотекстовых признаков¹²⁰ невозможно оставить без внимания эпиграфы, обрамляющие практически все его книги («Священную книгу оборотня» предваряют сразу два эпиграфа). В эпиграфах, как правило, содержатся ссылки на хрестоматийных авторов; приведем имена авторов, чьи строки предвосхищают книги Пелевина: И. Бродский («Жизнь насекомых», 1993), Чингиз Хан («Чапаев и Пустота», 1996), Леонард Коэн («Generation „П“», 1999), Даниил Хармс («Числа» 2003), «неизвестный источник» и Гумберт Гумберт («Священная книга оборотня», 2004), о. Митрофан Сребрянский («Амфир В», 2006), группа «Пятница» («Т», 2009), Леонард Коэн и Платон («Ананасная вода для Прекрасной дамы», 2011), Серж Генсбур («S.N.U.F.F.», 2012), граф Дракула («Бэтман Аполло», 2013), Мюриэль Рюкэйзер («Любовь к трем цукербринам», 2014), Никколо Первый, «из монастырской поэзии» («Смотритель», 2015). В этот пестрый список включены не только реально существующие, но и вымышленные личности, поэтому говорить о хрестоматийности фраз не приходится¹²¹. Несколько хаотичный набор имен не позволяет их каким-либо образом генерализовать, но призывает разбираться в истоках появления каждого в отдельности. Прежде всего, стоит изучить эпиграф Л. Коэна, в силу того что Пелевин дважды обратил внимание читателя на значимость слов этого поэта,

¹²⁰ Изучению некоторых паратекстовых особенностей произведений Пелевина посвящена статья Н.С. Олизько «Паратекст Виктора Пелевина». См.: *Н.С. Олизько*. 2010. Паратекст Виктора Пелевина. Вестник Нижневартговского государственного университета. Выпуск № 3. Научная библиотека КиберЛенинка: <http://cyberleninka.ru/article/n/paratekst-viktora-pelevina#ixzz45FUYS8Av>.

¹²¹ Здесь стоит заметить визуальное присутствие (как наиболее емкий визуальный эпиграф) классиков – Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова и Л.Н. Толстого – на форзаце книги «Бэтман Ополло».

писателя и певца¹²². Эпиграфом для книги «Generation „П“» послужили следующие строки:

I'm sentimental, if you know what I mean;
I love the country but I can't stand the scene.
And I'm neither left or right.
I'm just staying home tonight,
Getting lost in that hopeless little screen.

Leonard Cohen

В книге приведен перевод, по всей вероятности, выполненный самим Пелевиным: «Я sentimental, если вы понимаете, что я имею в виду; / Я люблю страну, но не переношу то, что в ней происходит. / И я не левый и не правый. / Просто я сижу сегодня дома, / Пропадая в этом безнадежном экранчике (англ.). Леонард Коэн». Этот эпиграф, действительно, является квинтэссенцией романа, выражает авторскую позицию, настраивает читателя на свободолобивый лад. Л. Коэн – далеко не заурядная личность: в 1960-х гг. он вел затворнический образ жизни, а в 1963 г. написал автобиографичный роман-метатекст «Любимая игра» о молодом человеке, постигающем себя через написание книги. В 1990-х гг. он пять лет провел в дзэн-буддийском центре Маунт Болди (школы Риндзай, для которой характерен догмат о возможности немедленного просветления, использование коанов, занятия боевыми искусствами), принял монашеское имя *Jikhan*, означающее «молчание». Любопытно, что Пелевин в «Generation „П“» перевел и имя автора (чего он не сделал при цитировании Коэна в эпиграфе к книге «Ананасная вода для прекрасной дамы»). Думается, это было сделано намеренно, чтобы указать на созвучие фамилии Коэна со словом «коан», означающим в дзэн-буддизме короткое повествование, понимание которого осуществляется интуитивным путем, а не посредством логического размышления, и ведет к просветлению. Так у строк певца появляется добавочное значение.

Перечисленные особенности поэтики В.О. Пелевина в своей совокупности выявляют крайне неординарную фигуру писателя с богатым воображением и проникновением в самую суть вещей, но при этом оставляющего на поверхности текста актуальные зацепки, будоражащие ум элементы. Не утверждая, что Пелевин является родоначальником всех этих приемов, хочется отметить его способность синтезировать и «опелевинить» любые приемы: использовать их как инструменты в достижении собственных целей, в разработке самобытного стиля, основанного на *Самоценном (самовитом) Слове*.

¹²² Рассказ «Who by fire» назван в честь одноименной песни Л. Коэна, построен на его цитатах (Пелевин В.О. 2005. Who by fire. – Пелевин В.О. Relics: Избранные произведения. М.: Эксмо. С. 265–282).

ГЛАВА 2. Т в t: ПОЭТИКА СТИХОТВОРЕНИЯ ИЗ РОМАНА В. ПЕЛЕВИНА «Т»

The wheel is come full circle...
William Shakespeare

В пояснение названия настоящей главы следует привести следующее: заглавная буква «Т» обозначает одноименный роман В. Пелевина (2009), а строчная буква «t» – условно обозначает стихотворение из этого романа (обе буквы присутствуют в оформлении книги). Этот анализ эксплицирует отношение *стихотворения-t* (как части) к *роману-T* (как к целому) на идейном, стилистическом и структурном уровнях и демонстрирует его изоморфность по отношению к роману. Концентрация смыслов, аллюзий и приемов в стихотворении дает повод говорить о неслучайном авторском указании на последнее слово романа «стих». В своих рассуждениях диссертант отталкивается от необычного персонажа романа «Т» – говорящей лошади.

Символика лошадей чрезвычайно насыщена в самых разных культурах. В книге Г. Бейли «Забытый язык символов» говорится, что «лошадь в мистическом смысле означает *понимание*» (Бейли 2010: 324; здесь и далее курсив мой. – Т.Б.)¹²³. Учитывая богатую мифологию лошади в рамках славянской традиции, стоит отметить, что конь в ней среди прочего является существом, способным предсказывать судьбу и видеть смерть (вещий конь); это животное связано с потусторонним миром, царством мертвых, оно служит проводником в «иной мир». В обрядах семейного цикла конь задействован, прежде всего, в так называемых «ритуалах перехода»: т.е. рождение, постриг, свадьба, похороны. Главный герой романа граф Т. проходит свой путь в «Оптину пустынь», не понимая, что означает это название и где она может находиться, поэтому и читателю остается только гадать, является ли лошадь графа воображением ума, проводником на «тот свет» или ритуальным атрибутом в переходе героя на иной уровень, в его освобождении.

В рассмотрении слов «конь» и «лошадь» с точки зрения стилистических и семантических особенностей диссертант опирается на ироничное высказывание В.В. Маяковского об употреблении слов с разной стилистической окраской: «Так, поэт Фет сорок шесть раз упомянул в своих стихах слово „конь“ и ни разу не заметил, что вокруг него бегают и лошади. / Конь – изысканно, лошадь – буднично» (Маяковский 1955–1961, 12: 12). Стилистические тонкости для Пелевина по-настоящему важны, он учитывает,

¹²³ В книге Г. Бейли есть и другие любопытные наблюдения: «На санскрите слово *harit*, означающее утренний „свет“, „яркий“ и „сияющий“, также имеет значение „лошадь“» (Бейли 2010: 324). А также: «На языке галлов слово „лошадь“ звучало как *eROS*, „Глаз Света“; на греческом *hippos*, а на немецком *Pferd*, т.е. *opferde*, „Глаз Блистающего Огня“» (Там же: 339–340). В романе лошадь можно узнать по горящему пурпуром глазу.

что прототипом главного героя романа графа Т. является Л.Н. Толстой¹²⁴, склонный к опрошению. Слово «лошадь», действительно, имеет иную традицию употребления, чем слово «конь»: на конях передвигаются герои и богатыри, лошади даны в помощь человеку, они обычно смиренны. Интересно, что в романе граф передвигается всегда на лошади, за исключением одного эпизода, где цыганский барон отдает ему в пользование скакуна жандарма, – только этот белый иноходец зовется в тексте конем¹²⁵ (несмотря на это, сам граф Т. все равно называет его лошадь¹²⁶). При такой статистике употребления слов «лошадь» и «конь» несложно заподозрить Пелевина в диалоге с В.В. Маяковским. Говоря об образе лошади в романе, нужно упомянуть ее игривый нрав: она оказывается весьма ироничным существом и в открытую потешается над Т. (в тексте это моменты, когда лошадь ржет). Она знает латынь, рассуждает о Евангелии от Марка¹²⁷, разбирается в обрядах оскопления, философствует и даже сочиняет стихотворение. Складывается ощущение, что ей известно больше, чем графу, и в этом она, безусловно, напоминает читателю говорящую ослицу пророка Валаама (Чис. 22: 21–31)¹²⁸. Такая ассоциация дает повод вспомнить чрезвычайно важный в контексте «Т» диалог Платона в «Федре» (260 b, c), где Сократ говорит о путанице, возникшей из-за незнания точных значений слов «конь» и «ослица», и о *значимости истины* в философских спорах. Любопытно, что именно лошадь объясняет графу Т. значение загадочного и ключевого для романа словосочетания «Оптина Пустынь»: «Ну как же. Слово „Оптина“ происходит от латинского глагола „optare“ – „выбирать, желать“. Здесь важны коннотации, указывающие на бесконечный ряд возможностей. Ну а „Пустынь“ – это пустота, куда же без нее. Сколько здесь открывается смыслов...» (Пелевин 2009: 380; далее цитаты из романа «Т» в данной главе даются по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках). Если продолжать искать знаки и намеки автора на страницах романа «Т», то следует обратить внимание на лошадиное сообщение графу в конце романа о

¹²⁴ Возможно, лошадь читает свое стихотворение графу Т. (Толстому), учитывая написанную им от лица лошади душещипательную историю «Холстомер», таким образом, литературный контекст сближает персонажей. В связи с этим вспоминается известная фраза И.С. Тургенева: «Лев Николаевич, теперь я вполне убежден, что вы были лошадь» (Бунин 1967: 104).

¹²⁵ Граф передвигается в романе, помимо лошадей, еще и на коньках.

¹²⁶ В романе присутствует также конь-битог (известная порода рабочих лошадей – тяжеловозов).

¹²⁷ На лексическом уровне здесь происходит весьма изысканная игра. Как и английское слово *mare*, родственное ему слово *marc* на ирл. и гэльском языках тоже означает лошадь (Skeat 2005: 314). Получается, что неслучайно лошадь говорит словами Евангелиста Марка (The Gospel According to Mark). Mark на англ. в зависимости от контекста может переводиться как *знак, граница, цель, связь*; remark – *замечание, наблюдение*. Попутно отметим, что символ Евангелиста Марка – лев.

¹²⁸ Книга Чисел – четвертая книга Пятикнижия; обычное название у евреев книги חמשה עשר «Бемидбар» – букв. «в пустыне». Книга Чисел содержит ветхозаветное **пророчество о Христе** (Чис. 24: 17).

том, что приближается граница, где ему пора ставить точку: «Я, собственно, к тому, что застава уже рядом. Приближается граница, после которой... В общем, раз автор теперь вы, *надо решить, где будет последняя обзорная точка*¹²⁹. – Да, – согласился Т., – это правда (382; курсив мой. – Т.Б.). Последнее предложение романа: «И все было ясно из движений четырех лапок, из тихого шелеста ветра в траве, и даже из тишины, наступившей, когда ветер стих» (383)¹³⁰, из чего становится видно, что роман оканчивается словом «стих». Заканчивая роман «стихом», Пелевин переигрывает набоковский прием романа «Дар», где проза в концовке перетекает в поэзию; – только у Пелевина этот прием выражен каламбуром.

Неудивительно, что эти романы имеют сходство и на идейном уровне. Оба повествуют о тайной связи искусства и бытия: жизнь длится, пока пишется строка (вспомним «машину Тьюринга» из романа «Т»). Если в «Даре» обыгрывается ключевой для романа вопрос «Что делать?», то в «Т» это вопрос «*Quo vadis?*» (или «Куда идешь?»); причем оба вопроса обнаруживают «книжные» истоки, связанные с названиями романов Н. Чернышевского и Г. Сенкевича. Наиболее характерное сходство романов Набокова и Пелевина заключается в их метатекстовой природе: они повествуют о том, как пишутся сами романы, актуализируют ситуацию создания текста. Ю.И. Левин называет «Дар» производственным романом: «Роман как целое – о том, как он сам, этот роман, создается, – в неслиянности нераздельности жизни и творчества» (Левин 1998а: 298). Пелевинский роман по структуре, как и «Дар», может быть представлен кольцом, поэтому описание Левина применимо и к «Т»: «роман замыкается, и притом замыкается на себе же; он как бы лишается „внешнего“ автора <...>»; Левин метко замечает, что роман «оказывается завернут сам в себя: он и содержимое, и упаковка (и процесс создания содержимого, и процесс упаковывания)» (там же: 300). И если «<м>ир Дара представляет перед нами как зрелище, – но зрелище в восприятии одного-единственного лица – Автора-героя» (там же: 320), то мир «Т» – это зрелище в восприятии Автора-героя-читателя.

¹²⁹ То есть, и граница, и точка понимаются как граница пространственная и как граница текста, а точка – и как обзорная точка, и опять же – как конец текста, последняя его точка. Можно предположить, что автор здесь обращается и к читателю.

¹³⁰ Учитывая особую значимость финальной фразы романа, можно предположить, что у Пелевина и здесь равновозможны несколько трактовок. Последние строки набоковского стихотворения, посвященного Л.Н. Толстому («Однажды он со станции случайной / в неведомую сторону свернул, / и дальше – ночь, безмолвие и *тайна*...») ассоциируются с графом Т., уезжающим в тишине на телеге вдаль (Набоков 2008, 2: 594). Кроме того, здесь уместна и библейская реминисценция – последние слова романа рифмуются со словами, обращенными к пророку Илиин, согласно библейскому канону, взятому на небо в огненной колеснице: «после землетрясения огонь, но не в огне Господь; после огня веяние *тихого ветра*, [и там Господь]» (3-я Книга Царств 19: 12). За эти ценные замечания автор статьи благодарит Аиду Хачатурян (Таллинский университет).

Однако Пелевин не ограничивается каламбуром: всего несколькими страницами ранее лошадь читает графу свое стихотворение. Чтобы разобраться, является ли последнее слово указанием автора обратить на стихотворение лошади пристальное внимание, следует проверить его на созвучие с романом в целом, проанализировав. Приведем отрывок со стихотворением:

Лошадь сделала несколько шагов молча – видимо, собираясь с дыханием, – а потом нараспев заговорила:

1. Как на закате времени Господь выходят Втроем
2. Спеть о судьбе творения, совершившего полный круг.
3. Кладбище музейного кладбища тянется за пустырем
4. И после долгой практики превращается просто в луг.

5. Древний враг человечества выходит качать права,
6. И вдруг с тоской понимает, что можно не начинать.
7. Луг превращается в землю, из которой растет трава,
8. Затем исчезает всякий, кто может их так назвать.

9. Правое позабудется, а левое пропадет.
10. Здесь по техническим причинам в песне возможен сбой.
11. Но спето уже достаточно, и то, что за этим ждет,
12. Не влазит в стих и рифмуется только с самим собой...

Поняв, что стихотворение закончено, Т. сказал:

– Неплохо. Особенно для лошади – совсем даже неплохо»

(382; нумерация строк и деление на строфы мои. – Т.Б.).

Прежде всего, обратимся к формальной стороне этого стихотворения и рассмотрим схему (знаком «тире» обозначается ударный икт, а цифрой – количество безударных слогов):

– 2 – 1 – 3 – 1 – 2 –
 – 2 – 1 – 4 – 2 – 1 –
 – 3 – 2 – 2 – 2 – 2 –
 1 – 1 – 1 – 4 – 2 – 1 –
 – 1 – 2 – 3 – 2 – 1 –
 1 – 1 – 2 – 2 – 1 – 2 –
 – 2 – 2 – 3 – 2 – 1 –
 1 – 2 – 1 – 2 – 2 – 1 –
 – 2 – 1 – 3 – 2 – 1 –
 – 2 – 3 – 1 – 2 – 1 –
 1 – 2 – 1 – 3 – 2 – 1 –
 1 – 1 – 2 – 2 – 2 – 1 –

Перед нами 6-иктовый тактовик (Т6) с небольшими отклонениями в сторону акцентного стиха в первой строфе; интервалы между ударными слогами

нерегулярные. Такая свобода и непостоянство при довольно четкой общей схеме сочетаются со структурой романа в целом. Это стихотворение с перекрестной рифмовкой (во всех строфах – abab), где последний слог – всегда ударный. Однако простота и однообразие рифмы в этом стихотворении иллюзорны: если обратить внимание на разные виды рифм, присутствующие в этом стихотворении, то здесь легко обнаружить начальную рифму (И вдруг / луг), и «основные» неточные рифмы (времени / творения) или (превращается / исчезает вся), а также неточную кольцевую для первых двух строф рифму (как на закате / их так назвать). Стихотворению придает более стройную форму также нерегулярная аллитерация (см. строки 1 и 2; 3 и 4; 7 и 8, 9 и 10; 11 и 12).

Пелевин не впервые вставляет в концовку романа поэтический текст, подобный прием он использовал ранее в романе «Чапаев и Пустота», где главный герой Пустота читает стихотворение «Вечное невозвращение», написанное акцентным стихом:

1. Принимая разные формы, появляясь, исчезая / и меняя лица,
2. И пиля решетку уже лет, наверное, около семиста,
3. Из семнадцатой образцовой психиатрической больницы
4. Убегает сумасшедший по фамилии Пустота.

5. Времени для побега нет, и он про это знает.
6. Больше того, бежать некуда, и в это «некуда» нет пути.
7. Но все это пустяки по сравнению с тем, что того, кто убегает,
8. Нигде и никак не представляется возможным найти.

9. Можно сказать, что есть процесс пиления решетки,
10. А можно сказать, что никакого пиления решетки нет.
11. Поэтому сумасшедший Пустота носит на руке лиловые четки
12. И никогда не делает вида, что знает хоть один ответ.

13. Потому что в мире, который имеет свойство деваться / непонятно куда,
14. Лучше ни в чем не клясться, а одновременно / говорить «Нет, нет» и «Да, да» (Пелевин 2003 [1996]: 427–428; нумерация строк и деление на строфы мои. – Т.Б.).

Схема:

2 – 1 – 2 – 3 – 3 – 1 – / 2 – 1 – 1
 2 – 1 – 3 – 1 – 2 – 4 –
 2 – 4 – 4 – 3 – 1
 2 – 3 – 3 – 4 –

 – 4 – 1 – 1 – 1 – 1 – 1
 – 2 – 1 – – 3 – 1 – 2 – 1 –

1 – 4 – 2 – 2 – 3 – 2 –
1 – 2 – 3 – 3 – 2 –

– 2 – 1 – 1 – 1 – 3 – 1
1 – 2 – 3 – 2 – 3 – 1
1 – 4 – 4 – 3 – 1 – 2 – 1
3 – 1 – 2 – 1 – – 3 – 1 –

2 – 1 – 2 – 2 – 1 – 2 – 1 – / 2 – 2 –
– 2 – 1 – 4 – 2 – / 2 – 1 – 2 –

Это стихотворение, состоящее из 14 строк, по форме напоминает сонет, однако графически автором это не обозначено, стихотворный текст в романе имеет форму 8 и 6, хотя на уровне метрики его возможно поделить на 6, 6, 2. Рифмовка же позволяет увидеть в этом стихотворении «Шекспировский сонет», или сонет с «английской» рифмовкой, [abab cdcd efef gg], для полного соответствия его нужно было бы автору поделить на три катрена и одно двустишие, называемое еще «**сонетным ключом**». С точки зрения семантики такое деление тоже возможно. Стоит заметить, что шекспировские реминисценции встречаются и в романе «Т». Как и в случае со стихотворением из романа «Т», последние две строки «Вечного невозвращения» требуют особого внимания. Продолжая изучать диалогическое взаимодействие этих текстов, стоит заметить, что в романе «Т» появляется Чапаев¹³¹, а в «Чапаеве и Пустоте» (1996) на первых страницах в подробностях изображен эпизод из еще не написанного романа «Т» (2009) о графе Толстом, пересекающем реку Стикс¹³² (Пелевин 2003 [1996]: 13). В «Чапаеве и Пустоте» герои переплывают реку Урал (условная река абсолютной любви), а «Внутренняя Монголия» сопоставима с понятием «Оптина пустынь» из романа «Т».

Объединяет эти романы и тема лошадей; так, в «Чапаеве и Пустоте» один из героев, Котовский, сообщает Пустоте: «Кажется, Упанишады говорят, что ум – это лошадь, впряженная в коляску тела...»¹³³ (Пелевин 2003 [1996]: 261); в той же главе несколькими страницами ниже эта фраза разъясняется с

¹³¹ Особенно стоит обратить внимание на знакомство и диалог графа Т. и Чапаева (313–319)

¹³² Характерна и игра словом «Стикс»: если «икс» заменить на его соответствие в латинице – «х», то получится «**Стих**». Возможно, это намеренный макаронизм, скрытая подсказка. Переход графом реки Стикс образно напоминает ключевые строки из Сутры сердца – «Гате, гате, парагате, парасамгате, бодхи, сваха!» («О, переводящая за пределы, переводящая за пределы, уводящая за пределы пределов, уводящая за пределы пределов беспредельного к пробуждению, славься!»; перевод Е.А. Торчинова. См.: Избранные сутры Китайского буддизма. 2000. – Пер. с китайского Д.В. Поповцева, К.Ю. Солонина, Е.А. Торчинова. СПб.: Наука. С. 29-33).

¹³³ Ср.: «Уподобим душу соединенной силе крылатой парной упряжки и возникшего» у Платона в «Федре» (246, b).

оглядкой на современную ситуацию: «<...> не всадник теперь ей <лошадью> управляет, а она его куда хочет, туда и несет. Так что всадник и думать забыл, что он куда-то попасть хотел. Куда лошадь выбредет, там и едет» (Там же: 296–297). Эта фраза словно уготована для будущего романа «Т», его финальной сцены, где лошадь увозит графа Т. в неизвестном направлении. Стоит обратить внимание на эпиграфы романов, в которых можно усмотреть аналогичное, по сути, содержание:

Глядя на лошадиные морды и лица людей¹³⁴,
на безбрежный живой поток,
поднятый моей волей и мчащийся в никуда
по багровой закатной степи,
я часто думаю: где я в этом потоке?
Чингиз Хан
(роман «Чапаев и Пустота»)

...солдат забытой Богом страны,
Я герой – скажите мне, какого романа?
Г' m a soul, Джа.
Пятница
(роман «Т»; здесь и далее полужирный шрифт мой. – Т.Б.)

Романы соприкасаются ключевой для них темой пустоты с отсылкой на основные положения буддизма, в частности, на канонический текст о пустоте – «Сутры сердца совершенной мудрости». Любопытно, что поэтические тексты этих романов продолжают данную тему в христианском ключе. Стихотворение лошади по смыслу явно перекликается с книгой Екклезиаста, можно даже сказать, что оно является своеобразным переложением этого текста в стихи, ср.: «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» (Еккл. 1: 9); «Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги свои» (Еккл. 1: 6); «Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет, не останется в памяти у тех, которые будут после» (Еккл. 1: 11). Стихотворение Пелевина «Вечное невозвращение» отсылает читателя к Нагорной проповеди¹³⁵: «Но да будет слово ваше: да, да; нет, нет; а что сверх этого, то от лукавого» (Мф. 5:

¹³⁴ При таком порядке слов можно прочесть «лошадиные морды людей». В связи с этим вспоминается также ряд известных картин П.Н. Филонова, которые хранятся в Русском музее: «Масленица» (1913–1914), «Лошади» (1924–1925), «Головы лошадей» (1924–1925), «Ломовой извозчик» (1915) и «Святое семейство» («Крестьянская семья») (1914), где глаза и головы лошадей выглядят очеловеченными (если не более человечными, чем у людей). Уместно вспомнить здесь также в чем-то созвучное роману стихотворение Н.А. Заболоцкого «Лицо коня» (1926).

¹³⁵ Помимо очевидной отсылки к идее «вечного возвращения» Ф. Ницше (о бесконечной возможности повторений мыслей и явлений).

37)¹³⁶. Эти слова, по видимости, и являются *сонетным ключом*, способным открыть тайну или приблизить читателя к истинному пониманию строк. Отметим некоторую незавершенность стихотворения лошади, которая открывается исследователю при соположении двух текстов на формальном, структурном уровне. Вероятно, в стихотворение лошади «не влазит» именно **сонетный ключ**, т.е. его разгадка.

Продолжим дешифровку лошадиного послания на другом уровне. Изучение интертекстуальных связей в тексте Пелевина осложняется тем, что он редко оставляет точные цитаты других авторов, но часто лишь намекает на возможное их присутствие, ведя при этом игру на стилистическом, лексическом и семантическом уровнях. Многочисленные и не всегда явные отсылки к творчеству других авторов часто являются причиной возникновения спорных толкований пелевинских текстов.

Стоит отметить, что у читателя может возникнуть желание прочесть это стихотворение с интонацией И. Бродского, возможно, оттого, что лошадь читает свои строки именно нараспев¹³⁷. Обратим внимание на то, что 6- и 5-иктные тактовики (Т6 и Т5) – наиболее частотные размеры в творчестве Бродского¹³⁸. Кроме того, это стихотворение сочетает в себе слова с разной стилистической окраской, например, «качать права»¹³⁹ и «древний враг человечества». Характерная черта поэтики Бродского – богатая, разноуровневая (казалось бы, несовместимая) лексика: в одном стихотворении могут сочетаться различная терминология, высокий стиль, разговорные обороты и пр. Неожиданное сочетание слов свойственно и рассматриваемому нами стихотворению, словарь которого представлен привычными в рамках творчества Бродского понятиями: время, круг, судьба, Господь, пустырь, тоска, трава, исчезновение. Известно, что Бродский смело употреблял деепричастия, содержащие шипящие звуки, часто использовал перечисления. Все это нашло место и в стихотворении лошади. Таким образом, стихотворение лошади может выступать здесь в качестве аллюзии на творчество Бродского. И так как у Пелевина не бывает ничего однозначного, возможно, здесь присутствует аллюзия на еще одного поэта – Б. Гребенщикова. Стихотворение лошади вполне сочетается с его тематикой и стилизациями, тем более что в строке «Здесь по техническим причинам в

¹³⁶ Важно заметить, что Пелевин здесь переводит текст Евангелиста на «буддийский» язык, объединяет на словесном уровне с первого взгляда полярные трактовки истины в христианстве и буддизме.

¹³⁷ Конечно, многие поэты читают свои стихотворения нараспев, однако именно манера Бродского широко известна (благодаря его популярности и сохранившимся записям его чтения).

¹³⁸ Начиная с 1970-х гг. Подробнее см. об этом: Семенов В. 2005. Очерк метрики и ритмики позднего неклассического шестииктного стиха Иосифа Бродского. Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. № 13.

¹³⁹ «Качать права» встречается у Бродского в стихотворении «На независимость Украины» в стихе: «Полно качать права, шить нам одно, другое».

песне возможен сбой» стихотворение называется именно песней. Общая текучесть слога, импровизаторский характер, децентрированность текста коррелируют с гребенщиковской манерой: говорить просто о самом важном, оставляя полную свободу интерпретатору. Не нужно забывать и о том, что в 2002 году Гребенщиков снялся в фильме В. Тихомирова «БГ. Лев Толстой» в главной роли¹⁴⁰. Немаловажны и встречающиеся в романе аллюзии на творчество Гребенщикова¹⁴¹.

Не стоит обходить стороной и тяготение рассматриваемого поэтического текста к акцентному стиху, тем более что наиболее яркое воплощение этот размер получил в творчестве В. В. Маяковского. Мужские окончания в конце каждой строки делают ритм стихотворения Пелевина рубленным, этот прием был отличительной чертой творчества Маяковского. В его поэзии также присутствует «лошадина тема», прежде всего, в стихотворении «Хорошее отношение к лошадям» (1918) с известным выводом «каждый из нас по-своему лошадь» (Маяковский 1956, 2: Интернет-ресурс). Обращения к Маяковскому в творчестве Пелевина встречаются довольно часто; в романе «Т» он также не упустил такой возможности, обогатив тем самым свой текст.

Особого внимания заслуживает стихотворение В. Набокова «Слава» (1942), с его ритмическими сбоями, один из которых приходится на следующие строки:

В длинном стихотворении «Слава» писателя,
Так сказать, занимает проблема, гнетет
Мысль о контакте с сознанием читателя.
К сожалению, и это навек пропадет (Набоков 2008, 5: 421; курсив мой.
– Т.Б.).

Набокова здесь, как и Пелевина в романе «Т», занимает вопрос сознания и вечности.

Вернемся к содержанию стихотворения и его отношению к роману как части к целому. Первые два стиха из «Т» можно отнести непосредственно к содержанию романа, тогда можно заключить, что «закат времени» – это и «закат романа» (повествование которого, действительно, вот-вот закончится). Соответственно, это стихотворение – о судьбе романа, совершившего к концовке полный круг. Перед нами нетипичная форма метаописания, в которой стихотворением описывается развитие романа. Отметим, что концептуально важное для романа «Т» понятие «Троица» перефразировано в

¹⁴⁰ Этот фильм изображает современного Льва Толстого (в виде рок-музыканта), т.е. идея осовременить Толстого не так уж и нова. В задачи же режиссера, как он сам утверждает, входило рассказать о Гребенщикове через образ Толстого (см.: Шенкман 2002: Интернет-ресурс).

¹⁴¹ Пелевин довольно часто цитирует Гребенщикова в своих произведениях, в романе «Т» точных цитат из творчества музыканта нет, однако встречаются многочисленные реминисценции из его песен. Этот вопрос заслуживает отдельного изучения.

первом же стихе («Господь выходят Втроем»), понятие «пустота» представлено пустырем, крест – кладбищем и перекрестной рифмой, т.е. самим ее наименованием, круг – повторами и кольцевой композицией. В первых двух строках заявлена тема стихотворения: Господь *выходят* «Спеть о судьбе творения, совершившего полный круг». Далее мысль о цикличности развивается: кладбище превращается в луг, луг превращается в землю. Кольцевая композиция характерна и для структуры романа «Т»¹⁴² (и, как уже упоминалось, для его эпитафия), герой не раз испытывает дежавю, в своих поисках ходит по кругу, а единственный способ избежать закольцованности – исчезнуть, перестать ее создавать. В восьмом стихе речь идет именно об исчезновении. Возникает закономерный вопрос: является ли это исчезновение освобождением? Ведь возможна и иная интерпретация. Третий стих начинается со слова «Кладбище», далее идет развитие мысли, а затем все исчезает или, другими словами, все умирают, т.е. снова появляется мотив смерти (возвращение к кладбищу). В таком случае никакого освобождения не происходит, а смерть лишь знаменует новое перерождение. Читателю самому предстоит ответить на вопрос, куда отправился граф на телеге (в вечность, небытие или на очередной круг). В третьей строфе говорится о том, что все забудется и пропадет, и читателю достаточно сказанного ранее¹⁴³. Загадочной кажется последняя фраза: «то, что за этим ждет, / Не влазит в стих и рифмуется только с самим собой...» (382). В стихотворении прослеживается мастерская словесная игра Пелевина. Использование просторечного слова «влазит» с экспрессивной иронической окраской обусловлено соблюдением ритма; слово «влезает», действительно, не «влезает» в строку, так как нарушает метрику. Читателю дают понять, что истина «не влазит» в пространство текста, она выше и находится за пределами слов. Набоков, например, в уже упомянутом нами выше стихотворении не дает словам воплотиться в конкретные формы, он скрыл тайну, зашифровав ее следующим образом:

Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та,
а точнее сказать я не вправе (Набоков 2008, 5: 422).

Кстати, спор о том, есть ли рифма к слову «истина», вели в свое время З. Н. Гиппиус и В.Я. Брюсов. В результате, у Гиппиус (по ее признанию в воспоминаниях) ничего не вышло, а Брюсов написал стихотворение, которое он озаглавил «З.Н. Гиппиус», где он истину срифмовал с пристанью. Эту дискуссию поддержал Александр Галич 60 лет спустя, написав стихотворение «Виновники найдены», в котором утверждал, что ни поэтам, ни гражданам не

¹⁴² Если обратить внимание на эпитафию романа, то мы и там обнаружим круг: «...солдат забытой Богом страны, / Я герой – скажите мне, какого романа? / I'm a soul, Джа». Фонетическое совпадение макаронического «Soul, Джа» и «Soldier» означает, что эпитафия начинается и заканчивается одним и тем же словом.

¹⁴³ Можно опять же понимать по-разному, все уже сказано: 1) в мире вообще; 2) в этой книге; 3) в первых двух строфах этого стихотворения.

дано узнать, с чем рифмуется ИСТИНА. Сам он употребил неточную рифмовку: выстели – истина. Представляется справедливым утверждение Н.А. Богомолова, описавшего этот спор в своей книге «Стихотворная речь» (Богомолов 1995: 147–149), о нарочитом характере этой рифмы, чтобы намекнуть о неточных знаниях об истине, а в качестве виновницы утраты знаний об истине здесь выступает лживая советская власть. Пелевин также отвечает предшественникам: истину (т.е. «то, что за этим ждет»), он не то чтобы не рифмует, но даже не называет, а лишь подразумевает ее и обильно рассеивает составляющие это слово звуки (ИСТИ[е]НА[о]) в последних двух строках:

Но СпеТО уже дОСТАТОчно, И То, что За эТИм ждеТ,
НЕ влАзИТ вСТИх И рИфмуЕТСЯ ТолькО С СамИм СОбой¹⁴⁴ ...

В последних строках стихотворения присутствует и очевидная аллюзия на «Божественную комедию» Данте, в которой Христос «рифмуется только с самим собой». Сложно назвать очередной случайностью то, что имя Иисуса Христа анаграмматически полностью укладывается в последнюю строку стихотворения: «Не влАзИт в СТИХ и РИфмуЕтСя тОлько С СамИм собой ...» (ИСТИХРУСОССИ → ИИСУС ХРИСТОС). Эта находка как бы продлевает стихотворение Пелевина *невидимым сонетным ключом*, в котором и скрыта тайна этого стихотворения и его главный смысл. Истина сокрыта в Иисусе Христе, об этом же говорит Евангелие от Иоанна: «Иисус сказал ему: Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня» (Ин. 14:6). Этот визуальный и фонетический прием Пелевина напоминает библейский эпизод с Пилатом, когда истина (в лице Иисуса Христа) находилась перед глазами, но прокуратор не узрел ее. Аналогично истина предстает перед глазами читателя романа «Т» в фонетическом образе Иисуса Христа в последних строках стихотворения, обнаружить который помогает аналитическое созерцание текста. Таковую «рифмовку» истины и Христа можно назвать мистической; позволим предположить, что подобные «случайности» являются своеобразной «магией» пелевинских текстов¹⁴⁵. Сделать более полным этот вывод помогает сочинение П.А. Флоренского «Столп и утверждение Истины», где сказано, что русское слово «истина» восходит к глаголу «есть» (истина – естина), таким образом, «<...> “истина”, согласно

¹⁴⁴ Заглавными буквами без жирного шрифта обозначено фонетическое соответствие этим буквам. Впрочем, этот ассонанс мог возникнуть случайно, что не умаляет достоинств автора, а даже напротив, побуждает задуматься о процессе «со-здания» литературных текстов.

¹⁴⁵ Еще одна параллель похожего наслоения обнаружилась в мире изобразительного искусства. Знаменитая картина Н. Ге «Что есть истина?», как выяснилось учеными в ходе рентгеновской экспертизы, была изначально написана на картине «Милосердие» или «Не Христос ли это?»¹⁴⁵, в которой Ге стремился зримо представить слова Нагорной проповеди: «Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут» (Мф. 5: 7).

русскому о ней разумению, закрепила в себе понятие *абсолютной реальности* <...>» (Флоренский 1990, 1: 15).

Перед нами оказался типичный в художественном пространстве Пелевина «вампирический сонет», определение которому дается в романе «Ампир В»: «Вампирическим сонетом называется стихотворение, состоящее из двенадцати строк. Размер, рифма или ее отсутствие – это произвольно. Главное, чтобы последняя строка как бы отсасывала из стихотворения весь смысл, выражая его в максимально краткой форме. Она должна содержать квинтэссенцию стихотворения <...>. Каждый решает сам, как именно передать смысл стихотворения в одной строчке. Ведь только автор знает, о чем оно на самом деле, верно?» (Пелевин 2006: 381).

Анализ стихотворения в романе «Т» производился с оглядкой на необычного персонажа, чья функция в тексте выявилась на первом этапе разбора. Лошадь указала на стихотворение, контекст которого указал на созвучный поэтический текст из раннего романа со схожими особенностями. Символический и семантический уровни анализа выявили сопряженность этих двух текстов, что дало повод сопоставить стихотворения детально. Так обнаружилась лакуна, утраченный ключ, стихотворения лошади из романа «Т».

Открытые в ходе анализа пласты смыслов сложно не принимать в расчет, даже если скептически настроенному читателю они покажутся неубедительными. Аккумуляция находок дает повод предположить, что роман Пелевина венчается встречей графа Т. (Толстого) с Истиной (Церковью, Иисусом Христом), однако такой вывод ложится на плечи читателя, а не автора. Здесь нет однозначного ответа, догадки эти не слишком очевидные, текст вступает в коммуникацию с другими текстами, он являет собой мыслящую структуру в том смысле, что затрагивает читательский потенциал, который носит континуальный характер. Истинные смыслы остаются за гранью наших трактовок, так мы сталкиваемся с реальностью текста.

Следует заметить, что какое бы количество аллюзий ни было найдено в романе «Т», стоит помнить о предостережении Пелевина, что все это суэта: «невозможно сказать, что такое на самом деле эта букашка, это солнце и этот бородатый человек в телеге, которая уже почти скрылась вдали – потому что любые слова будут глупостью, сном и ошибкой» (383).

Итак, вторая часть настоящей диссертации дает представление о том, насколько важно вдумчиво всматриваться в пелевинские тексты уже на уровне обложек книг этого автора, насколько плотной концентрацией смыслов обладает не только проза, но и поэзия Пелевина. Анализ этого богатого скрытыми смыслами материала должен проводиться на разных уровнях (семантическом, фонетическом, визуальном, формальном и пр.), в том числе и на метафизическом: высшие смыслы текста становятся

доступными при изучении символов и пустот, рассматриваемых в контексте пелевинского гипертекста. Тексты Пелевина содержат огромный исследовательский потенциал, приведенные особенности поэтики текстов являются доказательством этого довода.

ЧАСТЬ 3. МИФЫ, ОБРАЗЫ И СИМВОЛЫ

ГЛАВА 1. СИМВОЛЫ Т И N В РОМАНЕ «Т»: SPECULUM SPECULATORUM

Одно зеркало отражает другое.
Одно прикинулось многим и смотрит само на себя,
и вводит себя в гипнотический транс. Как удивительно.
*Владимир*¹⁴⁶

В данной главе предпринимается попытка проникновения в символический пласт произведений В. Пелевина, а также актуализируется проблема мифа в творчестве этого писателя. Объектами этой главы исследования послужат две буквы: в большей степени буква «Т» и опосредованно – буква «N». Ю.М. Лотман отметил, что важным признаком коммуникативной модели «Я–Я» будет редукция слов ее языка – они будут иметь тенденцию превращаться в знаки слов, индексы знаков. Это своеобразное сокращение записей для самого себя, в итоге слова такой записи становятся индексами, разгадать которые возможно только зная, что написано (См.: Лотман 1992а, 1: 81). Следовательно, читатель (как и исследователь) может обнаружить в сокращениях Пелевина только собственные знания. Однако это не значит, что он является создателем самого текста или самих символов, он лишь включен в коммуникативную систему текста, он выявляет потенциальные значения. Функционально текст используется нами не только как сообщение, но и как код, когда он трансформирует самоосмысление порождающей тексты личности и переводит уже имеющиеся сообщения в новую систему значений.

Прежде чем приступить к подобному анализу, следует определить, что же такое символ. А.Ф. Лосев и Ю.М. Лотман указывают, что «символ» и «знак» часто по ошибке употребляются как синонимы. Размышляя об отличии символа и знака, Лосев приходит к выводу о том, что символ – это развернутый знак, что «различие между знаком и символом определяется степенью значимости обозначаемого и символизируемого предмета» (Лосев 1976: 134). Лотман же в своей работе подчеркивает архаическую природу символа, а также то, что «<...> символ никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры – он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее» (Лотман 1992b, 1: 192). Для нас же, учитывая специфику текстов Пелевина, особенно важно замечание Лотмана о том, что «являясь важным механизмом памяти культуры, символы переносят тексты, сюжетные схемы и другие семиотические образования из одного пласта культуры в другой» (там же). Несмотря на распространенное мнение о том, что смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, диссертантом предпринимается

¹⁴⁶ Цитата из романа «Т», имеется в виду Владимир Соловьев (С. 270).

попытка выявить значения символа «Т» и понять, с какой целью Пелевин вводит в свой текст символический уровень.

Возвращаясь к специфике пелевинских текстов, стоит указать на двух писателей, без творчества которых настоящий анализ был бы неполноценным, – это Д. Хармс и В. Хлебников. Работать с символическим уровнем романа предстоит через отдельные буквы, разгадывая «каббалу» текста и буквенные комбинации. Обращение к этим двум писателям – реформатору поэтического языка, экспериментатору в области словотворчества и «зауми» В. Хлебникову, а также его последователю Д. Хармсу, сознававшему и практиковавшему представление о магической силе слов, – неудивительно. О роли Хлебникова как учителя Хармса писал Вяч.Вс. Иванов в статье «Египет амарнского периода у Хармса и Хлебникова: „Лапа“ и „Ка“»¹⁴⁷. В.В. Маяковский же справедливо отметил, что «Хлебников – не поэт для потребителей. Его нельзя читать. Хлебников – поэт для производителя» (Маяковский 1961б, 13: Интернет-ресурс). Хлебников важен для тех писателей, которые смотрят на язык изнутри, постигают его законы, видят магию букв и слов. К таким авторам можно отнести и Пелевина. Язык – это средоточие и смысл всего творчества этого автора. Как мастер языковой игры он особое значение придает не только словам, но и буквам, как в фонетическом аспекте, так и в изобразительном. Следуя завету Хлебникова, диссертант рассматривает в данной работе «буквы как таковые», максимально семантизируя элементы языка Пелевина в романе «Т», учитывая, что буквы – это не просто языковые знаки, но также и выразительные формы.

В каббалистической традиции существует теория Ицхака Лурии¹⁴⁸, которая строится на учении о цимцуме, где существование вселенной объясняется процессом сжатия в Боге: «Поэтому первый акт Эйн-Соф, бесконечного Бытия, есть не движение вовне, но движение в себя, движение вспять, откатывание назад или удаление в самое Себя»¹⁴⁹. Таким образом, буква Т

¹⁴⁷ См. об этом подробнее: *Иванов Вяч. Вс.* 2005. Египет амарнского периода у Хармса и Хлебникова: «Лапа» и «Ка». – Столетие Даниила Хармса: Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Д. Хармса. СПб.: ИЦП СПбГУТД. С. 80–90.

¹⁴⁸ См. об этом подробнее в 7-й главе «Ицхак Лурия и его школа»: *Шодем Г.* 2004/5765. Основные течения в еврейской мистике. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим. С. 305–355.

¹⁴⁹ Ср. из интервью с Пелевиным: «I don't have characters as such in my work. I know that I can write only about different aspects of myself. Every person contains a universe. That's not a metaphor, it really is like that – and at the same time he's contained within this universe too. I'm quite sure I could tell everything about you, just writing about myself, and you could tell everything about me just by looking at some aspect of yourself. What makes people different is the exact point at which they look, and if you are able to shift your gaze it means that you can create other characters and make them real» (*Laird, S.* 1999. *Voices of Russian Literature: Interviews with ten Contemporary Writers.* Oxford: Oxford University Press. PP. 178–193; перевод на русский язык можно найти здесь: *Лаярд С.* 1999. Голоса русской литературы.

становится для нас таким же цимцумом, т.е. сокращением, сосредоточением романа, поэтому чтобы понять, что такое «Т», нужно совершить обратный процесс, т.е. расширить цимцум «Т» и посмотреть, что может вмещать в себя эта буква. Исходной фразой для данного анализа послужит замечание В. Хлебникова: «Отдельное слово походит на небольшой трудовой союз, где первый звук слова походит на председателя союза, управляя всем множеством звуков слова. Если собрать все слова, начатые одинаковым согласным звуком, то окажется, что эти слова, подобно тому, как небесные камни часто падают из одной точки неба, все такие слова летят из одной и той же точки мысли о пространстве. Эта точка и принималась за значение звука азбуки, как простейшего имени» (Хлебников 2001, 3: 242). Рассмотрение всех слов, начинающихся в романе на букву «т», кажется не самым продуктивным занятием, поэтому стоит выделить из этой категории наиболее семантически нагруженные в рамках текста значения, оставив все прочие на периферии.

Т – буква кириллицы

В старо- и церковнославянской азбуках носит название «тврѣдо» (ст.-сл.) или «твѣрдо» (ц.-сл.), что означает «твердое, непрístupное, надежное, мужественное, непоколебимое, неотступное». Настойчивое прохождение графом Т. своего пути говорит о том, что автор его наделил качествами первой буквы своего имени, чтобы тот неотступно двигался к своей цели.

Т – Толстой, граф Т.

В этом пункте стоит напомнить, что Л. Н. Толстой является прототипом графа Т.¹⁵⁰, сам Толстой представляет собой символ целой эпохи, а его последователи называют себя «толстовцами». В то же время обычное для эпохи Толстого сокращение имени до инициала дает понять, что за Т. стоит что-то скрытое, до конца не проясненное¹⁵¹. Сокращая имя главного героя до Т., автор добавляет образу таинственности: «А вот Т. – это загадочно, сексуально и романтично» (Пелевин 2009: 95; далее цитаты из романа «Т» даются по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках).

Декабрь 1993 – июнь 1994. – Интервью № 2. Виктор Пелевин. 46 интервью Виктора Пелевина. <http://pelevinlive.ru/02>.

¹⁵⁰ Не стоит исключать возможность другого прототипа – графа П. из «Отшельника Серапиона» Э.Т.А. Гофмана. Заметим, что это произведение относит к уставу «Серапионовых братьев» (См. «Почему мы Серапионовы братья» Л. Лунца) утверждение о том, что искусство реально, как сама жизнь. История графа П. – это, по сути, история разного восприятия реальности, охватывающая проблему сознания и работы над собой.

¹⁵¹ Пелевин, оставляя от слова лишь первую букву, следует принципу зашифрованного послания Л.Н. Толстого, относящегося как к реальной жизни писателя, так и романной жизни Левина («Анна Каренина»). Обращение Пелевина к этому роману закономерно: «В „Анне Карениной“ Толстой воспроизводит самый, пожалуй, сокровенный момент творчества, превращение взрыва в осмысленный текст. Толстой описал тот промежуточный момент, когда творчество представляет собой не оформившееся состояние, а воплощенный переход: момент растворения структуры, раскрытие ее потенциальных возможностей» (Лотман 2010d: 168).

Несмотря на то, что называть романы именем главного героя – давняя литературная традиция, невозможно утверждать, что роман «Т» в полной мере следует ей, и отсутствие точки после буквы Т в названии указывает на это. В данном случае нельзя отказываться и от обратной модели такого построения: герой мог быть назван исходя из замысла и названия самого произведения.

Т – двуручный топор Достоевского (визуальное сходство)

Топор имеет долгую историю: это не только необходимейшее орудие в первобытных обществах, но и важный элемент в современных компьютерных играх (например, в *Lineage*). Топор – это символ борьбы и смерти. Граф Т. на протяжении всего романа пребывает на волосок от смерти, исчезновения, и всеми силами пытается выжить, прибегая порой к самым неожиданным оборонительным средствам.

В сюжетной линии романа топор появляется дважды: в руках графа Т. как инструмент для очищения от плотского греха (эпизод с Аксиньей) и в руках Достоевского как инструмент для самозащиты и нападения. Конечно, в руках последнего этот предмет приобретает особое значение, ведь в такой ситуации мы не можем не вспомнить Раскольникова: топор – это инструмент смерти, убийства, т.е. греха. Таким образом, топор приобретает амбивалентную окраску – это инструмент и для совершения, и для искупления греха. Исследователи, изучающие символику топора в культуре, утверждают, что «Боевой топор был точно таким же символом, эквивалентным мечу, молоту или кресту» (Бейли 2010: 390) и что «<...> буква Т от *Thau mysticum* („мистическая Тау”) приобрела свой вид от двух топоров, поставленных вместе обухами друг к другу <...>» (там же: 391). Получается, что «двуликий» топор и крест имеют исторически общие характеристики, связанные одновременно со смертью и с жизнью. В дээн присутствуют сравнения обоюдоострого топора или меча с языком, как с орудием не только полезным, но и опасным, способным скрыть иллюзорность слов.

Т – машина Тьюринга, творец текста (как жизни)

В романе поясняется, что машина Тьюринга «<Э>то из математики. Условное вычислительное устройство, к работе которого можно свести все человеческие исчисления» (88), там же говорится, что писателя можно считать машиной Тьюринга (89). В тексте это устройство по описанию напоминает компьютер, представляющий собой главный символ современности. На наших глазах происходит расширение возможных значений довольно ограниченного явления, его переосмысление, обновление. Жизнь – это текст, а машина Тьюринга создает этот текст: «А жизнь ведь и правда подобие текста, который мы непрерывно создаем, пока дышим. Как это Ариэль говорил, машина Тьюринга? Нам кажется, мы что-то делаем, решаем, говорим, а на деле просто каретка бежит над бумагой, считывает один значок и печатает другой. Это и есть человек...» (160). Машина

Тьюринга приравнивается к творцу не только текста, т.е. к писателю/автору, но и к творцу жизни, что возвышает ее до божественного уровня.

T (t) – температура, время (tempus)

Обратимся к научно-техническим условным обозначениям. Страницы романа оформлены таким образом, что на каждой нечетной странице мы видим прописную букву «t»; t – это условное обозначение времени. Учитывая игру Пелевина со временем в романе (соединение древности, античности, средневековья, конца XIX века и современности), подобное обозначение тоже можно назвать составной частью символа «T».

Здесь правомерно задаться вопросом, можно ли придать t значение температуры. Температура, как известно, характеризует внутреннюю энергию тела, таким образом, t – это внутренняя энергия текста, если угодно, – душа текста.

Буквой T обозначается также теплопередача как необратимый процесс переноса энергии от более нагретых к менее нагретым частицам. Роман – это тоже своеобразная энергопередача. Ср. у Хлебникова: «Мы долго искали такую, подобную чечевице, задачу, чтобы направленные ею к общей точке соединенные лучи труда художников и труда мыслителей встретились бы в общей работе и смогли бы зажечь и обратить в костер даже холодное вещество льда» (Хлебников 2001, 3: 240).

Но вернемся к тексту романа и рассмотрим другие понятия, связанные с буквой «T».

T – тильда, титло

T может означать тильду, переняв смысл этого знака. Известно, что в словарях тильда заменяет в словосочетаниях заголовочное слово или его неизменяемую часть: «T» – это и есть заголовочное слово романа, возможно, это также метафора чего-то главного и неизменного.

Пелевин использует тильду при написании другого важного символа в романе – Ñ и дает ее трактовку: «<T>ильда похожа на волну, и смысл ее в том, что человек есть не отдельное существо, каким себя воображает, а волна, проходящая по единому океану жизни... <...> Другие, – продолжал Федор Кузьмич, – видят смысл в том, что за духовным взлетом неизбежно следует падение, а за падением вновь последует взлет. Третьи учат, тильда есть тайный знак Господень, разорванная бесконечность, и смысл ее в том, что дурная бесконечность есть наша цепь, окова, разбить которую может лишь божество» (330).

Рассмотрим «T» и как титло. Титло, сохранившееся в церковнославянском языке, используется, во-первых, для сокращения слов и, во-вторых, для

обозначения числовых значений¹⁵². Важно то, что титло несет особую семиотическую нагрузку, венчая собой почти исключительно обозначения сакральных понятий. Так и «Т» может означать нечто сакральное, тем самым придавая эту сакральность словам, начинающимся на «Т», или словам, обозначающимся Ñ, а таких в тексте два: 1) умное неделание и 2) непротивление злу насилем. Один из персонажей романа, Победоносцев, объясняет значение второго важного символа в этом тексте, связанного с учением Соловьева: «Он называл свое учение „умным неделанием“¹⁵³. Символом для него он выбрал латинскую букву „N“ с тильдой <...>. Хотя такой значок вполне подошел бы и для вашего непротивления¹⁵⁴, граф» (221).

Для раскрытия более глубоких значений «Т» стоит обратиться непосредственно к тексту, ведь Пелевин по традиции как бы раскрывает смысл символов, которыми воспользовался.

Т – Травославие, Троица, Ты, Тат, Тот (анх)

В романе в одном из разговоров о ересях упоминается Травославие¹⁵⁵, последователи которого «<...> носят египетский крест в форме буквы „Т“, символизирующий, по их мнению, Троицу и одновременно слово „ты“» (219).

Рассмотрим подробнее два последних значения, поскольку «Троицу», по мнению одного из главных героев, Соловьева, составляют «Автор, Ты и Читатель», а под словом «Ты» понимается сама Троица, «кроме которой ничего нет вообще» (365).

Читатель становится автором, так как, читая, он воссоздает этот текст, интерпретирует и визуализирует его по-своему; но тот же читатель является и героем этого текста, так как соотносит текст с самим собой, встает на место героя или, по крайней мере, становится свидетелем происходящего.

На страницах романа граф Т. встречает еще одну значимую для самопознания надпись: Tat Tvam Asi, что означает, как уже говорилось ранее, «Ты – одно с Тем». Постигнув это изречение, человек освобождается: «Оставив иллюзию и незнание – свойства высшего жизненного начала, – отделившись от обозначаемого словами „То“, „Ты“, [существо становится] Брахманом» (Упанишады 1967: 220).

¹⁵² Возможно, числовой код романа также поддается дешифровке.

¹⁵³ Ср. с «Умным деланием», что можно назвать «христианской йогой». «Умное делание» у православных монахов – это своего рода практика мистики, обычно включающая сосредоточение ума на простейших фигурах (крест у христиан) или на простейших сочетаниях слов «молитва Иисусова» в православии.

¹⁵⁴ Религиозные и нравственные императивы Толстого явились источником движения толстовства, одним из основополагающих тезисов которого является тезис о «непротивлении злу силою».

¹⁵⁵ Пелевин вновь пользуется приемом Толстого: вспомним его игру с начальными буквами в романе-эпопее «Война и мир», где фамилия Трубецкие превращается в – Друбецкие.

Граф Т., размышляя над тем, кто он такой и кто его создатель, приходит к той же истине: «Теперь я знаю, где искать истинного автора. <...> Он прямо здесь. Он должен притвориться мной, чтобы я появился¹⁵⁶. <...> Но этот „он“ и есть я. <...> Пока я думаю „I am T.“, я работаю подсобным рабочим в конторе Ариэля. Но как только я обрезаю эту мысль до „I am“, я сразу вижу истинного автора и окончательного читателя. И еще тот единственный смысл, который есть в этом „I“¹⁵⁷, и во всех других словах тоже» (368).

Сравним вышеприведенные доводы с автографом Д. Хармса 1932 года (См. приложение «Хармс», илл. № 1), где написан текст явно мистического характера:

«Я тройной, научи меня
чтению. Мы говоримъ
вотъ это я
Я
дарю тебѣ
ключъ,
чтобы ты говорил
Я» (Хармс 1988: 129)

Обрамляемая этим текстом иллюстрация побуждает обратиться к египетскому кресту или анху, который представляет собой иероглиф, обозначающий «жизнь» («**ключ** жизни», ключ к тайному знанию) и символизирует вечность, бессмертие; но это далеко не все: анх имеет наиболее богатую символику¹⁵⁸, которой нет предела (от древних египтян до современности [хиппи, готы, нью-эйдж]). Анх имеет форму буквы «Т» с добавочной дугой в верхней части, другое его название – «**Узел Изиды**». Анх указывает на то, что достижение реальной или желаемой божественности осуществляется посредством развязывания узлов, т.е. постепенного освобождения души от связывающих оков.

В своих размышлениях «О существовании, о времени, о пространстве» Хармс приходит к выводу, что «<...> основу существования составляют три элемента: это, препятствие и то» (Хармс 2001: 31); он также пишет, что при исчезновении хотя бы одной составляющей, исчезает и все целое. Такая концепция совпадает с пониманием троицы в романе «Т».

Препятствие, по Хармсу, – элемент особой важности, без него невозможен переход из одного состояния в другое, оно главное «образующее» Вселенной

¹⁵⁶ Заметим в этом моменте встречу героя с читателем: ситуацию, когда герой, всматриваясь в себя, глядит на того, кто читает, что, по сути, также означает, что читающий через героя в этот момент видит себя. Текст являет собой зеркало, в которое смотрится читатель.

¹⁵⁷ Буква «I» состоит из соединения буквы «Т» и ее отражения «└».

¹⁵⁸ Анх – символ бессмертия. Объединяет тау-крест (символ жизни) и круг (символ вечности).

и является материей. Последовательно двигаясь в своих рассуждениях, он делает вывод о том, что «<В>ремя, пространство и материя, пересекаясь друг с другом в определенных точках и являясь основными элементами существования вселенной, образуют некоторый узел», он называет его «Узлом Вселенной» и уточняет: «Говоря о себе: „Я есмь“, я помещаю себя в Узел Вселенной». Постепенно Хармс приходит к пониманию ипостаси: «Бог един, но в трех Лицах» (там же, 35), крест же и есть символ этой ипостаси, «<...> крест есть символический знак закона существования и жизни» (там же: 36); там же он приводит графическое изображение египетского креста («Ключа жизни») и приходит к новой троице: «Рай – „это“, Мир – „препятствие“, Рай – „то“» (см. в приложении «Хармс» илл. № 2 и № 3).

Можно сделать вывод о том, что наш мир – это лишь препятствие на фоне вечного Рая. Анх передает своим изображением петлю или узел жизни, которую он совершает, и снова впадает в вечность. Сравнение человека с узлом встречается и на страницах романа: «Я запомнила сравнение умирающего с узлом, завязанным на струне. Соловьев так и перевел — „на струне“, хотя там было английское слово *string*, оно может означать и простую веревку. <...> Так вот, умирающий похож на узел, который можно мгновенно распутать, если опознать в узле струну — потому что самый сложный узел состоит просто из ее петель и извилов. Если вдуматься, никакого узла вообще нет, есть только струна, принявшая его форму. И когда мы распутаем ее, распутанным окажется не только сам узел, но и весь мир...» (301–302). Такие размышления отсылают нас к Набокову: «The hardest know is but a meandering *string*; though to the finger nails, but really a matter of lazy and graceful loopings. The eye undoes it, while clumsy fingers bleed. He (the dying man) was that knot, and he would be untied at once, if he could manage to see and follow the thread. And not only himself, everything would be unravelled – everything he might imagine in our childish terms of space and time, both being riddles invented by man as riddles, and thus coming back to us: the boomerangs of nonsense...» (Nabokov 1995: 149). Пелевин, указывая и на другое значение в английском языке слова «string» – «струна», тем самым делает фразу из набоковского романа «The Real Life of Sebastian Knight» (1941) пророческой, намекая на квантовую теорию струн, возникшую в начале 1970-х гг. Он (возможно, намеренно) опускает еще одно значение слова «string», которое в контексте обоих романов (как набоковского, так и пелевинского) может оказаться первостепенным: «In formal languages, which are used in mathematical logic and theoretical computer science, a **string** is a finite sequence of symbols that are chosen from a set called an alphabet. / «В формальных языках, которые используются в математической логике и теоретической информатике, **строка** – это конечная последовательность символов, которые выбраны из набора, называющегося алфавитом» (Источник: Wikipedia, the free encyclopedia. String (computer science); перевод мой. – Т.Б.). Таким образом, *распутывание узла* – это и есть *нахождение в себе читателя*. Пелевин, видимо, неслучайно цитирует в «Т» именно роман «The Real Life of Sebastian Knight». Герой,

исчезающий не только на идейном уровне романа, но и на словесном уровне названия этого произведения не может не интересовать Пелевина, тем более что его главный герой граф Т. переживает ту же ситуацию: Г. Барабтарло полагает, что в имени главного героя «Sebastian Knight» зашифрован сам процесс испарения «действительной жизни» / «the real life» Севастьяна; переводчик и исследователь набоковских текстов переставляет буквы имени и получает разгадку – «Knight is absent», т.е. «Найта нет» (См.: Барабтарло 2003: Интернет-ресурс).

Подобная развернутая метафора человеческой жизни коррелирует с еще одной метафорой из романа: «человек – это и есть временное искривление пустоты» (299).

В основе анха, как и в основе романа, лежат два основных символа: крест и круг. Включая в роман главные, универсальные символы мироздания, Пелевин заметно расширяет границы собственного текста. Ведь, например, и в основе начертаний букв глаголицы лежат те же три христианских символа: крест (искупление грехов), треугольник (святая Троица), круг (божество). Ю.М. Лотман справедливо заметил, что «<...> элементарные по своему выражению символы обладают большей культурно-смысловой емкостью, чем сложные. <...> Именно „простые“ символы образуют символическое ядро культуры, и именно насыщенность ими позволяет судить о символизирующей или десимволизирующей ориентации культуры в целом» (Лотман 1992b, 1: 193).

Среди рисунков Хармса диссертанту встретилось изображение Тота с сопровождающей надписью: «Д. Хармс. Тот (древнеегипетский бог мудрости, покровитель священных книг и волшебства). 1924 г.» (См. приложение «Хармс» илл. № 4).

Тот – в египетской мифологии бог волшебства, мудрости, счета и письма, покровитель наук, писцов, священных книг. Он также управляет всеми языками и считается исчислителем времени. Тот – творец при помощи слова, к нему применяли эпитет «владыка словесь бога» (Тураевъ 1898: 20), т.е. Тот – это своеобразная машина Тьюринга. Интересен факт, что «<...> къ Тоту-Ермѣ возводили даже проповѣдь такихъ дорогихъ и высочайшихъ истинъ, какъ ученія о св. Троицѣ» (там же: 166). Получается, что «Т» может кроме прочего означить также имя египетского бога «Тот»; если соединить **Т** в монограмму, то получится своеобразный пелевинский иероглиф, представленный в виде буквы «П» в середину которой вписана буква «о» (мандельштамовский «бублик» из романа «Чапаев и Пустота»); такой значок подошел бы и для обозначения Оптиной Пустыни, куда идет граф Т. Любопытно, что концептуально важное для Пелевина слово «ПустОТа» причудливо сочетается с символическими буквами романа. Тоту подвластна не только тайна письма, но и математика – это покровитель писателей и

мистиков, поэтому понятно, что этот бог представляет особый интерес для Пелевина, Хармса и Хлебникова¹⁵⁹.

Т – Таро (Тора)

Существует так называемая «Священная Книга Тота. Великие арканы Таро»¹⁶⁰ – гипертекст с многочисленными цитатами. Вот, например, одна из них, явно коррелирующая с романом «Т» и являющаяся наставлением любому писателю, в том числе Пелевину:

В момент сотворения мира, огненным резцом выгравированные на августейшей короне Господа, двадцать две буквы иудейского алфавита, вдруг сошли со своих мест и разместились перед Ним. Затем каждая буква сказала: «сотвори мир через меня»

Рабби бен Акиба (Шмаков 1916: XL).

Идея мира, сотворенного из букв, – основная в тексте романа. Каббалистический ритуал, совершаемый графом Т. в конце произведения, спасает его от смертной казни, переводит в новый мир. Пелевин предупреждает о том, что «Слова – очень древний инструмент <...>» (308).

В этой же книге встречается интересное замечание *Рабби бен Акиба*: «Почему пишем мы эту букву одним символом (**н**), но образуем ее из трех знаков? — Потому что она понимается как одна, наподобие Бога, Кто есть Един, хотя в то же время признание Его Имени Тройственно и тройственно Его прославление» (там же: XLIV). Такое написание буквы «Алеф» из семитских (финикийского, еврейского, арабского и др.) алфавитов визуально напоминает букву «N», также образованную из трех знаков. Таким образом, через «N» или «Алеф» вновь осуществляется переход к понятию Троицы.

Кроме того, Алеф имеет отсылку и к главным героям: Алеф звучит как А-лев (парные согласные здесь взаимозаменяются), в контексте романа получается Ариэль-лев или Автор-лев или, наконец, Ангел-лев (финальный эпизод борьбы графа Т. и Ариэля за авторство текста-жизни). Таким образом, и на этом уровне буквы Т (граф Т.) и N (Ариэль) сначала противостоят друг другу, в дальнейшем ходе повествования они не раз взаимозамещаются, а в финале и вовсе растворяются (в конце Ариэль исчезает, а граф Т. уезжает в никуда на

¹⁵⁹ Возможно, Набокова тоже можно причислить к этому списку – в «Славе» он дает указания читателю не пропускать следующих строк:

Я божком себя вижу, волшебником с птичьей
головой, в изумрудных перчатках, в чулках
из лазурных чешуй. Прохожу. Перечтите
и остановитесь на этих строках (Набоков 2008, 5: 420).

Это описание соответствует внешнему виду древнеегипетского бога Тота, покровителя священных книг и волшебства, который изображается с головой ибиса.

¹⁶⁰ *Шмаков Вл.* [1916]. Священная Книга Тота. Великие арканы Таро. Абсолютные начала синтетической философии эзотеризма. Интернет-ресурс.

телеге). А-лев здесь в какой-то степени напоминает о мифологеме голема, которая возникла в каббалистической культурной традиции: ритуал оживления словом, в ходе которого на лбу голема писалось слово *Ameth*, что переводится как *жизнь*¹⁶¹. Интересно, что если *A* отделить от этого слова, то останется просто *meth*, что переводится как *смерть* – стирание всего одной буквы разрушает голема. Таким образом, *A-meth* напоминает А-лев, ведь если бы граф Т. вовремя не осознал, что является Автором, а не жертвенным Великим Львом, то это незнание уничтожило бы его как героя.

Все больше находится доказательств тому, что Пелевин выбрал именно эти две буквы в роли символов неслучайно, а взглянув на компьютерную клавиатуру, мы увидим, что эти две буквы объединяются на одной клавише: русская *T* = английской *N*, и это уже каббала современной жизни.

Алеф «*ℵ*» – первая буква еврейского алфавита, она не обозначает никакого звука и символизирует молчание, но в потенции содержит все двадцать две буквы, в мистической символике выражает число «один» и указывает на единство всего сущего. «*T*» же напоминает последнюю букву древнееврейского алфавита «тав» (или «тау»). Древние египтяне считали тау-крест символом плодородия. В библейские времена тау-крест означал конец мира, был знаком Каина, а также символом ожидания Мессии¹⁶².

Так, дешифровка всего двух букв в романе «*T*» привела исследователя к целому алфавиту от «*A*» до «*Я*»¹⁶³, который и составляет текст Пелевина.¹⁶⁴ Анализ возможных интерпретаций символики буквы *T* и коррелирующей с ней *N* в контексте романа Пелевина обнаруживает взаимодействие этих символов, а также их соединение и в конечной стадии – исчезновение, когда нагромождение значений освобождает их от «правильной», или единственно возможной интерпретации, их значение вместе с тем остается открытым для других контекстов. Подобный процесс близок к определению символа П. А. Флоренским, где происходит «<...> органически-живое единство изображающего и изображаемого, символизирующего и символизируемого. Эмпирический мир делается прозрачным, и через прозрачность *этого* мира становятся видимы пламенность и лучезарный блеск других миров» (Флоренский 1994, 1: 178).

¹⁶¹ См. об этом: Гудимова С.А. 2002. Символы культур. М.: РАН ИНИОН. С. 52.

¹⁶² Известно, что на древнееврейских кладбищах над могилами ставились изображения буквы «тав» (т.е. конец жизненного пути был отмечен последней буквой алфавита).

¹⁶³ Что отсылает нас к цитате из Библии: «Я есть альфа и омега, начало и конец...» (Апокалипсис, 1:8). Граф Т., совершая каббалистический ритуал, пишет буквы вокруг имени Ариэля и последней ставит омегу (370).

¹⁶⁴ Само слово *ТексТ* или *ТехТ*, *Txt* (на англ.) наряду с такими словами, как *Тот* и *Тат* (*твам аси*), как нельзя лучше укладывается в рамки этого анализа.

Проделанная работа¹⁶⁵ указывает на то, что символика Пелевина носит метафизический характер. Каббалистические идеи нередко используются в постмодернистских текстах (например, в «Каббале» Х.Л. Борхеса и «Маятнике Фуко» У. Эко), присутствуют они и в романе «Т», в котором за увлекательным сюжетным уровнем кроется языковая игра, мистика текста. Как в Торе насчитываются четыре уровня понимания текста (1. непосредственное понимание текста, простой смысл; 2. скрытый, глубокий смысл; 3. толкование текста с совмещением логических и софистических построений; 4. мистический, тайный смысл), так и текст Пелевина можно рассматривать на этих четырех уровнях. «В божественном языке все буквы живые, и каждая из них есть история сама по себе <...>» (64) – так и Пелевин в своем романе, изобразив историю одной буквы, создал целый художественный мир.

Код буквы (*T* и *N*) рассматривается как определенное значение, как сообщение, которое в ходе изучения приводит к новому коду. Таким образом происходит переключение из одной системы координат в другую, при этом значения рассматриваемых символов аккумулируются, т.е. в сознании читателя сохраняются связи разных систем. Вероятно, именно этот процесс приводит к описанной Ю.М. Лотманом тенденции: текст в канале «Я–Я» имеет тенденцию обрастать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности. Тем самым он перестраивает ту личность, которая включена в процесс автокоммуникации (См.: Лотман 1992а, 1: 83).

ГЛАВА 2. ОБРАЗЫ ТОЛСТОГО И ДОСТОЕВСКОГО В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «Т»: QUI PRO QUO

Одно зеркало отражает другое.

Одно прикинулось многим и смотрит само на себя,
и вводит себя в гипнотический транс. Как удивительно.

*Владимир.*¹⁶⁶

Роман В. Пелевина «Т» представляет собой пример нарочитой деконструкции жанра классического романа (на всех уровнях: герои, сюжет, композиция, тема и пр.). Методология исследования этого текста в настоящей главе будет заключаться в выявлении его внутренней противоречивости, а также в обнаружении скрытых смыслов, не замечаемых не только неискушенным, «наивным» читателем, но и, вполне возможно, ускользающих от самого

¹⁶⁵ В настоящем разборе необходимо упомянуть об определении состава значений «Т» и «N» («Н») Хлебниковым, так как оно также намекает на пустоту: «Т означает направление, где неподвижная точка создала отсутствие движения среди множества движений в том же направлении, отрицательный путь и его направление за неподвижной точкой»; «Н значит отсутствие точек, чистое поле» (Хлебников 2001, 3: 242).

¹⁶⁶ Цитата из романа «Т», имеется в виду Владимир Соловьев (С.270).

автора («спящих», по выражению Ж. Деррида). Данная глава ставит целью рассмотреть функции образов Толстого и Достоевского в этом романе, а также затронуть проблему рецепции этих писателей в современном мире и в более широком плане – проблему отношения массового читателя к классикам русской литературы.

Можно предположить, что Пелевин мог бы выразить в тексте предрасположенность к графу Л.Н. Толстому, ведь именно он является прототипом, референтным и аллюзивным образом главного героя романа – графа Т. Едва ли только случайным совпадением можно считать то обстоятельство, что роман вышел к столетней годовщине смерти Толстого. Однако в романе нет однозначной оценки или привязки ни к графу Т., ни к Достоевскому: за ироничностью автора кроется игра, которая уводит исследователя за пределы однозначных толкований. Это дает повод рассмотреть образы Толстого и Достоевского в разных позициях с точки зрения их взаимоотношений в тексте.

Толстой VS Достоевский

Прежде всего, в глаза бросается оппозиция романских образов Толстого и Достоевского. Может показаться, что они ненавидят друг друга, что они соперники, что они абсолютно разные по духу и убеждениям. Вероятно, такое противопоставление героев основано на реальных фактах, взятых из биографий Достоевского и Толстого. Известны расхождения классиков в религиозных взглядах, например, в отношении к восточной религии и философии. Толстому не чужды были буддийские и индуистские идеи, общеизвестен факт его переписки с Махатмой Ганди. Достоевский же в своих религиозных воззрениях придерживается традиционного православия. Еще Н.А. Бердяев указал на различия в образе мыслей двух классиков: «Меня всегда отталкивал грубый толстовский рационализм, и я всегда думал и продолжаю думать, что мировоззрение Л. Толстого не христианское, скорее буддийское. Мне всегда был ближе Достоевский» (Бердяев 1994: 456). Подтверждением такого противопоставления в тексте Пелевина может служить эпизод с ламой, духовным учителем, помогающему графу Т. найти себя, в то время как Достоевский выказывает ламе явное пренебрежение:

– Ты чего здесь делаешь, косоглазый? – спросил Достоевский.

Лама не ответил, только попятился, и в его глазах появилась опаска.

– Ну, я тебе покажу, – пробормотал Достоевский и одним прыжком выскочил из окопа (цит. по: Пелевин 2009, 195; далее цитаты из романа «Т» даются по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках).

Романный Достоевский на фоне графа Т. кажется более скованным и закрытым. Любопытно, что граф Т. приходит к Достоевскому с Запада, тогда как функция героя-Достоевского в новом проекте игры-стрелялки, затеянном

группой писателей, – бороться с этим самым вредоносным Западом. Так, встреча Достоевского с Т. начинается с борьбы классиков:

– А знаете, хорошо, что мы встретились. Меня всегда занимал вопрос, долго ли боевое искусство графа Т. выстоит против моего топора. Вот только проверить это не было возможности...

Т. улыбнулся.

– Я ведь тоже кое-что про вас слышал, Федор Михайлович. Некоторые даже считают вас непобедимым. Возможно, в этом городишке вам действительно нет равных... К вашим услугам (199).

Граф Т. противопоставляет себя Достоевскому, утверждая, что он «действительно существо иной природы», что он, в отличие от Достоевского, действует из вечности (208). Самое яркое противопоставление образов Толстого и Достоевского в романе заключается в том, что граф Т. – жив, а Достоевский – мертв, что проверено специальными очками. К такому же выводу после размышлений приходит и сам Достоевский: «реальность в том, что у меня мертвая душа, а у вас живая» (214).

Показательны и отношения писателей с властью, представителем которой в романе выступает Победоносцев. Это противоположение также основано на реальных отношениях обер-прокурора к писателям. Как известно, к Достоевскому он был расположен, тогда как Толстого воспринимал как еретика и разрушителя христианских традиций¹⁶⁷. То же и в романе: у графа Т. так же не складываются отношения с властью: Победоносцев видит в графе реальную опасность и стремится с ним расправиться, а к Достоевскому относится с заботой и пониманием.

Победоносцев тем временем посадил Достоевского на табурет возле окна и принялся, глядя его по руке, говорить ему в ухо что-то ласковое. Он говорил тихо, но многое Т. все-таки слышал: – Душа у тебя живая, Феденька, просто скорбит. Все как подвиг зачтется. А помолишься, так и желтуха пройдет... Живая она, живая, не думай даже... (227)

На протяжении романа графа пытаются убить монахи-чернецы, при их появлении в комнате Победоносцева Т. почувствовал угрозу, тогда как Достоевский при виде чернецов *ожил и заулыбался* (224).

Достоевский, по сути, доносит главе синода о странной философии Т.: «Граф полагает, – пояснил Достоевский, мстительно глянув на Т., – что он в настоящий момент висит в безвидной пустоте и сам себя думает» (223).

¹⁶⁷ См. переписку К.П. Победоносцева с Александром III, с Л.Н. Толстым, Вл. Соловьевым, например, письма № 96 Победоносцев – Александру III; № 97 Александр III – Победоносцеву; № 145 Александр III – Победоносцеву, № 153 Вл.С. Соловьев – Победоносцеву (Победоносцев 2001).

Подчеркнутая аллюзия на начало Библии¹⁶⁸, возможно, объясняет причину выпада Достоевского против «безбожия» Толстого. Он также упрекает Т. в том, что граф в отличие от всех остальных якобы *человек, сделавший себя сам* (там же).

Приведенные примеры свидетельствуют, что граф Т. и Достоевский настроены друг к другу враждебно, они явно противопоставляются как на уровне религиозно-философских воззрений, так и на уровне их взаимоотношений с властью.

Толстой & Достоевский

Если посмотреть на романские образы Толстого и Достоевского с точки зрения их взаимоотношений, то получается, что, несмотря на упомянутые выше противопоставления, герои относятся друг к другу с уважением и пониманием. Когда Достоевский понимает, что перед ним настоящий граф Т., отношение к нему меняется:

– Чистосердечный друг, который много знает? – вскричал Достоевский, и его лицо прояснилось. – Да-да, было. Но чтобы вы, граф, да еще собственной персоной... Не мог и мечтать. А я на вас с топором полез, каков дурень! (202).

После чего «ради такого случая» в знак примирения Т. и Достоевский выпили. В процессе разговора с Т. Достоевский помогает разобраться графу в том, что же такое «Оптина Пустынь соловьев» и рассказывает ему о теории господина Соловьева, которая оказалась близка и самому Т. После чего он отводит графа на «консультацию» к специалисту «по всяким ересям» – обер-прокурору Победоносцеву. Однако реальные взаимоотношения писателей далеки от доброты и безмятежности: по мнению графа Т., Достоевский – «заблудившееся добро» (201), а Достоевский графа Т. несколько раз обвиняет в ереси: «Видимо, – подумал Т. с грустью, – я для него просто погибшая душа, еретик... Впрочем, само это место так действует. Все дело в том влиянии, которое имеет на него Победоносцев...» (223).

Граф Т. и Достоевский по очереди рассказывают правду друг о друге. Вначале Т. разоблачает Достоевского, нарисовавшего самого себя на обложке знаменитого журнала и вписавшего на его пустые страницы собственный текст:

– Это не вы на обложке, Федор Михайлович. Это Игги Ло. <...> А бородищу вы ему сами подрисовали остро отточенным карандашом. Волосок к волоску. Кропотливейшая работа.

Достоевский смутился.

– Зачем же сразу так, – отозвался он тихо, – ниже пояса-то...

¹⁶⁸ «Земля же была безвидна и пуста <...>» (Быт. 1: 2).

– И все эти ваши «правила смерти» никто в журнале не печатал, Федор Михайлович, – безжалостно продолжал Т. – Вы их тем же карандашиком написали, на рекламной вкладке, где пустого места много. Долго сидели, а? Печатными буквами, бисерными... А заголовок какой жирный. Целый карандаш, поди, извели.

Достоевский покраснел, а потом пересилил себя и усмехнулся.

– Спасибо за правду, – сказал он иронично. – Дождался, да. Согласен, глупо (203).

Именно Толстой доказывает Достоевскому, что тот мертв, – это вторая правда. Как бы для равновесия, Достоевский тоже сообщает Т. правду:

– А знаете, граф, – сказал Достоевский тихо, – похоже, что вас до сих пор Ариэль создает. Со всеми вашими белыми перчатками. Просто он вас для своего шутера приспособил-с... <...> Услышанное было несомненной слуховой галлюцинацией. И несомненной правдой (240–241).

Таким образом, очевидно, что взаимоотношения героев крайне сложные и неоднозначные. Многослойная структура романа сбивает читателя с толку. Он становится свидетелем того, как нарушается оппозиция героев, уничтожается их противостояние, релятивизируются их связи. Этот процесс легко уловить, рассмотрев героев с еще одной точки зрения, а именно: взаимопроникновения или включения.

Толстой U Достоевский

Заметим, что уже с первых страниц читателю дают понять, что выбор героя романа преследует только коммерческие цели и этим вопросом занимаются маркетологи. Достоевский по сюжету – герой шутера, игры-стрелялки¹⁶⁹. Он сидит в окопе, стреляет по врагам, идущим с Запада, убивает их, забирает водку, колбасу и прочие полезные предметы и напоследок высасывает их души. Казалось бы, его роль сведена к примитиву, но если на задачи графа Т. в этом романе взглянуть с точки зрения маркетологов, обнаруживается несомненное сходство персонажей: «...главное действующее лицо теперь „граф Т.“, и будет оно не писателем, а героем-одиночкой и мастером боевых искусств <...>. И станет он, значит, пробираться в Оптину Пустынь с приключениями и стрельбой» (100).

В плане взаимопроникновения героев любопытен эпизод с сеансом лампы:

Джамбон развернул стул с портретом Достоевского так, чтобы тот оказался прямо напротив Т.

¹⁶⁹ Достоевский здесь выступает героем шутера неслучайно, известно, что писатель страдал от игровой зависимости. Игромания нашего времени связана с компьютерными играми. Здесь вновь исторический факт смешивается с реалиями современности.

– Теперь, – сказал он, – смотрите ему прямо в лицо. Представьте, что это живой человек, сидящий напротив. Вслед за этим попытайтесь отбросить всякую двойственность – станьте этим человеком сами (192).

Совершенно справедливо Ариэль (один из создателей графа Т. в романе) задает вопрос: «Чем Достоевский-то лучше? Тем более что это такой же Достоевский, как вы Толстой» (143). В этой фразе кроется сообщение о том, что книга вообще, кажется, не об этих классиках, тем более что они порой взаимозамещаются или воплощаются в одном персонаже. Парадоксальным образом включение или взаимозамещение классиков в тексте романа дает повод говорить об их взаимоисключении, что заметно усложняет задачу выявления функции образов Толстого и Достоевского. По справедливому замечанию А. Бартова, анализировавшего труд Ж. Деррида «Различание»¹⁷⁰, в постмодернистском произведении знаки (а герои-писатели здесь такие же знаки) не могут отсылать читателя к какой-либо «реальности», они отсылают «только к другим знакам, а вместо реальности следует мыслить скорее отсутствие или несбывшееся ожидание таковой, т.е. область некоего зияния, бесконечной отсрочки всех означаемых» (Бартов 2004). Постмодернизм исключает понятия «реальности», «истины», «подлинника», «происхождения» – ведь все, что мы принимаем за действительность, является лишь субъективным представлением о ней, которое меняется в зависимости от выбранной точки зрения наблюдателя. Так и образы Т. и Достоевского в романе – лишь симулякры, за которыми не стоят «реальные» Толстой и Достоевский, поскольку в постмодернистском романе персонажи являются скорее олицетворением идеи, нежели воплощением индивидуальности, неповторимой личности человека, обладающего «каким-либо гражданским статусом и сложной социальной и психологической историей» (Кристин Брук-Роуз; цит. по: Ильин 1998). Таким образом, можно сделать вывод о том, что образы Толстого и Достоевского, видимо, выполняют в романе «Т» единую функцию – являются олицетворением идеи текста; чтобы понять, какой именно идеи, стоит вспомнить, что произведения Пелевина всегда отличаются актуальностью. Так и этот роман на первый взгляд пишется для современного массового читателя, мы присутствуем при самом процессе его написания, видим, насколько примитивно, грубо, с единственным расчетом на прибыль делается подобная литература. В книге прочитывается досада Пелевина на фигуру современного читателя – слишком поверхностного, привыкшего к пошлой развлекательной литературе, неглубокого в своих познаниях:

Толстой – такое слово, что все со школы помнят. Услышишь, и сразу перед глазами величественный старец в блузе, с ладонями за пояском.

¹⁷⁰ Деррида Ж. 2000. Различание. – Деррида Ж. Письмо и различие. СПб: Академический проект. С. 377–402.

Куда такому с моста прыгать. А вот Т. – это загадочно, сексуально и романтично. В теперешних обстоятельствах самое то (95).

Отношение современного читателя к классикам соответствует модным веяниям в массе, основано на стереотипах:

Маркетологи говорят, сегодня граф Толстой интересен публике только как граф, но не как Толстой. Идеи его особо никому не нужны, и книги его востребованы только по той причине, что он был настоящим аристократом и с пеленок до смерти жил в полном шоколадном гламуре (95).

Характерна и следующая сцена из романа:

Никодим смутился и, видимо, решил загладить неловкость.

–Позвольте, – сказал он, поворачиваясь к Т., – а вы ведь тот самый граф Т.?

– Что значит – тот самый?

– Ну, я имею в виду, тот, про которого пишет Аксинья Толстая-Олсуфьева? Какого вы мнения о ее книгах?

Т. ничего не ответил, но стакан покачнулся в его руке, и немного водки пролилось на стол (225).

Подобная реакция графа Т. вызвана тем, что люди теперь судят о нем по роману, написанному популярным автором легкой, массовой литературы. Однако в романе «Т» игра со стереотипами (возможно, точнее будет сказать – борьба со стереотипами) актуализируется, Пелевин придает им новое звучание, меняет контекст, тем самым порой доводя «исторические факты» до абсурда.

Для того чтобы приблизиться к одной из идей романа, следует вновь обратиться к системе символов этого произведения – Т и Ñ. Эти два символа не могли появиться на страницах романа случайно, Склонный к мистицизму, Пелевин наполняет их особыми значениями, близкими по своей природе к ритуальным знакам. Удивительным образом эти символы (как «Т», так и «Ñ») коррелируют с рисунками Д. Хармса¹⁷¹.

В предыдущей главе выяснилось, что «Т» может означать также имя Тота. В романе «Т» египетский мотив занимает важное место (древнеегипетская надпись на медальоне, египетский крест, отъезд Ариэля в Египет). Включая его в повествование, Пелевин напоминает о еще одной особенности постмодернизма, а именно: о невозможности найти первоисточник, о недостижимости «первоначала»; автор уводит читателя все дальше в глубь истории, соединяя ее при этом с современностью.

¹⁷¹ См. Иллюстрация № 5 (Хармс 1988: 173, 49) в приложении «Хармс».

Интерес к мистике и волшебству связывает Пелевина и Хармса, второй псевдоним которого, как известно, – Daniel Charm, что можно перевести как «Даниил Чародей или Даниил Колдун» (Александров 1988: 14). Этих писателей роднят также такие литературные приемы как диалогическая структура повествования, условность героев, изменчивость пространства. Вдобавок ко всему в романе «Т» карикатурно изображены вершины русской литературы: Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский, сведенные к анекдотичным ситуациям явно в духе Хармса¹⁷².

Вопросу о параллелях в творчестве Хармса и Пелевина можно посвятить отдельное исследование, однако здесь ключевым моментом является их отношение к читателю, которое (применительно к творчеству Хармса) отметил автор вступительной статьи к книге «Полет в небеса», А. Александров: «<П>ротивником писателя навсегда останется наглый, активный, жестокий потребитель, „трезвый, реалист до тупости, неверующий, корыстолюбивый, лишенный иллюзий“¹⁷³» (Александров 1988: 22). В этом плане у Хармса и Пелевина есть общий враг. В творчестве Пелевина тема потребительства особенно ярко представлена именно в романе «Т», где текст книги составляется командой авторов в соответствии с запросами не только читателей, но и заказчиков. Вследствие этого с текстом постоянно происходят пермутации не только на стилистическом, но и на идейно-образном уровне: то это «прочувствованная книга» о примирении Толстого с церковью, то «нормальный триллер с элементами ретродетектива», то компьютерная игра («иронический ретро-шутер») в комплекте со специально написанной книгой или книга ужасов о страшных духовных мучениях отступника-Толстого. Такое безоговорочное подчинение искусства рынку и является основной проблемой современного творчества.

Что такое реальное (настоящее) искусство? – пожалуй, главный вопрос романа «Т»¹⁷⁴. Творческая стратегия обериутов – создание «искусства, освобожденного от штампов, от мусора ходячих представлений» (24) – у Пелевина обретает противоположный облик и интенции. В «Т» утрируются штампы, мусор современной литературной фабрики, так что пелевинский роман становится своеобразной «пощечиной общественному вкусу» нашего времени.

Встает закономерный вопрос: зачем было нужно Пелевину обращаться к Хармсу и при чем здесь образы Толстого и Достоевского? Вспомнить об отце

¹⁷² Другие две вершины русской литературы карикатурно представил в своих произведениях «Пушкин и Гоголь» и «Анекдоты из жизни Пушкина» Хармс, после чего анекдоты про классиков стали крайне популярны.

¹⁷³ Закавыченное высказывание принадлежит немецкому художнику Г. Гроссу.

¹⁷⁴ Вспомним эссе Л.Н. Толстого «Что такое искусство?», где автор настаивает на том, что настоящее искусство должно быть понятно большинству. А признаком, отделяющим настоящее искусство от поддельного, называет — «заразительность искусства» (Толстой 1983, 15: 164–166).

Хармса – И.П. Ювачеве, крайне незаурядной личности. Он был членом Военной организации «Народная воля», обдумывал проект убийства императора Александра III прямо во дворце. По «процессу четырнадцати» приговорен к смертной казни, замененной на каторгу. Тот же итог революционных настроений известен нам из биографии Достоевского. Схож и долгосрочный результат: по словам В. Фигнер, «<П>олитические убеждения Ювачева за год заточения совершенно изменились: из борца, завоевателя свободы насильственным путем, он превратился в миролюбца в духе Толстого» (цит. по: Александров 1988: 9). Под псевдонимом «И.П. Миролюбов» вышла его книга «Восемь лет на Сахалине», а «Шлиссельбургская крепость» была напечатана толстовским издательством «Посредник». «В этих книгах есть негодование, боль за русского человека, униженного тюрьмой, каторгой, царской администрацией. В остальных – постные рассуждения о „тайнах царства небесного“» (там же: 10). Таким образом, скрытая автором фигура забытого всеми Ювачева как бы *соединяет* в себе обоих классиков: первый период его жизни напоминает о судьбе и взглядах Достоевского, второй – Толстого. Ключевой же фигурой, представленной в тексте, является Соловьев с философией синтеза, основанной на триаде, которая примиряет Толстого и Достоевского на символическом уровне повествования. Постмодернистские вариации позволяют представить пелевинского Тота с огласовкой **ТоД** (**Толстой** + **Достоевский** или **Толстойиксвеотсод**). «Тод» в переводе с немецкого означает «смерть», а египетский крест означает бессмертие: так, умершие классики продолжают жить «вечно» в литературе.

В таком контексте соединения фамилий Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого невозможно не упомянуть об известном псевдониме **Ф. Толстовский**, который использовали для подписи своих фельетонов И. Ильф и Е. Петров, входящие в число любимых авторов Пелевина. Сюжет одного из этих фельетонов, «Рождение ангела», обнаруживает явные коннотации с сюжетными линиями романа «Т»: восемь человек и два отдела эскадрона консультантов создают киносценарий на индустриальную тему. Их основная задача – в результате коллективного труда создать положительного героя. В итоге создатели сходятся на том, что положительный тип должен носить *бороду* и быть *вегетарианцем* (см.: Ильф, Петров 1939, 3: Интернет-ресурс)¹⁷⁵. В «Т», как уже сказано, роман также пишется несколькими авторами и отделом маркетологов, а на выходе появляется положительный герой, прототип которого – Лев Толстой. Стоит отметить, что «главный» создатель графа Т. Ариэль носит имя **ангела** в иудаизме. Общеизвестно, что ангелы выражают волю Божью, являются Его посланниками, обладают сверхъестественными возможностями. Так и в романе Ариэль выполняет функцию посредника между героем романа, графом Т., и заказчиками и наделен сверхъестественными способностями, которыми не обладают другие

¹⁷⁵ Ф. Толстовский. 1932. Рождение ангела. Крокодил. № 13.

персонажи. Ариэль уверяет графа Т. в том, что является его создателем. В конце романа граф Т., подчиняя себе своего псевдосоздателя, занимает его место, принимая на себя функции предшественника, таким образом, происходит новое **рождение ангела**.

С. Исаев следующим образом определил игру как основную стратегию постмодернизма: «С приходом постмодернизма наступает эпоха, когда в отношениях между искусством и смыслом исчезает какая-либо однозначность: теперь это отношение чисто игровое. Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного числа значений произведения: ведь его смысл уже никак не связан с предсуществовавшей реальностью» (цит. по: Ильин 1998). Это высказывание характеризует постмодернизм, но не может стать определением стратегий Пелевина, так как смысл его произведений связан не только с нашей действительностью, но и с предшествующими эпохами, мифами прошлого и вечными символами – с нашим аккумулирующим сознанием. В случае с романом «Т» исследователь, действительно, участвует в игре без правил: часто выстраивая свои догадки на интуиции, тщательно всматриваясь в мельчайшие детали повествования, учится преодолевать противоречия и старается избегать однозначных трактовок, которые обеднили бы смысл романа. Образы писателей Толстого и Достоевского являются удобными инструментами в игре, построенной на преодолении стереотипного мышления массового читателя¹⁷⁶. Мы становимся свидетелями того, как Толстой и Достоевский на страницах романа превращаются в символы, а в момент соединения и вовсе в нечто абстрактное, с переменным значением. Толстой и Достоевский выступают здесь как два зеркала, моделирующие бесконечное количество отражений и в этом повторяют суть рассмотренных ранее буквенных символов.

¹⁷⁶ В статье «Структура единства» Лотман замечает, что *возможность употреблять антонимы как синонимы дает огромную силу синтеза, сопоставимую с силой анализа, раскрывающей в синонимах антонимы*. В двуединстве этих процессов ученый усматривает основу смысловой мощи поэзии и искусства вообще. Далее следует вполне жизненный пример: «Так, для русского читателя, сродненного с культурными процессами России, Толстой и Достоевский – фигуры антиномичные. Их творчество как бы реализует идеальную несовместимость – художественную, философскую, религиозную. Однако взгляд западного читателя высвечивает в их творчестве синонимию. Ни одно из этих прочтений нельзя однозначно определить как „правильное“ или „неправильное“. Включение в различные культурные контексты деформирует смысл текста» (Лотман 2010е: 177). В романе «Т» стратегии В. Пелевина вновь направлены на деформацию смысла знакомых понятий, что позволяет автору находиться в культурном зоре сложившихся представлений.

ГЛАВА 3. ЛАБИРИНТЫ «ШЛЕМА УЖАСА»

Мы – неживые, неродные, –
Спирали чьих-то чуждых глаз:
Мы – зеркала переливные –
Играем в ясный пустопляс;
На стенах летом пляшут пятна;
В стакане светом пляшет винт;
И все – так странно непонятно;
И все – какой-то лабиринт...

Андрей Белый

Роман В. Пелевина «Шлем Ужаса» является частью международного проекта «Мифы», в котором выдающиеся писатели разных стран переосмысливают мифы на современный лад. В Интернете редкая аннотация обходится без цитаты из рассказа Пелевина о своей работе над новой книгой: «Это очень интересный проект издательства: всем участникам было дано задание написать версию какого-нибудь мифа по своему выбору, в любой форме. Я попросил дочку своих знакомых итальянцев выбрать для меня миф, она долго думала, а потом прислала мне мэйл с одним единственным словом *Minotaurus...*»

Переложение мифа о Тесее и Минотавре выполнено Пелевиным в стилистике Интернет-чата. Это его решение породило у критиков вопросы о жанре книги. По форме она более всего напоминает пьесу, однако на данный момент причислена к романам (иногда ее именуют повестью). Сам автор предложил поясняющее название «Креатифф о Тесее и Минотавре». В процессе чтения становится ясно, что структура книги больше всего напоминает компьютерную игру или Интернет, бесконечный лабиринт, в котором затерялись не только герои, но и читатель.

В самых общих чертах событийная канва выглядит следующим образом: восемь героев оказываются в совместном интернет-чате, который кажется им подозрительным, так как оттуда *никуда нельзя перейти*. Чат начала Ариадна фразой «Построю лабиринт, в котором смогу затеряться с тем, кто захочет меня найти, – кто это сказал и о чем?», таким образом, нить Ариадны в интернет-пространстве превращается в тред Ариадны (англ. *thread*, или «ветвь обсуждения»). Герои свободно делятся информацией о том, где они находятся (все, одетые в хитоны, сидят в похожих комнатах за столом перед компьютером), но при этом компьютер осуществляет цензуру и не пропускает личной информации участников чата (т.е. настоящие имена, профессии, место жительства и пр.) и ненормативную лексику. Скрытая информация отображается на мониторах героев в виде трех крестиков – xxx, поэтому зачастую читателю не понять, какая из описанных категорий не прошла цензуру. Пример такого общения:

[Romeo-y-Cohiba] Эй, ты, кто бы ты ни был! Я требую немедленно дать мне возможность связаться со своей семьей! И с xxx посольством!

[Nutscracker] Почему ты считаешь, что здесь есть xxx посольство?

[Romeo-y-Cohiba] xxx посольство везде есть.

[Nutscracker] Ты уверен? А вдруг мы в xxx?

[Organizm(-:)] Похоже, ребята, вы понимаете друг друга без слов. А мне вот непонятно, что это за xxx посольство и где это xxx, если xxx посольства там нет. И на xxx оно вообще тебе сейчас нужно.

[Monstradamus] Добрый день, ничего, что вмешиваюсь в ваш разговор?

[Organizm(-:)] Кто ты, Монстрадамус?

[Monstradamus] xxx. Живу в xxx, по профессии xxx (Пелевин 2005: 13–14; далее цитаты в этой главе из «Шлема ужаса» даются по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках).

Никнеймы, сетевые имена, герои также себе не выбирали. Вскоре присутствующие в чате догадываются, что являются участниками странной игры, что они заложники лабиринта, в котором бродит ужасный монстр – Минотавр. Все вместе они пытаются выяснить, что с этим делать дальше. Разгадать лабиринт более всего помогает Ариадна, которая во сне общается с карликами, отвечающими ей на вопросы участников чата; она не только начала эту нить, но и поддерживает ее, давая надежду на спасение, разрешение загадки. Благодаря Ариадне участники узнают о шлеме ужаса, механизм которого кажется непостижимым – познание шлема аналогично познанию устройства мозга, ума¹⁷⁷. Героям удается выйти из комнат, как только они задумались над самой возможностью такого действия, но каждого из них за дверью ожидает свой индивидуальный тупик. Суть «Шлема ужаса» (как и любой другой книги Пелевина) заключается в возможном спасении героя, в его освобождении. Сюжет строится на умопостроениях героев и снах Ариадны, вся история виртуальна, а герои оказываются в конце повествования разными составляющими одного существа, Минотавра. Поэтому больше всего этот текст напоминает самонаблюдение, медитацию.

¹⁷⁷ Ср. с внешним видом ангела с рожками из святочного рассказа «Отель хороших воплощений»: «Один мой рог спрашивает у другого, быть или не быть. Когда другой рог отвечает „быть“, я надеваю на него слово „Маша“ или какое-нибудь другое имя. А на первый рог я надеваю священные бусы, из которых возникает видимость мира <...>. Можешь считать, что человеческая жизнь – просто разряд тока между моими рогами» (Пелевин 2011: 347). Финал этого рассказа напоминает расставание автора с еще не оформившимся сознанием будущего героя, с его формой, так и не получившей должного наполнения в мире складывающихся букв. Концовка же «Шлема ужаса» напоминает освобождение из оков повествования главного героя, распад буквенного образа.

Лабиринт представляет собой *Labor intus* – внутреннюю работу (лат.), т.е. работу над собой.

Любопытный анализ этого произведения предлагает Э. Травик (Alison Traweek «Theseus Loses his Way: Viktor Pelevin's Helmet of Horror and the Old Labyrinth for the New World»), рассматривающая пелевинский текст как медитацию на память через символику античных образов: «Pelevin's novel, I suggest, is a meditation on memory¹⁷⁸. This can be seen most clearly in Pelevin's use of three fundamental aspects of the original myth: the Minotaur, Ariadne's thread, and the labyrinth itself» (Traweek 2014: Интернет-ресурс). Механизм шлема ужаса перерабатывает прошлое для создания настоящего и будущего по аналогии с восприятием персонажей книги (а также читателя и самого автора), использующих уже известные истории для понимания нынешних и создания новых. Автор упомянутой статьи отмечает, что Пелевин заставляет читателя задуматься над процессом и целью адаптации и реинтерпретации текстов (там же).

Конструктивные характеристики «Шлема ужаса» дал А. Верницкий (см.: Верницкий 2006: Интернет-ресурс), предложивший рассматривать это произведение как пьесу в жанре моралите¹⁷⁹. Исходя из того, что в начале книги герои обнаруживают себя запертыми и описывают свою ситуацию как поиск выхода, а в конце говорят о рождении ребенка и хор их голосов сливается в детский плач, Верницкий заключает, что «Шлем ужаса» – это пьеса, персонажами которой являются разные грани одной личности, а описываемый в ней промежуток времени – это время перед рождением человека. Пелевин сам наводит читателя на эту мысль и выстраивает обозначения героев в столбик, так что первые буквы их имен образуют слово *Minotaur*, и для пущей внятности даже выделяет заглавные буквы особым шрифтом (см.: 210).

¹⁷⁸ Чтобы опровергнуть или подтвердить догадки по поводу значимости того или иного понятия в текстах Пелевина, диссертант прибегает к этимологическому анализу слова. Многозначность и выявление скрытых смыслов слова, как правило, указывают на его неслучайное употребление и особую значимость в тексте. Слово *memory* имеет богатую палитру смыслов: *recollection* (не только как припоминание чего-либо, но и как реколлеция в религиозном смысле, т.е. спокойствие ума и созерцание), *consciousness* (осознанность), *fame* (слава, признание). Франц. *memoire* указывает на ум, рассудок (*mind*), лат. *memor* означает *mindful* (внимательный, помнящий). Славянская «память» имеет схожие значения: болг. *namet*, слов. *pamet* означает разум, рассудок, родств. др.-лит. *mintis* переводится как «мысль», «суждение»; лат. *mens* – ум, разум, мышление; интересно, что в вост.-лит. употреблении *mintis* обозначает также загадку. Такой краткий анализ с опорой на самые доступные этимологические словари в сети Интернет (Online Etymology Dictionary <http://www.etymonline.com> и этимологический онлайн-словарь русского языка М. Фасмера <http://vasmer.info>) вновь выдвигает на передний план проблему сознания, нашего восприятия действительности и ее конструирования.

¹⁷⁹ Моралите – особый вид драматического представления в Средние века и в эпоху Возрождения, в котором действующими лицами являются отвлеченные понятия.

После освобождения Тесея оставшиеся собираются в новую личность Minosaur (место Theseus-а занимает Sliff_zoSSchitan), на страницах происходит повторное выстраивание в ряд героев с одинаковой репликой, на этот раз это крик «У-а-а!», что, конечно, ассоциируется с плачем новорожденного (220–221).

Наиболее ценной представляется догадка Верницкого о том, что моралите Пелевина рассказывает о процессах, происходящих с душой человека, с точки зрения буддийского вероучения. Автор рецензии приводит основные принципы буддизма:

1. После смерти личность человека распадается на составные части; однако эти части постепенно снова собираются вместе, составляя новую личность, которая рождается в новом теле (собравшийся Минозавр).
2. У некоторых людей такие части сосуществуют, но не составляют цельного «эго» – такие люди называются просветленными, и достижение этого состояния является целью буддизма. После смерти просветленного человека части его личности больше не собираются вместе (освободившийся Тесей).

Верницкий заключает: «Таким образом, Пелевин описывает радостное для буддиста событие: рождение просветленного человека». Л. Данилкин в рецензии на «Шлем Ужаса» предполагает, что этот человек и есть сам автор: «На самом деле, если приглядеться, Пелевиным покажется не только Сартрик¹⁸⁰, но каждый из восьми персонажей. Циничный политехнолог Шелкунчик. Романтичный Ромео-и-Кохиба. Аскетичная христианка Угли. Брутально-жовиальный Организм. Простодушная Изольда. Книжный Монстрадамус. Загадочная и своевольная Ариадна. Понимаете, в чьей голове все это происходит? «Шлем ужаса» – это ведь автопортрет Пелевина, просто исполненный в пикассовской манере, из деформированных осколков» (Данилкин 2005: Интернет-ресурс). Так можно объяснить то, что в книге фактически нет главного героя. Все персонажи находятся в ожидании появления Тесея, существование которого обуславливает миф о Тесее и Минотавре. Любопытно, что своим появлением в чате Тесей (Theseus), называя имя – MINOTAURUS и превращаясь в TheZeus-а, выходит из канвы повествования (210). В такой структуре Тесеем, действительно, может быть автор, но тут встает заклятый вопрос о том, кого считать автором – читателя или писателя.

В «Шлеме ужаса» Пелевин вновь нашел художественное выражение просветлению и объяснению законов жизни с точки зрения буддийской философии. Сделано это в интерактивной манере: неудивительно, что при

¹⁸⁰ Л. Данилкин пишет рецензию сразу после выхода аудиокниги, где персонажа Sliff_zoSSchitan частично заменяет Sartrik.

чтении этой книги сразу возникает мысль о возможности прочтения ее посредством новейших технологий. Форма чата настолько близка современному человеку, что происходящее в книге читатель проецирует на себя (у нас есть доступ в этот чат, следовательно, мы включены в его пространство). Возможно, именно таким желанием обусловлено появление интерактивного спектакля по мотивам романа «Шлем Ужаса» московского режиссера Ж. Монтвилайте под названием Shlem.com в формате Active fiction Show (синтез литературы, видео, музыки и театрального перформанса с прогрессивными технологиями и Интернетом), на который зрителей попросили приходить со своим ноутбуком¹⁸¹. Одновременно с замыслом спектакля появилась одноименная веб-страница, где можно почитать комиксы, послушать саундтреки, поиграть в лабиринт, загрузить обои для компьютера. Любопытно, что режиссерская мысль нашла столько выходов воплощения этой книги.

Открытая форма и тематика «Шлема ужаса» призывает читателя углубиться в текст и самому стать Тесеем, снявшим шлем ужаса и разгадавшим лабиринт. Кроме того, это произведение заставляет задуматься о возможностях технологий: сейчас особой популярностью пользуются игры, имитирующие реальность. Достаточно надеть шлем виртуальной реальности и перенестись в пространство, которое сложно отличить от действительности. Однако вряд ли проблема новых игровых возможностей или нового вида зависимости для Пелевина приоритетна. Шлем может выступать в качестве метафоры любого информативного вмешательства, конструирующего нашу реальность. В «Шлеме ужаса» поддавшийся иллюзии человек иронически называется Шлемилем. Пелевин словно предупреждает нас, что виртуальная реальность меняет человеческую природу: превращает человека в шлемиля¹⁸², или неудачника, бедолагу. Однако у Шлемиля есть шанс освободиться от лжереальности, вероятно, заложенный Пелевиным при создании этого существа в контексте «Шлема ужаса». Если мы поделим слово шлемиль надвое, или «снимем» шлем, то останется «иль». Согласно Краткой Еврейской Библиотеке, библия употребляет ряд паллиативных наименований Бога, а наиболее распространенное из них Эль – древнейшее семитское обозначение Бога, что соответствует ханаанейскому *иль* в качестве составной части имен собственных и обозначает «быть могущественным» (КЕЭ 1976, 1: кол. 465–478)¹⁸³. Снятие шлема метафорически обозначает освобождение от иллюзорной реальности. Получается, что любому *шлемиллю* дана способность стать могущественным и прикоснуться к божественному, по аналогии с истиной, которая даже лошади понятна.

¹⁸¹ Премьера состоялась 21 ноября 2005 в Театральном Центре «На Страстном».

¹⁸² Шлемиль – герой повести А. Шамиссо «Удивительная история Петра Шлемиля» (1813), детских рассказов И. Башевиса-Зингера (1984), а также многочисленных анекдотов.

¹⁸³ КЕЭ. 1976–2005. Бог. Краткая еврейская энциклопедия. В 11-ти тт. Иерусалим. Цит. по: Электронная еврейская энциклопедия. 1976–2015. <http://www.eleven.co.il/article/10682>.

Далее обратимся к важнейшему образу книги – лабиринту, имеющему общую основу со словом лабрис, двойной топор. Его изображение повсюду «преследует» героев, он напоминает героям знак Бэтмана или летучую мышь, что отсылает читателя к будущим романам В. Пелевина «Ампир В» (2006), «Т» (2009) и «Бэтман Аполло» (2013). Такая своеобразная привязанность автора к этому символу свидетельствует, что образ лабриса имеет глубоко символическое значение для автора, почти ритуальное. Возможна и «звуковая» привязка: обоюдоострый топор по-гречески *πέλεκυς* (пелекис), что созвучно фамилии писателя.

Интересом к лабиринтам Пелевин напоминает Х.Л. Борхеса, посвятившего этой теме немало притч и рассказов и превратившего свою прозу в некое подобие лабиринта, по которому можно бродить вечно. Диалог с Борхесом в романах Пелевина длится уже давно, что отображено в разных его произведениях, можно предположить, что они были истоками лабиринтов, изображенных в «Шлеме ужаса». Рассказ Борхеса «Дом Астерия» связан с идейным пластом не только «Шлема Ужаса», но и других текстов Пелевина: «Дело в том, что я неповторим. Мне не интересно, что один человек может сообщить другим; как философ, я полагаю, что с помощью письма ничто не может быть передано. Эти раздражающие и пошлые мелочи претят моему духу, который предназначен для великого; я никогда не мог удержать в памяти отличий одной буквы от другой» (Борхес 2011а, 2: 252). Начиная с 2013 года в выходных данных романов Пелевина появляется приписка «Единственный и неповторимый». В данной цитате из Борхеса обнаруживается также сквозная для творчества Пелевина мысль о том, что все самое главное находится за пределами языка, а слова и буквы – это пустые оболочки. Взаимозаменяемость образов, символов и букв в текстах продемонстрирована в предыдущих главах, ниже она будет рассмотрена на примере букв *S* и *T*.

Следующая цитата из Астерия может восприниматься как свидетельство Пелевина о мире созданных им текстов: «Я не только придумываю эти игры, я еще размышляю о доме. Все части дома повторяются много раз, одна часть совсем как другая. <...> Дом подобен миру, вернее сказать, он и есть мир. Однако когда надоедают дворы с водоемом и пыльные галереи из серого камня, я выхожу на улицу и смотрю на храм Двойной секиры и на море <...> Все повторяется много раз, четырнадцать раз, но две вещи в мире неповторимы: наверху — непонятное солнце; внизу — я, Астерий. Возможно, звезды, и солнце, и этот огромный дом созданы мной, но я не уверен в этом» (Борхес 2011а, 2: 253). Каждая книга Пелевина – это модель созданного им мира, которая в то же время является частью выдуманной Пелевиным вселенной, выступающей также отражением нашего мира и существующей в уме читателя. Поэтому каждый новый роман, по сути, представляет собой обновленное повторение тех же идей, образов, героев, смыслов. Это

повторение раскрывает бесконечность мира, главная загадка которого заключается в поиске источника мироздания.

В другом рассказе Борхеса «Абенхакан эль Бохари, погибший в своем лабиринте» встречается диалог, который, по сути, можно представить как диалог Борхеса (Анвин) с Пелевиным (Данревен):

Однако сознаюсь, что этот античный образ <Минотавр> не казался мне ключом к разгадке, поэтому было необходимо, чтоб в твоём рассказе появился символ более подходящий: паутина.

– Паутина? – переспросил сбитый с толку Данревен (Борхес 2011b, 2: 299).

Несложно срифмовать две фамилии – Пелевин и Данревен, более того, из повести мы знаем, что Данревен был известен как автор величественной эпопеи, в которой его современники почти не могли уловить размера, тема ее не поддавалась пересказу (там же: 293).

Паутина в современном контексте – это, конечно же, Интернет (веб-пространство), собственно, именно паутина стала фоном развития сюжета, нить которого в руках у Ариадны. У Пелевина есть на этот счет ироническое высказывание: «<...> лабиринт – это Интернет. <В> нем живет некая сущность, которая врывается в сознание. Это и есть Минотавр, который на самом деле не человекобык, а человекопаук. Раз есть world wide web, сказал он, должен быть и soul sucking spider» (171). Взгляд на паутину как на лабиринт у авторов явно схожий, герои Борхеса говорят об универсальной форме паутины («платоновской паутине»), которая внушила убийце его преступление через сновидение¹⁸⁴. Эпиграф из Корана, которым Борхес украсил свой рассказ, подходит и к «Шлему ужаса» Пелевина: «...могут быть уподоблены пауку, строящему дом» (Коран, XXIX, 40). Вселенная – это лабиринт, а основная разгадка заключается в том, что Минотавр полностью оправдывает существование лабиринта (Борхес 2011b, 2: 299).

Кроме того, в тексте «Шлема ужаса» легко найти и переклички с борхесовским стихотворением «Лабиринт» (Борхес 2011c: 647). По сути, оно в свернутом виде являет собой идейное содержание «Шлема ужаса»:

Дверь не ищи. Спасения из плена
Не жди. Ты замурован в мирозданье,
И нет ни средоточия, ни грани,
Ни меры, ни предела той вселенной.
Не спрашивай, куда через препоны

¹⁸⁴ В «Шлеме ужаса» Тесей убивает Минотавра после очередного пересказа своих снов Ариадной, а концовка книги сопоставима с неожиданным финалом рассказа Борхеса: Саид, главный герой рассказа, притворился Абенхаканом, убил Абенхакана и, в конце концов, стал Абенхаканом.

Ведет, раздваиваясь на развилке,
Чтоб снова раздвоиться на развилке,
Твоя дорога. Судьбы непреклонны,
Как судьи. Не мечтай о нападенье
Полубыка-полумужчины, страхом
Наполнившего замкнутую мраком
Тюрьму камней в ее хитросплетенье.
Его здесь нет. Нет никого иного,
И даже зверя твоего ночного.

Архитектоника «Шлема ужаса» это множество коридоров и комнат, существующих в параллельных мирах, что напоминает структуру корпуса пелевинских текстов, включающего все его произведения. Каждая комната – отдельное произведение, но его герои могут зайти и в другую комнату (в другой роман), так как они персонажи единого гипер-романа, лабиринта длиною в жизнь. В связи с этим следует уточнить: «Шлем ужаса» – это не только часть шотландского проекта «Мифы», это, прежде всего, часть собственного пелевинского «проекта», который охватывает все его творчество. Романы Пелевина – это не только теория, но и практика, попытка обретения себя и освобождения от ложного «Я». В лекции о буддизме Борхес говорит, что одна из основных преодолеваемых иллюзий в этом учении – это преодоление «Я», и это достигается постоянными упражнениями в представлении нереальности. Такими упражнениями для нас могут выступать пелевинские тексты, и «Шлем ужаса» яркое тому подтверждение. Для самого Пелевина такими упражнениями является создание все новых романов. Кому-то кажется, что они слишком часто выходят, но лишь регулярные медитации приносят плоды.

Учитывая, возможно, вымышленную, предысторию выбора мифа, правомерным было бы предположить, что сюжет «Шлема ужаса» строится вокруг слова «Минотавр», оно является как бы центром словесного лабиринта. От него легко отталкиваться, особенно автору с таким богатым воображением, как у Пелевина, так как в его основе лежат сразу два слова «Минос» (т.е. царь) и «таурус» (т.е. бык). Разделение на два элемента порождает эффект тени, двойственности, зеркальности. Итак, лабиринт разделяется надвое в самом его центре, в ключевом для него слове. Образ Минотавра сложен и запутан. Начнем с Миноса. В критской традиции Минос выступает не только в качестве царя, но и законодателя. В Диктейской пещере он получал законы непосредственно от Зевса, а потом передавал их людям. В этом Минос явно напоминает Моисея. Мифы повествуют о божественном происхождении Миноса: критский царь – сын Зевса и Европы. Здесь важно помнить, что Европу Зевс похитил и овладел ею в образе быка, т.е. рожденный Минос в какой-то мере и сам бык. Супруга же Миноса, Пасифая, воспылала страстью к быку и с помощью построенного для нее макета коровы (сооруженного Дедалом, архитектором будущего лабиринта, специально для

привлечения быка) отдалась животному¹⁸⁵. В.Г. Борухович в своем исследовании «Зевс Миноийский»¹⁸⁶ не сомневается в том, что миф о любви Пасифаи является греческим осмыслением обряда «священного брака» жены критского царя-жреца с быком, животной ипостасью верховного минойского божества, «Миноийского Зевса». Этот обряд наделял детей критского царя царской и божественной властью. Астерием, как правило, называют Минотавра, но при рассмотрении этого вопроса, выясняется, что Астерием называли и Миноса, и Зевса (См.: Борухович 1979). Таким образом, складывается единая троица – Зевс (в образе быка), Минос (царь Крита) и Минотавр (сын царя). Здесь миф о Минотавре, божественном сыне, сосланном в лабиринт на смерть от руки человеческой, начинает приобретать христианские коннотации. Ариадна, пересказывая свой первый сон, говорит о том, что «Астериск¹⁸⁷ обижен на людей, потому что они когда-то его убили» (25). Борухович в уже упомянутом исследовании настаивает на египетском влиянии на миносскую культуру и пишет о том, что фараон назывался «мощным тельцом», а «на таблетке Нармера египетский царь изображен в виде быка, рогами разрушающего вражескую крепость. Культ быка Аписа, явленного бога Осириса, имел общеегипетское значение, а цариц Египта хоронили иногда в саркофаге, имевшем форму коровы» (Борухович 1979: 10). Пелевин не раз в своих произведениях использует имена египетских богов, что заметно обогащает символическую составляющую образов, к этому приему прибегали и символисты:

Серапис, или Апис, – бык,
Таящий неба громкий зык,
Есть только символ чрезвычайный
Какой-то сокровенной тайны... (А. Белый, 1921)¹⁸⁸

Египтяне особо почитали черного быка с белым пятном на лбу в виде треугольника – Хапи (по-гречески Апис). Для египтян он имел божественную природу, они верили, что священный бык был порожден лучом небесного света. Этого быка содержали в многоколонной святыне, в особом храме

¹⁸⁵ Ср. с «любовной» сценой Ромео и Изольды через небольшое отверстие (194–199).

¹⁸⁶ В.Г. Борухович. 1979. Зевс Миноийский (следы культа верховного критского божества в греческих мифах и религиозных обрядах). – Античный мир и археология. Вып. 4. Саратов. С. 3–26. Текст цит. по:

<http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1291542587#sel=40:14,40:14>

¹⁸⁷ Здесь смешиваются имена Астерий и Астериск, от греч. ἀστέριος – типографский знак в виде небольшой, обычно пяти- или шестиконечной звездочки, расположенной в строке или поднятой над строкой. Был введен во II веке до н. э. в текстах Александрийской библиотеки античным филологом Аристофаном Византийским для обозначения неясностей.

¹⁸⁸ Белый А. 1990. Первое свидание. Сочинения в 2-х тт. Т. I. М.: Худ. Литература. Цит. по: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0100.shtml.

Менфере¹⁸⁹. Самый начитанный герой «Шлема ужаса» Монстрадамус делится своими познаниями о лабиринте: «По одним сведениям, это был прекрасный дворец с множеством коридоров и комнат, по другим – разветвленная зловонная пещера, где царил вечный мрак. Возможно и то, что у представителей разных культур сложились различные впечатления об одном и том же месте» (37).

Борухович приходит к важной догадке о том, что в образе Минотавра мы сталкиваемся с явлением перехода териоморфной формы божества в антропоморфную стадию. У Пелевина же стратегия явно противоположная: он призывает героя (читателя) обнаружить в себе Минотавра (метафора «Я»), и через териоморфную форму существования перейти к стадии божественного. В этом зеркальном отображении развития мифа о Минотавре видится выход из лабиринта, описанного в «Шлеме ужаса».

Как было описано выше, в конце повествования Минотавр становится Минозавром. Египтяне верили, что душа Осириса жила в теле священного быка Аписа, а после смерти этого животного переселялась в другого быка, его преемника. В финале Тесей покидает шлем ужаса, букву «Т» заменяет буква «S», MinoTaur превращается в MinoSaur. «Тавр» (бык) меняется на «Завр» (ящер, змей, дракон), и таким образом происходит смена мифологем. Любопытно, что название книги вмещает оба варианта. Шлемом ужаса называют магическую эмблему нордической магии «Агисхьяльм» («Крест непобедимости»)¹⁹⁰, которую используют для отражения и перенаправления энергии, а также для защиты от чужой воли. Агисхьяльмы строятся на основе креста, составленного из четырех рун альгиз, обозначающих рогатого животного, человека с распростертыми руками и дерево (древо жизни). Все эти символы имеют непосредственное отношение к содержанию романа. В качестве рогатого животного в нордической магии обычно выступает лось или олень, поэтому образ быка здесь можно найти лишь при схематичном рассмотрении руны. Более того, руне альгиз (см. рис.1) соответствует буква z, что ближе к слову «Минозавр». Букве t соответствует руна война тиваз (см. рис.2)



Рис. № 1 «альгиз»



Рис. № 2 «тиваз»

Согласно сюжету, руна тиваз переходит в руну альгиз (t меняется на z). Метафорически это можно представить следующим образом: воин (в

¹⁸⁹ См. об этом подробнее: *Домокош Варга*. 1979. Древний Восток у начал истории письменности. Народ Нила. Будапешт: Корвина. С. 46–93.

¹⁹⁰ Об этом см.: сайт, посвященный значениям рун: The Elder Futhark. <http://www.arild-hauge.com/efuthark.htm#16>, и статья в блоге Эрмеркара «Рунические вихри – Агисхьяльмы»: <http://www.enmerkar.com/runes/runicheskie-vixri>.

кастанедовском смысле), в виде человека с опущенными руками, поднимает руки к божественному и получает освобождение.

Легенда о происхождении названия «Шлем ужаса» связана с персонажем скандинавской мифологии, драконом Фафниром, обладателем «шлема-страшила», помогающего ему наводить ужас на все живое. В «Сage о Вельсунгах» говорится, что шлем является частью сокровищ Нибелунгов. Здесь снова игра слов, даже букв: героя, убившего змея (MinoSaur), зовут Зигфрид (Siegfried), а героя, убившего быка (MinoTaur), зовут Тесей (Theseus). Следовательно, замена букв может означать и замену главного героя, который сам и образывает побеждаемого им же монстра (частью которого сам и является).

Взаимозаменяемость быка и змея (дракона) кажется обоснованной. Мотивы похищения девушки драконом и сражения с героем сохраняются. Наравне с золотым тельцом дракон (змий, Левиафан) упоминается в Библии. Дракон как император (царь) присутствует в культуре Китая. В эту сложную картину добавляется символ вечности в виде Уробороса, свернувшегося в кольцо змея, кусающего себя за хвост (визуально напоминающий дзэнский символ «энсо» и букву еврейского алфавита «Самех»). Присутствие вечности здесь можно усмотреть и на буквенном уровне: бык, или финикийский алеф, выступает как буква А, а змей представляет последнюю букву алфавита – Z. Однако вечность и тот, кто думает о вечности, – одно целое, поэтому здесь можно продолжить символический ряд: А, на старославянском Аз, обозначает «я», Z – в финикийском алфавите выглядит как английское I (я). В текстах Пелевина символические значения зеркальны, если посмотреть на разные начертания буквы Заин (иврит): י, י, ז, ז, то она совместит в себе буквы Т и S, и I¹⁹¹.

Такой финал на уровне идей обнажает сходство пьесы Пелевина о Минотавре с «Драконом» Евгения Шварца (1942–1944), пьесы с не менее эффектной концовкой: «Неужели дракон не умер, а, как это бывало с ним часто, обратился в человека? <...> Разорвите паутину, в которой вы запутались» (Шварц 2003: 47–48). Как и Пелевин, Шварц призывал убить дракона в каждом из нас.

Минотавр и Минозавр, бык и дракон, альгиз и тиваз, Тесей и Сигурд, Т и S – равноценные взаимодополняемые и взаимозаменяемые образы. Использование обновленных мифологем – это одна из характерных особенностей построения текстов у Пелевина. В роли шифра зачастую выступают несколько мифов одновременно. Миф, являясь основой сюжета, становится частью современности, включает ее в вечность. Этот прием

¹⁹¹ В.В. Струве ведет начало буквы Заин от египетского иероглифа, обозначающего дерево (См. Струве В.В. 1923. Происхождение алфавита. Петроград. Время. С.33). На стр. 121 «Шлема ужаса» описывается лабиринт в форме дерева (Древа Жизни) как метафора человеческой жизни. Букве «заин» соответствует финикийская буква «зен», что созвучно слову *дзэн*.

напоминает зеркальную перспективу. Однако отражение образов друг в друге способствует их сворачиванию. Полисемантичесность символистского текста оборачивается бесконечностью смыслов, а бесконечность смыслов оборачивается пустотой. Образы становятся пустыми оболочками, способными вместить бесконечность. Бык может быть змеем, а может и не быть: «А какими будут слова, не играет большой роли, потому что все слова равны друг другу – это просто зеркала, в которых отражается ум» (Пелевин 2006: 365). Буква «Р» в своем отражении становится буквой «Ф»¹⁹², МИР превращается в МИФ.

Подводя итоги третьей части, стоит, прежде всего, отметить зеркальный принцип функционирования в тексте образов и символов, что возвращает нас на позиции метафизического мировоззрения. Разные смыслы и значения временно принимают формы слов, происходит «переселение душ» на уровне знаков и слов. Значения не существуют, но появляются в зависимости от контекста и толкования, не одно из них не является определяющим. Роман «Т», отражающий помимо современности эпоху конца XIX – нач. XX вв. во главе с Л.Н. Толстым и Вл. Соловьевым, обоснованно содержит наиболее показательные примеры метафизических аспектов текста, проявляющихся в символах, скрытом знании, отсылках к священным текстам. Анализ на тот же предмет «Шлема ужаса» доказал, что подобные приемы можно обнаружить и в других произведениях, мифологическая основа позволила обнаружить параллели между совершенно разными на первый взгляд книгами. Настоящее исследование приблизило нас к важному способу толкования пелевинских текстов через анализ символики букв. Однако не стоит настраиваться на позитивистский лад и забывать о важном предостережении Пелевина: «<З>аговор, в котором состоим мы все, даже не догадываясь об этом, и есть мир вокруг. А суть заговора вот в чем: мир есть всего лишь отражение иероглифов. Но иероглифы, которые его создают, не указывают ни на что реальное и отражают лишь друг друга, ибо один знак всегда определяется через другие. И ничего больше нет, никакой, так сказать, подлинной персоны перед зеркалом. Отражения, которые доказывают нам свою истинность, отсылая нас к другим отражениям» (Пелевин 2003: 374).

¹⁹² Обе буквы по форме напоминают топоры.

ЧАСТЬ 4. ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА

ГЛАВА 1. ПОСТМОДЕРНИЗМ В. ПЕЛЕВИНА

Говоря о Пелевине, филологу практически невозможно избежать отсылок к постмодернизму, поскольку его произведения являют собой продукт эпохи постмодерн. По сей день понятие «постмодернизм» не имеет четкого определения, находится в зоне переменчивых значений и неустойчивых акцентов. Вместе с тем каждый исследователь проблемы имеет свое сложившееся представление об этом термине и оперирует собственным его пониманием (что само по себе характерно для эпохи постмодерна). Чтобы избежать необходимости описывать свое определение постмодернизма уже на данном этапе (и тем самым создавать еще одну его трактовку), рассмотрим для начала стратегию Пелевина в контексте статьи М.И. Шапира «Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм» (1995), после чего обратимся к двум взглядам – С. Сироткина и С. Корнеева – на творчество Пелевина в связи с постмодернистской эстетикой. Это поможет раскрыть проблему принадлежности произведений Пелевина к постмодернизму. Начать уместно с авангарда, специфику которого Шапир видит в первую очередь в области художественной *прагматики*: «Главным становится действенность искусства – оно призвано поразить, растормошить, взбудоражить, вызвать активную реакцию у человека со стороны¹⁹³» (Шапир 1995: 136). Далее в своих размышлениях он якобы раскрывает коварную стратегию Пелевина и его расчет на схожий эффект: «Нужно, чтобы реакция успела возникнуть и закрепиться до их <произведений> глубокого постижения, чтобы она, насколько получится, этому постижению мешала, сделала его возможно более трудным» (там же). Таким образом, непонимание входит в замысел писателя-авангардиста, который превращает читателя в объект своих наблюдений. Эта стратегия Пелевина, как представляется, успешно срабатывает всякий раз по выходу новой книги: в первых рецензиях уже традиционно пишется о том, что в книге все непонятно и написана она из рук вон плохо. Стоит добавить, что, как правило, подобные рецензии сопровождаются напоминанием о том, насколько лучше были предыдущие книги того же автора (см. характерные примеры реакции критиков в приложении № 1). По замечанию Шапира, искусство авангарда измеряется силой реакции, поэтому не приемлющий авангарда обыватель есть его самый адекватный читатель, слушатель, зритель; их активное неприятие, раздражение являются залогом сохранения авангардного качества произведения (см. там же: 137).

¹⁹³ Несложно усмотреть в прагматических целях авангарда совпадение с уже описанными в настоящей работе задачами дзэн как практики мгновенного реагирования (некоего подобия шоковой терапии). Пересечение религиозных, философских и научных взглядов характерно для прозы Пелевина, поэтому важно указать на присутствующие аналогии.

В статье Шапира приводится важное наблюдение о такой особенности авангарда как экспансия искусства в быт. Это характерное явление уже упомянуто нами в контексте *тривиологии* в связи со способностью писателя видеть в привычном таинственное и перелицовывать иерархию ценностей (один из главных приемов Пелевина). Самое существенное в авангарде, по мнению Шапира, – это броскость, необычность, достигаемые средствами нарушения прагматики. Здесь вспоминаются как нелепые обложки книг Пелевина, так и их ошеломляющие названия.

В постмодернизме Шапир видит реванш потребителя, так и не сумевшего понять сути авангардного искусства. Для нас чрезвычайно важно то, что этот взгляд на проблему смещает точку зрения с автора на потребителя, т.е. постмодернист – это читатель (тогда как авангардист – это автор). Такая модель открывает простую истину: постмодернизм – это мы как потребители, т.е. «я» как ее отдельно взятый элемент, частица¹⁹⁴. Поэтому, если, вторя Шапиру, мы заявляем, что в постмодернизме «автор сам не ведает, что творит» – это говорит лишь о том, что «я», читатель, этого не ведаю. Зеркальный принцип, упомянутый выше в контексте дзэн, здесь очень точно выражает суть процесса. Без присутствия элемента индивидуального сознания описание постмодернизма становится абстрактным, бессмысленным. Шапир, описывая постмодернизм, делает упор на неадекватном авторском понимании своего же текста (представление об этой неадекватности существует именно в восприятии читателя, так как голоса автора мы не слышим), что в результате развязывает читателю руки – последний ставит себя на место создателя текста и сам придает ему смыслы. Играя словами, Шапир заключает: «Авангард породил сказку о значимом отсутствии текста; постмодернизм сделал былью незначимость его присутствия» (там же: 141).

Последующее описание судьбы текстов исходит из логики отвлеченного читателя эпохи постмодерна, она приводит к тому, что разные тексты становятся ненужными: «Незримые, но подозреваемые, эти межтекстовые связи [связи между произвольно взятыми произведениями. – Т.Б.], соединяющие всех и вся, дают постмодернисту право рассматривать разные тексты как непрерывно меняющийся один» (там же). Заметим, что этот постулат совпадает с нетипичнейшим взглядом на тексты Пелевина критиков, которые два десятилетия подряд пишут о том, что новые книги Пелевина – это менее удачное повторение его первых романов. Однако человеческому сознанию свойственна и обратная стратегия: открытие способности читать один и тот же текст как разные тексты. Но эта способность утрачивается вместе с индивидуальной способностью меняться, что служит указанием на автоматическое прочтение текста и косность собственного восприятия реальности. Дело здесь не в том, что «ни в одном произведении нет ничего такого, чего не было бы в другом» (там же), а в том,

¹⁹⁴ Мысль М.И. Шапира здесь пересекается с упомянутым ранее выводом Ю.М. Лотмана о коллективном и индивидуальном сознаниях.

что ценность текста в эпоху постмодерна зависит от установок либо отдельно взятого потребителя (а это чрезвычайная редкость в эпоху соответствий и дезориентации), либо его безличностного репрезентанта – толпы, массового восприятия. Текст как бы снимает собственную ответственность перед лицом читателя. Поэтому, если постмодернист, исходя из *правильного непонимания* (142), привык встречать истины и оценивать их как давно и хорошо известное, то в этом усматривается попытка читателя снять и с себя ответственность в восприятии, что в результате приводит к гносеологическому хаосу.

Шапир, называя постмодернизм демократичным, говорит о деперсонализации текста: «Если авангардное качество текста обеспечивал автор, то принадлежность к постмодернизму всецело зависит от потребителя» (143). Эту иллюзию относительно постмодернизма Пелевин использует как маску, уверяя, в полном соответствии с сущностью постмодернизма, читателя в том, что от него что-то зависит или что он может повлиять на качество текста (по аналогии с иллюзорной уверенностью гражданина в том, что его голос важен на выборах). Однако на деле с читателем может произойти лишь обратное – он в силах повлиять на качество лишь самого себя. Уместно повторить, что в постмодернизме видится искушение не брать на себя никакой ответственности, в чем и состоит препятствие осуществлению качественного сдвига, поэтому основная сложность постмодернизма заключается в его преодолении, т.е. в освобождении от созданных самим же постмодернизмом штампов, в обнаружении его иллюзорных основ. Возможно, на это оказываются способными те, кому удалось взглянуть на постмодернизм со стороны, кому удалось преодолеть взгляд изнутри.

Неслучайно именно пустота стала знаковым понятием постмодерна. Даже в ее самом плоском значении «ничто» она означает стремление (а в условиях засилья информации – естественную необходимость) расчищать пространство. Характерно, что пустота становится условием развития: наше нынешнее существование сводится к умению отфильтровывать лишнее в стремлении постичь истинное. Убить Бога (Ф. Ницше, М. Фуко, Р. Барт) – означает обнаружить Его¹⁹⁵. Неслучайно В. Подорога упоминает об иронии С. Киркегора над теми, «кто избегает широты¹⁹⁶, кто не способен создать внутри себя место для пустыни, ветра, моря, кто не способен стать Авраамом или Иовом и, следовательно, не способен к подлинной экзистенции» (Подорога 1995: 77). Позволим себе ввести альтернативное определение: постмодернизм – это не *правильное непонимание*, а *понимание неправильного понимания*.

¹⁹⁵ Ср. с дзэнской формулой: «Встретишь Будду – убей Будду», а также с Иисусом Христом, которого толпе потребовалось распять, чтобы потом обратиться в веру.

¹⁹⁶ «Широта» понимается Киркегором как определенное состояние субъективности, достигшей глубин предельной овузренности всего внешнего (таким образом размываются границы этих оппозиций). Об этом подробнее: *Подорога В.А.* 1995. Выражение и смысл. М.: Ad Marginem.

Залог развития постмодернизма в этом ключе видится диссертанту в работе над сознанием.

Вероятно, Пелевин ощущает подмену основ внутри сконструированного культурологами термина (она проявляется в наличии ряда несоответствий понятия постмодернизма действительности, в постоянной смене акцентов), что является одновременно поводом и к проявлению у него скепсиса в отношении развития западной научной мысли, и к созданию собственной философии воспринимаемого.

В статье «Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме» (2012) С. Сироткин с некоторой досадой отмечает, что в книге В. Курицына «Русский литературный постмодернизм» (1997) Пелевину уделено не больше трех страниц. Возможно, этот факт мог порадовать самого писателя, но автор статьи категорически не согласен с такой позицией Курицына и приводит весомую аргументацию в защиту своих доводов. Для Сироткина очевидно, что Пелевин уже давно лично участвует в постмодернистской игре: «его имя и постмодернизм практически слова-синонимы» (Сироткин 2012: Интернет-ресурс). Автор статьи пишет о методах работы писателя, характерных для постмодернистской литературы: «он ведет работу по оживлению противоречий, потенциальная жизнеспособность которых основана на принципиальном равенстве всех контекстов. Поскольку из них вынуты сущности, они превращаются в резервуары онтологического вакуума и в силу его изотропности могут размножаться почкованием, давая потомство из произвольной точки» (там же).

Сироткин не обходит стороной характерную для Пелевина бесстрастность в обращении с наследием мировой культуры, которая выражается в том, что, заимствуя «примечательные», опознаваемые явления, он не демонстрирует симпатии к ним как таковым¹⁹⁷. В качестве очередного аргумента Сироткин приводит цитату из пелевинского романа «Ампир В», где дается определение развитого постмодернизма, и видит в нем истоки самоповторов Пелевина: «Развитой постмодернизм – это такой этап в эволюции постмодерна, когда он перестает опираться на предшествующие культурные формации и развивается исключительно на своей собственной основе» (цит. по Сироткину). Автор статьи, описывая «пелевинский постмодернизм» указывает и на его особенности, например, «Пелевинский постмодернизм оказывается вполне гостеприимен к традиционным вещам и дает новую силу в их выражении. Метафоры получают более выпуклыми за счет того, что механизм их образования стилистически не ограничен, позволяя навести мосты между разнородными вещами» (там же). В этой работе прочитывается негативное отношение автора к постмодернизму, а принадлежность Пелевина этому явлению видится закономерным, обусловленным развитием самой эпохи.

¹⁹⁷ В контексте «беспристрастности» буддизма эта особенность автора более чем логичная.

С. Корнев в статье «Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина» пишет о постмодернизме писателя как притворстве и видимости, которую создают его тексты, если судить о них формально. Пристальное рассмотрение произведений позволило Корневу обнаружить в Пелевине «русского классического писателя-идеолога, вроде Толстого или Чернышевского» (Корнев 1997: Интернет-ресурс). Ставшая очевидной для автора статьи идеологичность Пелевина и особый философский взгляд писателя на проблему человеческого существования вступают в противоречие с постулатами постмодернизма, он пишет о том, что «Программа Пелевина» радикально отличается от базисных установок постмодернистской философии, совершившей подмену себя наличием Других (М. Фуко, Ж. Деррида). Корнев уверяет, что Пелевин требует полного изгнания всех внутренних Других, «Он претендует именно на ту „суверенную внутреннюю территорию“, которой для постмодернистов не существует», по мнению ученого, она совпадает с дзэн-буддистским пониманием Пустоты, в отождествлении с которой (и в отстранении от всего, что ею не является) видится конечная цель развития человека. Корнев (опираясь на труды В. Подороги) разграничивает понимание пустоты постмодернистами (пустота отсутствия; абсолютно инертная поверхность, заменяющая Бога) и мистиками (пустота присутствия; расчищенное пространство для Бога), как западную пустоту и восточную, как пустоту Фуко и пустоту Пелевина. Итак, по мнению Корнева, при поверхностном рассмотрении текстов Пелевина как формы его можно назвать постмодернистом, однако более детальное изучение прозы позволяет рассмотреть в нем русского классического писателя, обобщая эти характеристики Корнев дает свое определение Пелевину – «русский классический постмодернист».

Диссертант видит два возможных пути к выводу этой главы. Первый – признать Пелевина постмодернистом, опираясь на специфику русского постмодернизма (ср., например, допущение, что русскому писателю, в отличие от западного, доступен смысл собственного текста / М. Липовецкий «Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики», 1997/). Второй путь – не признавать Пелевина постмодернистом в силу неполного соответствия пелевинской прозы постмодернистским критериям, главным образом, касающимся сути понимания фундаментального понятия (как для Пелевина, так и для философов постмодернизма) пустоты. Метод *срединного пути* оставляет за нами право не принимать ни одну из этих крайностей и вместе с тем учитывать их зависимое друг от друга существование. В этом нет попытки ухода от намеченной самим диссертантом проблемы, напротив, здесь можно усмотреть стремление оценивать сложившуюся в литературе ситуацию объективно. Если нет однозначного определения термина (мнения ученых разнятся даже касательно его «отнологической» проблемы), то сомнительными могут показаться и выводы, основанные на его понимании. Неслучайно И.П. Ильин ставит вопрос о существовании постмодернизма и

говорит о его сходстве с химерой¹⁹⁸, нагляднее всего просматривающемся в литературной практике (См.: Ильин «Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа», 1997). Здесь можно было бы затронуть проблему восприятия постмодернизма в разных дисциплинах, странах, научных сообществах, но этот вопрос выходит за рамки настоящего исследования.

ГЛАВА 2. CONSPICUOUS CONSUMPTION: КУЛЬТУРА ПОСТМОДЕРНА КАК «ГЛАМУРОДИСКУРС»

*Ces soirs-là, moi je lisais Dostoïevski
Dans la rue c'est glamour¹⁹⁹
VII (Sept) «Nihiliste»*

Вернемся к упомянутым в предыдущей главе понятиям постмодерна и постмодернизма и воспользуемся их самыми общими определениями в Новейшем философском словаре (2007, Минск), где постмодерн понимается как *состояние* современной культуры, а постмодернизм – как интеллектуально-философская *рефлексия* над этим состоянием. В рамках этой главки важно отметить, что постмодернизм определяется также как «культурный продукт» эпохи постмодерна (Ю. Хабермас), главными характеристиками которой, по мысли И. Хассана, являются: неопределенность, фрагментарность, деканонизация, безличность, гиперреалистичность, ирония, мутация жанров, карнавализация, перформанс, конструктивизм, имманентность (Грицанов 2007b: 425). М.Ю. Барбашин в работе «Столкновение традиционализма и постмодерна в современных этнополитических процессах транзитивного общества» отметил, что постмодернизм создает «цивилизацию витрины» (Барбашин 2008: 172).

В этой главе будет рассмотрена проблема «потребления напоказ» в условиях современной культуры, в центре внимания которой находятся понятия *гламура* и *дискурса*, интерпретируемые нами в контексте творчества В. Пелевина, в частности романов «Ампиr В» (2006) и «Бэтман Аполло» (2013).

Исследователям гуманитарных областей научного знания хорошо известна ситуация девальвации слова, которая часто случается с новыми понятиями и терминами. Схема этого процесса проста: сначала новое понятие входит в употребление, затем следует этап его популяризации, в ходе которого его значения прирастают смыслами; далее, по причине максимального расширения значений понятия и частого употребления оно автоматизируется,

¹⁹⁸ Под химерой Ильин понимает, в первую очередь, порождения человеческой фантазии, где реальное и нереальное переплелись неразрывно тесно, так, что не поддаются расторжению даже аналитической мыслью.

¹⁹⁹ Строки песни «Нигилист» группы «VII»: «Теми вечерами я читал Достоевского. На улице это считается гламурным» (перевод с франц. – Т.Б.).

становится априори понятным²⁰⁰ и незаметно выводится из употребления, как бы теряя свою актуальность. Описанный механизм можно рассматривать не только применительно к научной терминологии или литературным стилям (Ю. Тынянов), но видеть в этом закономерное развитие любой новизны как моды для более «просвещенных»²⁰¹ элит общества в какой-то области. Манипуляционные особенности моды, а также ее силу влияния описывает Ю. М. Лотман в работе «Мода – одежда», где он приводит отрывок из сочинения «Переписка Моды...» Н.Н. Стрхова:

*Я Moda составляю для жителей род некоего божества, на которое все жалуются, но все между тем повинуются, все наружно ненавидят, но внутренно идолопоклонствуют. Ежедневно выдаваемые от меня глупости и странности чредят блистательныя достоинства, утех и блаженство жизни. В моей власти состоит повелеть признавать глупое за разумное, странное за достойное уважения, смешное за нечто мудрое, мудрое за нечто смешное, неприличное за пристойное, постыдное за похвальное, разорительное за приятное, и порочное за добродетельное, а сие за порочное. И потому, сообразно оному преудивительному и сильному влиянию, какое имею я над жителями, Здесь, почитается наиважнейшею наукою *переделяться из людей в обезьяны* (Цит. по: Лотман 2010b: 78).*

Реалии XVIII века мало чем отличаются от актуальности, которую описывает в своих книгах Пелевин, отождествляющий человека с бесхвостой обезьяной («Священная книга оборотня»), а его ум – с безумной обезьяной («Т») ²⁰². В контексте постмодернизма, а также философских и литературных стратегий Пелевина, уместно вспомнить слова Д.С. Мережковского:

Главная сила дьявола – умение *казаться не тем, что он есть*. <...>. Смех Мефистофеля, гордость Каина, сила Прометея, мудрость

²⁰⁰ Априорное понимание – явление, характерное для эпохи постмодерна, когда заданные вопросы уже воспринимаются как варианты ответов. Здесь уместно вспомнить принцип работы любой поисковой системы Интернета. Для того чтобы найти нечто, нужно ввести это нечто в графу поиска, более того, далее следует самим выбрать подходящий (т.е. правильный) ответ из массы предложенных вариантов.

²⁰¹ Просвещенность эта иллюзорна – настоящие знатоки культурных процессов не вступают в эту игру (Воланд у Булгакова, вампиры у Пелевина). Отметим здесь психологические аспекты моды (гламур Пелевина можно считать синонимом моды), описанные в романе «Ампир В»: «Во-первых, это жгучий, невероятно мучительный стыд за нищее убожество своего быта и телесное безобразие. Во-вторых, это мстительное злорадство при виде нищеты и убожества, которые не удалось скрыть другому человеку...» (Пелевин 2006: 90).

²⁰² Лотман в указанной нами ранее работе поясняет, что подобное отождествление было устойчивым сатирическим приемом XVIII века. Контекст Пелевина явно шире: атеистическая теория Дарвина, известный афоризм Энгельса о труде, неоригинальное обзывание Шопенгауэром французов обезьянами, «обезьяны просвещения» Пушкина, басни Крылова, «гордая обезьяна» Ницше, послание М. Лонгинову А.К. Толстого и пр.

Люцифера, *свобода сверхчеловека* – вот различные в веках и народах «великолепные костюмы», маски этого вечного подражателя, приживальщика, *обезьяны Бога*. Гоголь, первый, увидел черта без маски, увидел подлинное лицо его, *страшное не своей необычайностью, а обыкновенностью, пошлостью*; первый понял, что лицо черта есть не далекое, чуждое, странное, фантастическое, *а самое близкое, знакомое, реальное* «человеческое, слишком человеческое» лицо, *лицо толпы*, лицо, «как у всех», почти наше собственное лицо в те минуты, когда мы не смеем быть сами собой и соглашаемся быть, «как все» (Мережковский 2007; курсив мой. – Т.Б.).

Пелевин по сей день в каждой своей книге ставит описанную Мережковским в контексте творчества Гоголя проблему – обнаружить *пошлость sub specie aeterni* («с точки зрения вечности»); в этой главе мы сконцентрируемся на пелевинской философе «гламура» (полное значение которой выражает словосочетание «гламуродискурс»), описывающей не только современное общество потребления постсоветского периода, но и являющейся неотъемлемым механизмом культуры вообще.

В России слово «гламур» вошло в употребление в 90-х гг., а в начале двухтысячных оно было на пике частотности применения и означало роскошь, внешний блеск, рассчитанный на эпатаж, приведение в изумление публики. В 2010-х гг. понятие гламура стало общим местом, приобрело негативный оттенок пошлости, обусловив либо его неприменимость в «продвинутых» кругах, либо употребление в комическом контексте. Далее теоретики отнесли гламур к разряду истории современной культуры и тем самым практически поставили на нем крест. Сейчас, вышедшее из моды, слово «гламур» постепенно приобретает стилистическую нейтральность: напр., Википедия определяет гламур как эстетический феномен, основанный на принципах гедонизма, связанный с культурой массового потребления, модой и шоу-бизнесом.

В 2006 году, на пике популярности гламура, вышел в свет роман Пелевина «Ампир В», где современная культура описывалась с точки зрения взаимодействия двух понятий – гламура и дискурса, воспитывающих все новых *потребителей напоказ*²⁰³. В этом романе тайное знание о механизмах

²⁰³ Любопытно, что выделенное курсивом словосочетание «человек рыночный» из «Священной книги оборотня» тематически объединяет ее с будущими романами про вампиров: «загадки существования мучают нас (здесь: оборотней. – Т.Б.) куда сильнее, чем современного человека рыночного. Но кинематограф все равно изображает нас самодовольными приземленными обжорами, неотличимыми друг от друга ничтожествами, убогими и жестокими потребителями чужой крови (Пелевин 2004: 290–291). Проблема смены точек зрения пересекается с проблемой контекста, связанной с изучением контекстуальности как принципа анализа произведений. Тексты, характеризующиеся модальностью «становления» или «возникновения», обладают внутренней динамикой,

современной культуры доступно лишь сверхлюдям²⁰⁴ – вампирам. В книге описывается история начинающего вампира Рамы II, которого мудрые наставники обучают жизни, скрытой от человеческого понимания. В такой школе курс по гламуру и дискурсу приравнивается к университетскому образованию с последующей магистратурой и получением степени PhD. Приведем отрывок из интервью, в котором Пелевин утверждает, что гламур и дискурс являются основными понятиями современного общества:

вопрос: Основные дисциплины, которые преподают молодым вампирам, – дискурс и гламур. Почему вы считаете их ключевыми понятиями современного общества?

ответ: Потому что они таковыми являются. Гламур – это скрытая идеология общества, которое объявляет себя постидеологическим или нанимает технологов для разработки потемкинских идеологий. Роль агитпропа при гламурной идеологии выполняет реклама – я про это писал еще в «Generation П». А дискурс – это гламур духа, единственная форма гламура, доступная лицам с отложенной социальной реализацией. <...> Можно сказать, что гламур и дискурс похожи на синус и косинус (от слова «sin», «грех») – кажется, что между ними есть разница, но это просто фазовый сдвиг. Естественно, что вампиры прилежно изучают эти два предмета. Им во всем надо быть на шаг впереди людей (Кочеткова 2006: Интернет-ресурс).

Чтобы просто и наглядно разъяснить молодому вампиру Раме, что такое гламур и дискурс на деле, учитель гламура Бальдр достает из саквояжа глянцевого журнал и поясняет, что культура является диалектическим единством гламурного дискурса и дискурсивного гламура: «Все, что ты видишь на фотографиях – это гламур. А столбики из букв, которые между фотографиями – это дискурс. Понял?» (Пелевин 2006: 59). При этом добавил, что это можно сформулировать иначе: «Все, что человек говорит – это дискурс... /– А то, как он при этом выглядит – это гламур – добавил Игова» (там же). Философия современных реалий объяснена Пелевиным на

неуловимостью смыслов, поэтому их значение зависит от ракурсов описания. Выраженная модификация текста представляется утверждением его сущности, она изоморфна единому целому. Истоки такого подхода видятся в буддийской философии, теоретическая база которой может стать подспорьем в разработке филологических методов анализа подобных, «мыслящих», текстов.

²⁰⁴ Сверхчеловек – один из мотивов творчества Пелевина в целом. Истоки его можно проследить в сверхспособностях Будды, достигшего Просветления, или в философском понимании сверхчеловека Ницше. «Сверхчеловечность» в контексте пелевинской прозы диссертанту видится, в первую очередь, в способности самосовершенствования (наподобие стараний короля обезьян Сунь У-куна из «Путешествия на Запад» У-Чэн-эня). Наравне с серьезными трактовками нельзя исключить и авторскую иронию по отношению к этому слову, приставка «сверх» может означать выход человека за все мыслимые и немыслимые границы, однако в то же время вновь указывает на мантру, выводящую за пределы, из Сутры сердца.

доступном каждому уровне комиксов, в виде развлекательных баск, неправдоподобных историй, однако было бы ошибочно в пространстве пелевинских фантазмагорий принимать форму за содержание.

В 2013 году появился роман «Бэтман Аполло», где понятие гламура вновь представлено как имеющее первостепенное значение, а в центре внимания и здесь находится культура как «гламуродискурс». Многих читателей и исследователей появление романа с уже якобы устаревшими терминами нисколько не удивило: такая «ошибка» Пелевина подтверждает их мысль о том, что Пелевин безвозвратно устарел, повторяет самого себя и давно не создает ничего нового. Однако логика этого исследования указывает на то, что это намеренный ход писателя. Помимо издевательства над критиками, здесь можно усмотреть важную роль, которую отводит автор уже не актуальным (следовательно, перешедшим в разряд априори понятого) понятиям гламура и дискурса.

Прежде чем выявлять какие-либо авторские стратегии, стоит обратиться к этимологии слова «гламур». «Гламур» восходит к древнегреческому слову «грамма» (буква, нечто нацарапанное), отсюда происходит «грамматикос», что означает словесность. Далее слово попадает в латинский язык, в Средневековой Европе значение слова раздваивается на грамматику и колдовство (но при этом они остаются практически синонимами). Считается, что слово *glamour* в английском языке укоренилось благодаря В. Скотту (1771–1832), в его стихах и прозе *glamour* означает колдовство, чары и обман зрения. В русский язык однокоренное слово «гримуар» (книга, описывающая магические процедуры и заклинания) попало раньше гламура, но гламур явно приобрел большую, если не сказать тотальную, распространенность, оставив в тени своего предшественника. Благодаря глянцевым журналам и СМИ гламур занял почетное место среди прочих заимствований современной культуры. В русском языке гламуру наиболее точно соответствует слово «обаяние», в семантике которого присутствуют элементы колдовства и словесности («обаяние» – родств. русск.-церк.-слав. баяти «рассказывать, заговаривать, лечить»; ср.: укр. баяти «рассказывать», болг. бая «колдую», сербохорв. бајати «колдовать», словенск. báјati «болтать, говорить, заклинать» <...> Отсюда басня, байка, обаять, обаяние)²⁰⁵.

Подобная амбивалентность смыслового наполнения слова не может не прельщать Пелевина, склонного к метафизическому взгляду на суть вещей. Возможно, в его стратегии входит проговаривание понятия гламура, с тем чтобы дать возможность широкому кругу читателей *осмыслить* это понятие, в том числе как магию. Автор намекает, что гламур слишком рано хотят отправить на свалку ненужных слов. Слово «гламур» обнажает механизм

²⁰⁵ Источники: <https://ru.wiktionary.org/wiki/гламур> и http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=glamour.

культуры, который стал очевиден в эпоху постмодерна, но его истоки можно найти и в более ранних эпохах²⁰⁶.

В изданной в 2008 году книге С. Гандла «Гламур», посвященной истории гламура, он рассматривается как общественное явление. Написав книгу объемом около полутысячи страниц, Гандл стал настоящим экспертом в области гламура и тем самым нашел свою нишу в научном мире. В книге приводятся примеры гламура в основном из европейской и американской культур, однако история России могла бы служить даже более ярким примером для подобной книги или, по крайней мере, очень важной ее составляющей. Исходя из логики книги, гламурна, по сути, система орденов Петра I, ведь орден – это условная ценность системы государственных отличий. К явлениям гламура можно отнести «мундироманию» императоров Павла, Александра I и Николая I, культуру императорского двора в целом, систему чинов, иерархию знатности²⁰⁷. Отдельного внимания в подобной книге об истории русского гламура заслуживали бы стиль «ампир», феномен «русского дендизма», эпатаж начала XX века, «гигантомания» советского периода, обращение к «западным» ценностям постсоветского общества, возвращение к русским национальным традициям и патриотизм современной России²⁰⁸. Подобной книги о роли гламура в истории России еще нет, но Пелевин явно усматривает в гламуре нечто большее, чем навязанную западной моделью общества потребления стратегию поведения²⁰⁹. Он прослеживает эволюцию гламура в российском обществе, его специфику, затрагивая при этом глубинные культурные процессы, хотя и в ироничной форме:

²⁰⁶ Исходя из логики романов, слово это отправляют на помойку осознанно, так как потребители начинают догадываться об обмане. Эта проблема становится для вампиров особенно острой во второй книге, где они ищут более совершенные методы сокрытия истины о бесчеловечных механизмах культуры потребления.

²⁰⁷ Конечно, таким предположением можно задеть позицию историков, видящих прогресс и даже глубокую, духовную, суть этих преобразований, но с позиции пелевинских текстов Россию отличает лишь особое умение по части маскировки разработки высоких ценностей и идеалов.

²⁰⁸ Возможно, главной ценностью такой книги послужило бы изучение произведений таких авторов как А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Л.Н. Толстой, И. Северянин, В.В. Маяковский, М.А. Булгаков и В.О. Пелевин. Представленный список далеко не полный.

²⁰⁹ Характерно следующее высказывание Пелевина: «У меня есть подозрение, что на уровне сути в России вообще ничего никогда не меняется. Происходит нечто другое – к вам в гости постоянно приходит один и тот же мелкий бес, который наряжается то комиссаром, то коммивояжером, то бандитом, то эфэсбэшником. Главная задача этого мелкого беса в том, чтобы запудрить вам мозги, заставить поверить, что меняются полюса, в то время как меняются только его наряды. С этой точки зрения *история России – это просто история моды*. О том, как поменялась эта мода и как выглядит костюм нового героя в настоящий момент, я и написал роман «Числа», хотя собирался совсем не об этом» (Газета.Ru 2003: Интернет-ресурс; курсив мой. – Т.Б.).

«Духовность» русской жизни означает, что главным производимым и потребляемым продуктом в России являются не материальные блага, а понты. «Бездуховность» – это неумение кидать их надлежащим образом. Умение приходит с опытом и деньгами, поэтому нет никого бездуховнее (т.е. беспонтовее) младшего менеджера (Пелевин 2006: 83).

Один из выпусков телепередачи «Культурная революция» (2011) был посвящен проблеме гламура. Тему «Гламур – новое воплощение мещанства» развивали ведущий М. Швыдкой и писатель С. Минаев, противоположной точки зрения на гламур придерживался актер Р. Индык. Последний усматривал в гламуре не мещанство, а тотальную систему контроля над обществом. Гламуризм, как выразился Индык, – это общественная экономическая система, в основе которой лежит иллюзия выбора и позитивных эмоций. Гламур, по его мнению, противостоит духовности, «сопротивляется заполнению сосуда души», он как бы отвлекает внимание потребителя на себя, чтобы быть единственной возможной для него реальностью. Мнение «антигероя» будто списано с пелевинских романов. В этом споре интересен эпизод про догадку зрительницы (актрисы Анастасии Фон Калманович)²¹⁰ о том, что гламур – способ скрыть реальность; она сравнила его с пеленой, которую на нас накинута в этих целях. Словно по законам пелевинского жанра, разыгралась реакция на ее выступление: писатель Минаев постоянно перебивал актрису, а ведущий сделал все, чтобы ее реплика осталась незамеченной залом (точно так же поступили бы пелевинские «халдеи», приближенные вампиров, роль которых в романе сводится к тому, чтобы общество не вникало в суть глубинных процессов мироздания). Обращение Пелевина к гламуру указывает на скрытый в этом понятии источник зла и угнетения потребителя²¹¹, писатель делает «пелену смысла» прозрачной и сообщает читателю о том, что гламур вовсе не является нашим свободным выбором, что это иллюзорный залог счастья и успеха:

Западный образ жизни требует от человека чудовищного количества игры. Каждый день, каждый миг. Западная культура построена на одной тайной аксиоме — что жизнь, протекающая в визуально привлекательных формах, уже в силу этого является приемлемой.<...> Для кинозрителя нет разницы между «быть» и «выглядеть». Ты становишься генератором визуальных образов, которые в идеале должны вызывать чужую зависть. Ты все время занят перформансом, который должен убедить других и тебя самого, что ты успешен и счастлив. Ты всю жизнь работаешь источающим боль манекеном, сравнивающим себя с отражением других восковых персон... Если

²¹⁰ Источник: <http://www.youtube.com/watch?v=xI27a5SN9o0>. Выступление актрисы с 39 минуты.

²¹¹ Ср. «Прозрачность зла» (1990) Ж. Бодрийера.

интересно, посмотри на посмертную маску вашего Петра. Многое поймешь... (Пелевин 2013: 428)

Упомянутый выше Барабашин считает, что постмодернистское общество привержено абстрактным и универсальным ценностям, что люди вынуждены учитывать реальные вызовы внешнего мира, на которые им приходится реагировать: «Конечно, <...> вполне можно отказаться от использования Интернета и создания информационных порталов и сайтов. Но ситуация здесь схожа с ситуацией в области моды – отказываясь следовать моде, человек причиняет ущерб только самому себе, но никак не конкретным направлениям в искусстве или дизайне» (Барабашин 2008: 171).

Опишем фантазмагорическую картину мира романов, являющуюся каркасом для сюжетных линий и философских размышлений Пелевина. Вампиры не питаются человеческой кровью, они питаются очищенной жизненной силой, душевными метаниями человека или его психической энергией, генератором которой является мозг, оснащенный второй сигнальной системой. Вся человеческая культура служит генератором топлива, которое производится умом «Б», заменяющим людям реальность. Ум «А»²¹² – это мир, лишенный иллюзий и оценки. Информационная среда, окружающая человека, названа в романах «черным шумом». Сжигая гламуродискурс, ум «Б» производит излучение особого рода, которое вампиры называют «М5», оно-то и становится пищей вампиров. Социальной проекцией излучения являются человеческие деньги. Агрегат «М5» улавливается Великой Мышью и перерабатывается ею в баблос, особого рода субстанцию, в которой конденсируются душевные метания и муки человека, уверенного, что он свободно выбирает маршрут своей судьбы в соответствии с личными вкусами и предпочтениями. Потребителем баблоса является магический червь, который живет в вампире. Благодаря баблосу магический червь сохраняет бессмертие. Однажды попробовав баблос, вампир обречен страстно желать его всю свою жизнь. Человеческая озабоченность деньгами – лишь тень этой великой вампирической жажды. Таким образом, человек в жизни осужден на постоянные страдания и желание чего-то еще. При подобном мироустройстве важно, чтобы дискурс и гламур эффективно выполняли свою маскировочную функцию: человек не должен относиться к ним критически, тем более пытаться понять их природу. Стремление находиться в тренде должно быть целью его существования и основным критерием успешности, так как от этого зависят его самооценка и социальные перспективы.

В «Бэтман Аполло» объясняется, что гламур – главный симулякр современности: «Что-то подделано недавно, грубо и наспех – это политические симулякры. Что-то подделано уже давно, и работа сделана несколько тоньше – это культурные симулякры. А самые фундаментальные симулякры создает человеческий ум, опирающийся на язык. Это языковые

²¹² Сливается на буквенном уровне в звуки известной буддийской медитации АУМ.

конструкты, воспринимаемые как внешняя (или внутренняя) реальность» (Пелевин 2013: 505). Исходя из сказанного в тексте, в качестве эксперимента, диссертантом была составлена таблица возможных скрытых политических симулякров эпохи СССР (до 60-х гг.) и нашего времени:

Симулякры эпохи СССР (до 60-х гг)	Симулякры общества потребления
<p>Политический лидер</p> <p>Подвиг героев (государства) как оправдание греха</p>	<p>Иконы шоу-бизнеса. Политические лидеры в роли икон шоу-бизнеса.</p> <p>Успешность как оправдание греха</p>
Совпадение ценностей отдельного человека с ценностями партии	Материальные ценности
Скрытое потребление	Потребление напоказ
Лозунги, атрибуты власти (звезда, серп и молот, портреты лидеров)	Логотипы, бренды, слоганы
Асексуальность	Сексуальность
Труд как самогипноз, сакральность труда	Имитация работы, попытка избежать труда
Труд как соревнование, как средство самоутверждения	Потребление как соревнование, как средство самоутверждения
Коммунистическая идеология как новая «красная» религия	Государственная религия: «Солидный господин для солидных господ» ²¹³
О Т С У Т С Т В И Е Р Е Ф Л Е К С И И	

Из таблицы видно, что маскировка гламура проявляется разным образом: где-то происходит смена знаков, т.е. плюс меняется на минус, где-то создаются новые феномены с теми же функциями. Внешние признаки изменчивы, но

²¹³ Пелевин В.О. 1999. Generation „П“. М.: Вагриус. С. 159.

истинно то, что не меняется, в данной таблице неизменным параметром является отсутствие рефлексии, так как в нем и заключается главное условие функционирования приведенных механизмов. Согласно романам Пелевина, замаскировать столь очевидную схему помогает «черный шум», т.е. информация, которая выливается на человека в огромном количестве. В СССР это могли быть новости о бесконечных подвигах страны, ее рекордах, массовое увлечение прогнозом погоды, искусственно созданный официальный мантроподобный язык и пр. В современной России это бесконечные телешоу и сериалы, шокирующие новости, затягивающие соцсети и пр. Таким образом, гламур, или «гламуродискурс», является фундаментальной проблемой общества *потребителей напоказ*. В советское время в науке работали выдающиеся ученые, которые шли против системы и, несмотря ни на что, занимались своим делом. Энтузиазм и необычайно высокая трудоспособность (характерная для всех слоев общества той эпохи) играли в этом важную роль. Сейчас запреты на занятия наукой сняты, но, как видно на схеме, нет и тяги к труду. Люди пытаются добиться максимальных результатов с наименьшими затратами сил. Энтузиазм также не является отличительной чертой нынешних поколений, а значит, «солидный» ученый эпохи постмодерн отличается от своих менее успешных коллег количеством работ (содержание здесь не играет роли), и своим экспертным присутствием с максимально широким охватом аспектов и областей знания.

Г. Маркузе в книге «Одномерный человек» (1964) критикует эксплуатационную модель общества потребления, якобы построенную на демократических принципах; он также затрагивает проблему пресыщенного общества, в котором нет смысла настаивать на самоопределении, такая ситуация, по мнению социолога, снижает потребительную стоимость свободы: «Мы вновь сталкиваемся с одним из наиболее раздражающих аспектов развитой индустриальной цивилизации: рациональным характером его иррациональности. Его продуктивность, его способность совершенствовать и все шире распространять удобства, превращать в потребность неумеренное потребление, конструктивно использовать разрушение, то, в какой степени, цивилизация трансформирует объективный мир в продолжение человеческого сознания и тела, – все это ставит под сомнение само понятие отчуждения. Люди узнают себя в окружающих их предметах потребления, находят свою душу в своем автомобиле, стереосистеме, квартире с разными уровнями, кухонном оборудовании. Сам механизм, привязывающий индивида к обществу, изменился, и общественный контроль теперь коренится в новых потребностях, производимых обществом (Маркузе 1994: 12).

Сложность проблемы «гламуродискурса» как феномена заключается в том, что потребитель неплохо осведомлен в описанных нами механизмах и предостережениях, но, несмотря на это, ничего не меняет в себе. Актуализация Пелевиным этой темы в ее разновекторных аспектах можно

счесть за попытку автора найти больное место читателя, повернуть его лицом, в первую очередь, к самому себе.

Обращенную наружу жизнь представляет собой мир, где «я» не имеет собственного содержания, так как формируется внешними атрибутами, иллюзорными составляющими жизни. Вставая на путь духовной жизни, человек отрывается от суеты, от преходящего, погружается в неизменные параметры бытия. Наше время напоминает описанную Г. Гессе в «Игре в бисер» фельетонную эпоху, истоки которой лежали в утрате духовной жизни: «Неуверенность и неподлинность духовной жизни того времени, во многом другом отмеченного энергией и величием, мы, нынешние, объясняем как свидетельство ужаса, охватившего дух, когда он в конце эпохи вроде бы побед и процветания вдруг оказался лицом к лицу с пустотой: с большой материальной нуждой, с периодом политических и военных гроз, с внезапным недоверием к себе самому, к собственной силе и собственному достоинству, более того – к собственному существованию» (Гессе 1969: Интернет-ресурс). Описание Гессе как нельзя более соответствует основным характеристикам эпохи постмодерн, приведенными нами в начале главы.

Ю.М. Лотман (в ранее упомянутой статье о двух моделях коммуникации в культуре) описал важную тенденцию развития современного общества: он заметил, что европейская культура нового времени сознательно ориентирована на систему «Я–ОН», в координатах которой потребитель культуры находится в позиции идеального адресата, поскольку получает готовую информацию со стороны. Несмотря на более подвижный, динамичный характер культуры, ориентированной на сообщение, безграничное увеличение в ней текстов и стремительный прирост знания, она несет в себе существенный изъян: «Оборотной стороной этого типа культуры является резкое разделение общества на передающих и принимающих, возникновение психологической установки на получение истины в качестве готового сообщения о чужом умственном усилии, рост социальной пассивности тех, кто находится в позиции получателей сообщения. Очевидно, что читатель европейского романа нового времени более пассивен, чем слушатель волшебной сказки, которому еще предстоит трансформировать полученные им штампы в тексты своего сознания; посетитель театра пассивнее участника карнавала. Тенденция к умственному потребительству составляет опасную сторону культуры, односторонне ориентированной на получение информации извне» (Лотман 1992а, 1: 88–89). На этом фоне выгодно смотрятся культуры, ориентированные на автокоммуникацию, способные «развивать большую духовную активность» (там же). Лотман добавляет, что наиболее жизнестойкими оказываются системы, в которых эти структуры могут беспрепятственно сосуществовать. Самой сложной задачей в эпоху постмодерна оказывается понимание того, что человек не лишен самосознания, что он способен к авторефлексии, что он не обязан подыгрывать системе, построенной на массовом потреблении продуктов и

ценностей, и обладающей целым арсеналом техник манипулирования сознания. Тексты Пелевина можно рассматривать как тренинг такого понимания. Читатель вовсе не обязан поддаваться системе текста, его задача совместить два вида коммуникации, обнаружить свою позицию, открытую к качественным изменениям.

ГЛАВА 3. М. МЕРЛО-ПОНТИ И В. ПЕЛЕВИН: ПУСТОТА КАК ПРЕОДОЛЕНИЕ ДУАЛЬНОСТИ

Человеку не нужно трех сосен, чтобы заблудиться –
ему достаточно двух существительных.
Например, «субъект» и «объект».

В. Пелевин

В данной главе предпринимается попытка сопоставления теоретической базы труда М. Мерло-Понти «Феноменология восприятия» (1945) с романами В. Пелевина о вампирах – «Ампир В» (2006) и его продолжением «Бэтман Аполло» (2013). На первый взгляд, подобное сопоставление выглядит случайным и даже недоказуемым. Однако, если вспомнить, что совпадение устремленности научных и художественных исследований время от времени возникало в различных пространствах в разные периоды времени (особенно, в начале XX века), то и на этот раз мы имеем в виду именно однонаправленность поиска.

Мерло-Понти и Пелевин – представители разных эпох, разных стран и разных дисциплин, свою философию они излагают разными средствами: Мерло-Понти говорит научным языком, Пелевин – художественным. Удивительным образом философские поиски этих авторов имеют массу пересечений, соположение обоюдочуждого материала взаимообогащает эти тексты: труд Мерло-Понти, рассмотренный через романы Пелевина, вновь обретает актуальность и становится частью фантазмагорического мира, свободного от научных рамок. Романы Пелевина в контексте философии Мерло-Понти обретают «научность» и серьезность, тотальность пелевинской иронии подвергается сомнению и становится открытой к интерпретации.

Картезианский принцип мышления в рамках дуализма естественен и привычен для людей западной культуры, этим принципом, как правило, руководствуются и в научной сфере. В основе такого подхода лежит логика и принцип противопоставления: душа и тело, субъект и объект, я и другой и т.д. Изучаемый объект существует при этом как бы независимо от человека. В то же время целый ряд мыслителей, усматривает в таком подходе кризис философской мысли²¹⁴. Экзистенциализм, возникший как реакция на

²¹⁴ Например, А.М. Пятигорский называет концепцию «другого» вульгарностью «гуманистической» философии двадцатого века (Пятигорский А. 2007: 7). Х. Ортега-и-Гассет считал заблуждением существование реальности, независимой от точки зрения на

рационализм, пытается снять противопоставление субъекта и объекта; экзистенциалистам видится единение этих понятий в «экзистенции». Однако такой подход делает человеческое бытие неуловимым, иррациональным, постижимым интуитивно, что не может устраивать науку. Возможность сразу нескольких толкований, недоказуемость и невозможность верификации полученных знаний сделали его с научной точки зрения несостоятельным. Да и сами экзистенциалисты ищут ответы на вопросы мироздания скорее в искусстве, нежели в науке. Экзистенциализм в научном изводе представлен в философии Э. Гуссерля, в феноменологии, берущей свое начало в философии непосредственного созерцания, очевидности (См.: Гуссерль Э. «Картезианские размышления»). Гуссерля, как и экзистенциалистов, не устраивает разделение субъекта и объекта, он пытается избежать крайностей. Однако его также не устраивает недоказуемое гегелевское тождество. Он видит слияние субъекта и объекта в феномене, а своеобразным связующим звеном между субъектом и объектом служит здесь принцип интенциональности сознания. Deskриптивный метод конституирует предмет, но не конструирует его. Поэтому интенциональность является одновременно активной и пассивной, в ней совпадает действие и созерцание. Вслед за Гуссерлем, Мерло-Понти тоже снимает оппозицию субъекта и объекта, но иным способом – он развивает философию тела или феноменологию восприятия, в которой преодолевает дуализм тела и души, идеализма и материализма, трансцендентного и имманентного. Именно эта переходная позиция философа оказалась в центре внимания диссертанта и послужила материалом для исследования творчества писателя пограничных состояний, Пелевина.

Мерло-Понти настаивает на том, что наше тело – это не граница, которая отделяет человека от мира, а напротив – именно с помощью тела мы взаимодействуем с миром. Тело в понимании Мерло-Понти означает синтез материального тела и окружающего его мира: «Быть телом – значит <...> быть привязанным к определенному миру, и изначально наше тело не в пространстве: оно принадлежит пространству» (Мерло-Понти 1999: 198) Мерло-Понти отмечает, что тело – это посредник для восприятия мира, нулевая точка или точка отсчета в осознании окружающего. Очевидно, что Пелевину ближе философия К. Кастанеды о точке сборки, однако удивительным образом реплики вампиров, персонажей книги Пелевина, органично вписываются и в философию Мерло-Понти: «Пока вы живы, вы ежесекундно получаете новые впечатления с помощью органов тела. Полная сумма всех впечатлений – это и есть ваша реальность» (Пелевин 2013: 94). Это утверждение писателя будто сошло с уст Мерло-Понти, действительно, оба автора не отделяют мир от нашего восприятия этого мира, и тело для них – это средство восприятия реальности. Так, американский философ Т. Нагель

нее (См.: Ортега-и-Гассет 1991: 47). Слова Мерло-Понти: «всякий объект является зеркалом всех остальных» (Мерло-Понти 1999: 11).

в работе «Каково быть летучей мышью?» (1974) пишет о том, что человеку, замкнутому в своем теле, невозможно понять, как воспринимают мир летучие мыши. Знания об эхолокации и особенностях мозговой деятельности этих существ не дают адекватного восприятия их реальности. Кастанеда посоветовал бы в таком случае сменить точку сборки и ощутить иную реальность, но его эзотерическое учение не имеет отношения к науке, которая, надо заметить, не способна ответить на вопрос Нагеля. В результате ученый приходит к утопическому для сегодняшней науки выводу: «<ч>ем меньше наше описание зависит от человеческой точки зрения, тем оно объективнее» (Нагель [1974]: Интернет-ресурс). В романе Пелевина вампиры могут предстать в образе летучей мыши. Для ее описания писатель использует метафоры или схожие человеческие восприятия, уточняя, что, по сути, эти ощущения недоступны человеческому пониманию, понять ощущения летучей мыши может только обладатель «Древнего Тела» (особенное тело, используемое вампиром для незаметных перемещений по физическому миру в образе летучей мыши). Человек же не способен к смене способа мышления или восприятия мира, он замкнут в своем теле, в определенном контексте своего существования.

В романах Пелевина опытные вампиры рассказывают новичкам о том, как происходит восприятие мира у людей. Ограничителем восприятия является человеческое тело, следующая цитата напоминает описанную Мерло-Понти неизбежную трансцендентальную редукцию:

Человек – это комбинация переживаний, сказал Улл. – Сложная цветовая гамма, выделенная из яркого белого света, где уже содержатся все возможные цвета. В ярком белом свете уже есть все, что может дать любой калейдоскоп. Калейдоскоп убирает часть спектра – но не создает света сам. Мозг – не генератор сознания и не волшебный фонарь. Совсем наоборот! Это калейдоскоп-затемнитель. Мы не порождаем сознание в своем мозгу, мы просто отфильтровываем и заслоняем от себя большую часть тотальности Великого Вампира. Это и делает нас людьми (Пелевин 2013: 84).

Так, человеческое восприятие – это остаточная, редуцированная реальность: чтобы увидеть объект, нужно, чтобы он выделялся из фона и походил на ранее пережитый опыт. Парадоксальным образом редукция восприятия является источником созидающей составляющей нашей реальности. В восприятии мира действует интенциональный принцип – то, чего мы не видим, мы досоздаем, речь идет о творческом процессе:

Прямо напротив моей головы билось оранжевое пламя камина. Теперь было отчетливо видно, что оно сделано из похожих на рваные пионерские галстуки тряпок, пляшущих в струе теплого воздуха.

Интересно. Когда я входил в комнату, я в первый момент решил, что огонь настоящий. Я даже ощутил, как мне показалось, запах горящих

дров... хотя откуда, спрашивается, ему было взяться под землей? Достаточно было спокойно подумать три секунды, чтобы все понять.

Вот только где их взять, эти три спокойных секунды? У кого в жизни они есть? Мы не только живем, но и умираем на бегу – и слишком возбуждены собственными фантазиями, чтобы остановиться хоть на миг (там же: 90).

Эти «три спокойные секунды» находят не только пелевинские вампиры, но и приверженцы феноменологии, которые концентрируют свое внимание на том, чего обычные люди не замечают: на процессах, которые очевидны, но при этом парадоксальным образом скрыты, так как зачастую сводятся к автоматизму. Тексты Пелевина и Мерло-Понти выстроены так, чтобы обнаружить автоматизацию мышления, они предлагают остановиться и понаблюдать со стороны за привычными, «внеконтрольными» процессами, за механистичными операциями сознания. Мерло-Понти тоже говорит об автоматическом дополнении воспринимаемого: у предметов есть предписанные нашим знанием качества, образованные в ходе категориального мышления, приходящего с опытом (См. Мерло-Понти 1999: 81–82, 104, 169, 232–233, 382–383, 416–417). Феноменология же призывает обнулить наш опыт и воспринимать вещи такими, какие они есть. В этом методе скептики усматривают основную сложность или даже невозможность феноменологического подхода. Пелевин же, будто дразня и тех и других, описывает особое состояние или пространство – лимбо, некий безличностный уровень восприятия, очищенный от всех современных кодировок. «Учитель» молодых вампиров Улл проводит эксперимент, который можно воспринять и как эксперимент автора над читателем. В повествование включается текст, который заранее рекомендуется запомнить в деталях, максимально «пережить». По окончании отрывка задаются вопросы, которые касаются не отдельных «ощутимых» объектов, выявленных в ходе редукции, а фона. В ходе эксперимента обнаруживается, что восприятие фона, на котором и держится условная реальность отрывка, настолько приблизительно, что фона будто вовсе нет; Мерло-Понти называет пустоту, являющуюся источником возникающих объектов – темным фоном (Мерло-Понти 1999: 246). Этот эксперимент демонстрирует близорукость учеников (а вместе с тем и читателя), так как они не замечают того, что на самом деле ближе всего. Похожее присутствие пустоты описывает испанский философ Х. Ортега-и-Гассет в сочинении «О точке зрения в искусстве»: «<...> предмет дальнего видения – пустота как таковая. Наше восприятие охватывает не плоскость, которой пустота ограничена, а саму пустоту – от глазного яблока до стены или горизонта. В таком случае мы вынуждены признать следующий парадокс: объект дальнего видения расположен от нас не дальше, чем видимый вблизи, а, напротив, ближе, поскольку начинается на самой роговице» (Ортега-и-Гассет 1991: 190). Наше восприятие состоит не только из объектов, но и

пустот. Получается, что пелевинским вампирам тоже доступно знание о принципе интенциональности, описываемом Мерло-Понти:

Глупость человека в том, что он ищет других существ в мертвом материальном космосе, фиксируемом его пятью грубыми чувствами. Этот внешний «космос» – просто ничтожный и малоинтересный срез реальности. Наспех намалеванная панорама, которую можно считать декорацией к земному творению. <...> Проявляя к декорации интерес, человек просто начинает ее раскрашивать и дорисовывать <...> (Пелевин 2013: 149).

То, что описывается Пелевиным на уровне художественного текста, у Мерло-Понти описывается на научном уровне о воспринимаемой нами реальности, но важно не это, важно, что для Пелевина реальность текста не менее реальна, чем реальность жизни. Это созвучно тому, как В.А. Подорога рифмует два понятия «тело» и «текст»: «текст, открывающийся в пространстве чтения, это наше другое тело, которым мы вновь и вновь желаем обладать» (Подорога 1993: 24). Мерло-Понти считает тело некой формой, местом символического существования человека, «тайником жизни» (Мерло-Понти 1999: 218–220). На основании этих размышлений можно сделать вывод о том, что тело – это анонимный носитель «я» (там же: 200), тело – это естественное «я» (там же: 226). В рамках пелевинского текста о вампирах мы бы сказали: тело – это анонимный носитель Языка. В романе Язык, или «магический червь», описывается как особый орган, свойственный только вампирам. Это дополнительный мозг, второй центр личности, который делает человека вампиром – «Сверх-Я». Язык «способен существовать только в симбиозе с телом человека» (Пелевин 2006: 34).

Слово выполняет ту же функцию, что и тело, более того, слово, как и тело, – является одновременно и способом познания мира, и жесткими рамками, препятствующими этому познанию. Мерло-Понти пишет: «Слово не лишено смысла, так как за ним стоит категориальная операция, но оно не имеет этого смысла, не обладает им, это мысль имеет смысл, а слово остается пустой оболочкой» (Мерло-Понти 1999: 232). Такую же категориальную операцию совершает сознание человека при помощи органов чувств в процессе восприятия реальности. Смысл же рождается между знаками, в процессе конструирования текста или реальности. Смысл возникает между речью и мыслью, между реальностью и сознанием.

Философия Мерло-Понти во многом строится на третьей, или нулевой точке между условными отрицательным и положительным полюсами, между двумя крайностями. Схематично это можно изобразить следующим образом: что дано – переход – что я вижу. Тело – это нечто, что не находится ни внутри, ни снаружи (или находится и там, и там). Слово имеет схожую природу с телом. В слове также происходит слияние субъекта с объектом, поскольку смысл рождается всегда на пересечении знаков, в пустотах. Мерло-Понти как бы говорит нам о том, что жизнь всегда есть, что это процесс, который не

нуждается в вербальном осмыслении и навешивании ярлыков, он нуждается в адекватном описании.

Жизнь (текст) – это матрица, сеть значащих интенций. Любопытно, что Пелевин в создании текстов тоже руководствуется принципом среднего пути, но его путь носит метафизический характер, он ближе к понятию буддийского Срединного пути, для которого срединное решение проблемы считается единственно возможным: феномены, или дхармы – ни реальны, ни нереальны, они пусты. Дхармы в более широком смысле означают также закон бытия, религиозно-моральную доктрину, совокупность установленных норм и правил, соблюдение которых необходимо для развития человека. В этом смысле дхарме может соответствовать понятие духовности. Наука противопоставляет себя духовности, так как оперирует фактами, объективными и проверяемыми наблюдениями; наука фрагментарна – духовность всеобъемлюща, поэтому духовность не зависит от науки.

Поиски среднего пути в науке – это своеобразная попытка познать больше, чем это возможно с помощью пяти чувств и логики. Срединность в буддийской философии нейтрализует противоположности вещей и качеств. Нейтрализация понятий возможна через актуализацию пустоты. «Буддийское провозглашение пустотности всех феноменов не есть констатация всеобщего nihil [ничто], но – лишь настаивание на том, что нигде не найти существа, имеющего отдельное существование в себе и для себя» (Лафлер 2000: 99). Описание основополагающих понятий нашего бытия, таких как тело или слово, с нулевой точки зрения – это попытка расширить научные рамки. Феноменологическое мышление, в стремлении избежать дуализма, заменяет смыслопорождающий анализ методом описания, создает желание уйти от точных определений, однозначных трактовок, оно способствует фиксации восприятия и множественности интерпретаций, что может помочь в изучении различных эффектов реальности.

Срединность не есть позиция на равных расстояниях между двумя полюсами, но – удерживание обоих в состоянии динамического и уравнённого напряжения. «Каждый взгляд на вещи имеет силу, но лишь потому, что верен и любой другой; каждая из сторон придает противоположной существование и функционирование» (Лафлер 2000: 100). Отрицание, вступающее вместе с тем как утверждение – нелогичное и научно недоказуемое описание природы пустоты. В отказе или неумении признать реальность пустоты может заключаться главное препятствие на пути к познанию мира.

Поэт особой интуиции, М. Цветаева описала онтологическое присутствие пустоты следующим образом: «Только пустота ничего не навязывает, не вытесняет, не исключает. Чтобы все могло быть. Нужно, чтобы ничего не было» (Цветаева 1998, 2: 39).

Рассмотрение некоторых философских аспектов в этой части в первую очередь привело нас к вопросам сознания: Пелевина интересуют вопросы

восприятия мира и воздействия на сознание, проблема языка, скрытые механизмы культуры. Важная особенность пелевинских текстов видится в их новом звучании в различных контекстах (наравне со способностью обновлять эти контексты), даже самых далеких от намерений автора. Философия Пелевина представляет собой не только размышления, но и их практическое осуществление, что проявляется в реализации метафор, способных передать целые философемы, известные труды мыслителей, в авторских решениях тупиковых вопросах бытия, в самом примере относительно свободного от культурных установок мышления (традиций, школ, методов).

А.Ф. Лосев в работе «Русская философия», описывая основные характеристики русской философии, указывает на то, что ей чужда интеллектуальная систематизация взглядов, так как она направлена на интуитивное, мистическое познание глубинных процессов бытия посредством символа, а не определений. Он отмечает неразрывную связь русской философии с действительностью, ее живость и практичность, известный философ и филолог, он выражает внешнюю и внутреннюю суть описываемого объекта следующим образом: «Русская самобытная философия представляет собой непрекращающуюся борьбу между западноевропейским абстрактным *ratio* и восточно-христианским, конкретным, богочеловеческим Логосом и является беспрестанным, постоянно поднимающимся на новую ступень постижением иррациональных и тайных глубин космоса конкретным и живым разумом» (Лосев 1991: 73). В этой статье Лосев также приводит слова Волжского (автора работы «Из мира литературных исканий»), которые важно припомнить в контексте этой части диссертации: «Русская литература, которая бедна оригинальными философскими системами, тем не менее необычайно богата оригинальной, яркой и живой философией. Художественная литература – это настоящая русская философия...» (там же: 70).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Гетерогенность, насыщенность смыслами, неоднозначность, принципиальная открытость текстов В. Пелевина и беспримерный по отношению к современному русскому писателю разброс мнений критиков и литературоведов требуют от исследователя структурной и логической точности. Настоящее исследование состоит из введения, четырех частей и заключения. Во введении диссертантом описаны объект, цели, задачи, методологическая база исследования, истолкованы проблемы актуальности и новизны работы, а также отмечены особенности рецепции произведений Пелевина критиками.

Первая часть, наиболее объемная, вводит в суть проблемы метафизики Пелевина, последовательность глав которой указывает на поэтапный порядок ее изучения. Первая глава знакомит с биографией писателя и отчасти посвящена поискам истоков метафизики творчества Пелевина, а также тем проявлениям в поведении писателя, в его образе, которые критиками его текстов определяются как «метафизические». Глава «Метафизика и мистика» демонстрирует постижение этих понятий диссертантом в контексте изучаемого материала. В третьей главе автор работы более подробно останавливается на буддизме, в особенности на его разновидности дзэн, как базисе в изучении проблемы сознания и в разработке метода *срединного пути* с опорой на исследуемый материал. Четвертая и пятая главы описывают теоретические и методологические основы в изучении текстов, а также объясняют общую логику исследовательской работы. В заключительных главах первой части наиболее ярко просматриваются попытки диссертанта объединить научную теоретическую базу с буддийской философией, связать теорию и практику.

Вторая часть диссертации посвящена анализу поэтики произведений В. Пелевина. В первой главе рассматриваются в основном паратекстуальные особенности книг писателя, что помогает составить представление об отношении автора к собственным произведениям. Вторая глава посвящена анализу стихотворения из романа «Т». Диссертант усматривает в пустоте Пелевина больше, чем просто источник приемов и тем, она имеет также скрытый сакральный смысл. Поэзия Пелевина зачастую не воспринимается исследователями всерьез и расценивается как шутка (одна из причин этого – сам автор препятствует серьезному отношению и анализу его стихотворений, помещая их в несерьезный контекст). Диссертант выявляет функцию стихотворения лошади из романа «Т» и в процессе изучения этого текста выходит на стихотворение из романа «Чапаев и Пустота», указывая тем самым на возможность более детального рассмотрения интертекстуальных, а вернее, автоинтертекстуальных связей романов. Анализ стихотворения лошади позволил обнаружить буквенно закодированное послание, однако находка эта столь неочевидна, что явно выходит за рамки писательского намерения

сообщить о ней, это тот элемент, который так и должен оставаться на уровне шифра. Подобное случайное обнаружение говорит о том, что пелевинская проза как *абсолютное утверждение* таит в себе собственные смыслы, подтверждая тем самым самодостаточность произведений писателя. Эта часть демонстрирует, что плотная концентрация смыслов свойственна не только прозе, но и поэзии Пелевина, что анализ этого насыщенного кодировками материала должен проводиться на разных уровнях (семантическом, визуальном, формальном, фонетическом и пр.)

Третья часть посвящена мифам и символам в прозе Пелевина и являет собой попытку проникновения в символический пласт романа «Т». Объектами исследования в первой главе стали две буквы – *T* и *N*, во второй – герои романа граф Т. (Толстой) и Достоевский. Проанализировав возможные интерпретации символики буквы *T* и коррелирующей с ней *N* в контексте романа Пелевина, диссертант обнаруживает взаимодействие этих символов, а также их соединение. Буквенные символы в итоге указывают на алфавит как их единое целое, что приводит к утрате первостепенной значимости отдельно взятой буквы. Варьирование значений *освобождает* их формы от «правильной» или единственно возможной интерпретации. По аналогии с буквами образы Толстого и Достоевского также превращаются в символические формы, причем трансформация эта происходит по мере изучения ролей, отведенных героям романа «Т». В процессе анализа Толстой и Достоевский проходят стадии противопоставления, соположения и, в конечном счете, взаимопроникновения. Классики на страницах романа превращаются в символы, а в момент соединения и вовсе в нечто абстрактное, с переменным значением. Так, через «Толстоевского» обнаруживается переход ко всей классической литературе и писателям вообще. *T* и *N*, Толстой и Достоевский выступают здесь как два зеркала, моделирующие бесконечное количество отражений.

В третьей главе представлен анализ романа «Шлем ужаса», в результате которого выяснилось, что Пелевин в очередной раз демонстрирует самим текстом, что в мире ничто не существует в отдельности, т.е. подводит читателя к осознанию одной из важнейших доктрин буддизма об обусловленности существования; закономерно, что таким образом Пелевин снова успешно справляется с задачей реализации в своем тексте понятия пустоты (*шуньяты*) в буддийском понимании. В ходе анализа произведения обнаружилось, что восприятие исследователей этого текста обусловлено их точкой зрения, поэтому диссертант представляет *множественную* картину возможных толкований «Шлема ужаса» с целью сохранения внутренней динамики текста (Барт):

- как медитация на память (Э. Травик);
- как следование жанру моралите и его развитие (А. Верницкий);
- как автопортрет Пелевина в технике Пикассо (Л. Данилкин), или как автометаописание;

- как попытка не только описать пробуждение сознания и преодоление своего иллюзорного «я», но и как намерение включить в этот процесс читателя;
- как лабиринт, построенный на принципах отражения и раздвоения;
- как диалог с Борхесом;
- как глубоко символическая картина мира, где миф о Минотавре выступает темой, но кодами к его пониманию выступают разные культурные источники (Ветхий завет, история Античного Египта, скандинавская мифология).

Архитектоника «Шлема ужаса» демонстрирует краеугольный принцип построения пелевинских текстов – использование обновленных мифологем в современном контексте и использование современных теорий и паттернов в контексте мифологии; зеркальный принцип аналогий оборачивается мозаичностью текстов. На примере двух букв диссертант показывает процесс символической редукции значений, вызванной расширением полисемантики этих букв в контексте произведения, вновь вплоть до их «самоисчезновения».

Анализ текстов на символическом уровне позволил осуществить перевод используемых Пелевиным символов и мифологических образов в важные сюжетобразующие понятия, без которых содержание романа теряет наиболее важные смыслообразующие составляющие, что подтвердило продуктивность герменевтического подхода в изучении текстов Пелевина. Писателю удалось создать такой текст, в котором любая микрочастица подтверждает правила работы целого организма, где «<v>еличайшее различие во внешнем становится величайшим равенством во внутреннем» (Кандинский 2006: 269). Выводы анализа созвучны буддийскому положению о том, что мир в реальности не делится на отдельные вещи и события и не состоит из них. Каждое деление указывает на объединение, взаимозависимость.

Заключительную часть работы, «Философские аспекты творчества», следует рассматривать как напоминание о том, насколько важен в изучении прозы Пелевина философский подтекст, – эта тема ждет своего исследователя. В первой главе проблематизирован вопрос о принадлежности прозы Пелевина к постмодернизму, продемонстрированы противоположные взгляды на эту проблему, а также вскрыты истоки неразрешимости этого вопроса, кроющиеся в формальном созвучии творчества Пелевина с постмодернизмом и в принципиальном расхождении писателя с его онтологической базой, т.е. со всеми проблемами, касающимися основополагающих выводов и сути.

Вторая глава четвертой части продолжает тематику первой на практическом уровне: за основу анализа взята пелевинская философия «гламуродискурс» из романов «Амфир В» и «Бэтман Аполло», написанных о реалиях современного общества потребления, но не принятая большинством критиков всерьез. Герой Набокова в «Даре» стремился к следующему: «Я хочу это все

держат как бы на самом краю пародии <...> А чтобы с другого края была пропасть серьезного, и вот пробираться по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на нее» (Набоков 2009, 4: 380). Пелевин, как подтверждает его биография, не любит «думать напоказ», поэтому и задача читателя усложняется, так как ему нужно не просто быть готовым увидеть в глумлении автора сострадание, а в сострадании – глумление (Липовецкий 1997: 66), но проверить самого себя на способность обнаруживать эти различия. Пелевин дает читателю свободу самостоятельно расставлять акценты, но требует от него вдумчивого прочтения, провоцируя его, писатель призывает читателя к ответственности за собственные мысли – это условие и есть главный этап к пониманию.

В третьей главе диссертант предпринимает попытку сопоставления текстов этих романов с теоретической базой труда М. Мерло-Понти «Феноменология восприятия» (1945). Выяснилось, что интересы Пелевина и Мерло-Понти пересекаются главным образом в вопросах человеческого восприятия, их интересуют все те факторы, которые формируют реальность. В ходе анализа выяснилось, что философия Мерло-Понти во многом строится на третьей, или нулевой точке между условными отрицательным и положительным полюсами, между двумя крайностями, в чем он видит преодоление субъектно-объектного мышления. Пелевин в создании текстов тоже руководствуется принципом среднего пути, но его путь носит метафизический характер, он ближе к буддийскому понятию Срединного пути (*мадхьяма-пратипат*), для которого срединное решение проблемы считается единственно возможным. Диссертант приходит к выводу о том, что поиски среднего пути в науке – это своеобразная попытка познать больше, чем это возможно с помощью пяти чувств и логики, это стремление преодолеть дуализм. Заканчивается глава предположением о том, что проработка понятия пустоты в научной сфере могла бы указать на выход из сложившегося эпистемологического тупика.

В данном исследовании была предпринята попытка понять, отчего в целевую группу Пелевина не входят те, кто способен формировать вкусы читателя, в чью компетенцию также входит оценивание литературного продукта. Скептически настроенные рецензенты (во главе с Д. Быковым) объясняют это тем, что Пелевин успел обзавестись такой репутацией у читателя, что может выпускать книги любого уровня (читай: сколь угодно некачественного) и это не повлияет на продажи (в этой позиции прочитывается пренебрежительное отношение к читателям). И. Роднянская увидела в таком подходе несостыковку – по ее мнению, не может писатель, ориентированный на материальную прибыль, заведомо писать плохие (как это следует из критических оценок) романы, особенно наряду со способностью писать хорошие (по оценкам тех же критиков его ранних произведений). Стойкие предубеждения литературоведов, считающих Пелевина автором «массовой литературы», оборачиваются нежеланием и неумением увидеть особый тип текста, требующий, соответственно, и особого метода изучения, который

можно назвать *практикой аналитического созерцания*, или *срединным путем*. Лотман отмечал, что «Непредсказуемость, т.е. вывод структуры за пределы структурности, само <должно быть – сама.> может быть формой симметрии (формой структурной организации)» (Лотман 1993: 1), что «вопрос предсказуемости / непредсказуемости сводится к перспективе описания. При этом существенную роль играет положение того, кто описывает: ситуация непредсказуемости, как правило, подразумевает погружение описывающего внутрь объекта описания» (там же), тогда как с внешней точки зрения – ситуация обретает черты предсказуемости, стабильности, творческой гармонии. Далее Лотман рассматривает отдельно взятый узор и состоящий из его повторений фон как фрагмент и целое, как событие и бытие, на пересечении которых возникает динамика текста (там же: 2). Метод *срединного пути* требует от исследователя такого погружения в материал, которое вывело бы его за пределы текста, т.е. от субъективной (внутренней) точки зрения осуществляется переход к объективной (внешней), при этом на финальной стадии фокус исследователя включает эти два полюса²¹⁵.

Предпринятый в работе обзор поэтики Пелевина продемонстрировал далеко не равнодушное отношение писателя к собственным книгам, а проделанный анализ текстов вскрыл целые пласты неизученных смыслов, открывающихся свободно от предубеждений читателю, открытому к взаимодействию с материалом. На данный момент можно констатировать, что тексты Пелевина остаются по большей части своей не прочитанными, не изученными. Складывается впечатление, что поспешное рецензирование только что изданных книг в большей степени влияет на формирование не читательского к ним отношения, а на само литературное сообщество. Стоит заметить, что уже сейчас раздаются одинокие, но звучные голоса вдумчивых критиков, стремящихся к их осмыслению²¹⁶, отметим также рост числа филологических работ, посвященных изучению прозы Пелевина.

Результаты данного исследования не выявили признаков деградации писателя, напротив, изучение последних его романов представляется диссертанту более сложной и необходимой задачей. Пелевин перешел на новый уровень собственной эволюции, а его успех – лишь залог написания книг в том ключе, какой представляется ему правильным. М.Н. Липовецкий в

²¹⁵ В. Бычков в методологических разработках анализа произведений оказался значительно смелее диссертанта и создал метод «ПОСТ-адекватности» – медитативно-ассоциативного проникновения в художественные феномены со свободными способами выражения его результатов в объектах ПОСТ-культуры. См. об этом: Корневище ОБ, ОА. 1998, 1999. Книга неклассической эстетики. М.: РАН. ИФ.

²¹⁶ Среди критиков, выражающих больше, чем свое отношение, назовем, в первую очередь, И. Роднянскую, С. Гурина, С. Сироткина, С. Корнева. Литературоведов, посвящающих свои работы прозе Пелевина, становится все больше, отметим А.Г. Коваленко, авторов книги «Литературные стратегии Виктора Пелевина» О. Богданову, С. Кибальника, Л. Сафронову. Однако здесь стоит отметить, что не появился еще эксперт в области пелевинской поэтики, которой бы систематично ее изучал.

одном из интервью заметил, что Пелевин своими новыми книгами пересоздает себя²¹⁷. Действительно, его произведения находятся в тесной связи друг с другом, что выявляется на интертекстуальном²¹⁸, тематическом, стилистическом, символическом уровнях, но каждый выход книги знаменуется новой фантазмагорией, злободневными реалиями, неожиданными героями, действующими в новой реальности. В процессе исследования текстов Пелевина диссертантом ощущалась нехватка материала, способного помочь в изучении выбранных им аспектов, что вынуждало работать практически в одиночку, открывать новые горизонты самостоятельно. Парадоксальным образом именно отсутствие наработок коллег на данную тему сыграло принципиальную роль в понимании текстов и разработке подхода, основанного на индивидуальном прочтении как важной составляющей объективного восприятия произведений Пелевина.

Данная исследовательская работа доказывает, что произведения Пелевина, подвергнутые систематическому анализу, обнаруживают большое количество коннотаций, реминисценций, скрытых цитат и т.п., а также ловушек, расставленных автором для читателя. Тем не менее, текст поддается дешифровке; важно, что декодирование обогащает текст, придает ему новые смыслы и глубину, и «медитативное» чтение служит в этом важнейшим инструментом. В процессе подготовки работы стало ясно, что это лишь начальный этап в изучении пелевинской прозы и очень многие темы ждут своего исследователя. Автор диссертации искренне надеется продолжить изучение творчества Пелевина в продемонстрированном в настоящем исследовании ключе. На данном этапе обозначены векторы к продуктивным темам, указаны мотивы, важные для понимания творчества Пелевина в целом, обнаружен и испытан подход к комплексному анализу текстов. Диссертант выражает надежду, что данный труд станет подспорьем для авторов будущих учебников, для семинаров, посвященных творчеству Пелевина. Возможно, свой интерес найдут в нем и переводчики.

²¹⁷ Липовецкий М. 2009. «Постмодернизм – это интеллектуальная гигиена»: <http://newslab.ru/article/293511>

²¹⁸ Яркий пример тому глава «Мультипоезд» в книге «Любовь к трем цукербринам», богатая на отсылки к прошлым произведениям Пелевина, где присутствует также аллюзия на будущий роман «Смотритель» (Пелевин 2014: 152–158).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I. ИЗБРАННЫЕ ТЕКСТЫ

- ПЕЛЕВИН В.О. 1991. Синий фонарь. Альфа-фантастика. М.: Текст, РИФ.
- ПЕЛЕВИН В.О. 2014 [1991]. Онтология детства. – Пелевин В.О. Синий фонарь. Полн. собр. соч. Т.1 М.: Эксмо.
- ПЕЛЕВИН В.О. 1999. Generation „П“. М.: Вагриус.
- ПЕЛЕВИН В.О. 2003 [1996]. Чапаев и Пустота. М.: Вагриус.
- ПЕЛЕВИН В.О. 2004. Священная книга оборотня: Роман. М.: Эксмо.
- ПЕЛЕВИН В.О. 2005. Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре. М.: Открытый Мир.
- ПЕЛЕВИН В.О. 2005. Who by fire. – Пелевин В.О. Relics: Избранные произведения. М.: Эксмо.
- ПЕЛЕВИН В.О. 2006. Амфир В: Роман. М.: Эксмо.
- ПЕЛЕВИН В.О. 2009. Т. М.: Эксмо.
- ПЕЛЕВИН В.О. 2011. Ананасная вода для прекрасной дамы. М.: Эксмо.
- ПЕЛЕВИН В.О. 2012. S.N.U.F.F. М.: Эксмо.
- ПЕЛЕВИН В.О. 2013. Бэтман Аполло: роман. (Единственный и неповторимый. Виктор Пелевин). М.: Эксмо.
- ПЕЛЕВИН В.О. 2014. Любовь к трем цукербринам. (Единственный и неповторимый. Виктор Пелевин). М.: Эксмо.
- ПЕЛЕВИН В.О. 2015. Смотритель. Книга 1. Орден желтого флага. (Единственный и неповторимый. Виктор Пелевин). М.: Издательство «Э» [Эксмо].
- ПЕЛЕВИН В.О. 2015. Смотритель. Книга 2. Железная бездна. (Единственный и неповторимый. Виктор Пелевин). М.: Издательство «Э». [Эксмо].
- MESMERIZED. 2015. Павел Первый, Месмер и их эпоха. – Юрий Тынянов, Стефан Цвейг, Дмитрий Мережковский, Владислав Ходасевич. М.: Издательство «Э» [Эксмо].

II. ИНТЕРВЬЮ

- ГАЗЕТА.RU 2003. Виктор Пелевин: история России – это просто история моды. – Парк культуры.02.09.2003. <https://www.gazeta.ru/2003/09/02/viktorpelevi.shtml> (Доступ 09.05.2016).
- ДИ ЦАЙТ 1999. Беседа с писателем Виктором Пелевиным о терроре в Москве, виртуальной политике и российских мифах. Цит по: <http://pelevin.gq/files/text/interview/40.html?ml=1> (Доступ 09.05.2016).
- ЛАЯРД С. 1999. Голоса русской литературы. – 46 интервью Виктора Пелевина. Интервью № 2: <http://pelevinlive.ru/02> (Доступ 09.05.2016).

КОЧЕТКОВА Н. 2006. Виктор Пелевин: «Вампир в России больше чем вампир». – Известия. 3 ноября 2006, 13:11.: <http://izvestia.ru/news/318686#ixzz2t6VyHA9P> (Доступ 09.05.2016).

МИХАЙЛОВА Л. 2008. Продажа новой книги Виктора Пелевина «П5» стартовала ровно в полночь. Риа Новости. Культура. 05.10.2008. <http://ria.ru/culture/20081005/151873069.html> (Доступ 09.05.2016).

НУМАНО М., МОТИДЗУКИ Т. 2001. Виктор Пелевин: «Когда я пишу, я двигаюсь на ощупь...». Семинар писателя в Токийском университете, 26 октября 2001 г.: <http://www.susi.ru/stol/pelevin.html> (Доступ 09.05.2016).

OBSERVER. 2000. Виктор Пелевин. Я никогда не был героем. Перевод с английского: Кирилл Пестов: <http://pelevin.nov.ru/interview/o-obsrv/1.html> (Доступ 09.05.2016).

ПЕТЕЛИН В. 2014. Автор обложки для новой книги Пелевина о своей работе. Материал подготовил Г. Пророков. Look at me. Мнение. 11.09. 2014: <http://www.lookatme.ru/mag/live/opinion/207351-avtor-oblozhki-k-knige-pelevina> (Доступ 09.05.2016).

РОДНЯНСКАЯ И. 2014. Интервью «Когда развиднеется» (текст: В. Пустовая). Российская газета. Федеральный выпуск № 6365 (93): <http://rg.ru/2014/04/24/rodnjanskaya.html> (Доступ 09.05.2016).

ТОЙШИН Д. 2002. Виктор Пелевин. Интервью со звездой: <http://pelevin.nov.ru/interview/o-toish/1.html> (Доступ 09.05.2016).

COWLY, J. 2000. Gogol a Go-Go. Victor Pelevin by The New York Times. Published: January 23, 2000: <http://www.nytimes.com/2000/01/23/magazine/gogol-a-go-go.html?pagewanted=all> (Доступ 09.05.2016).

KROPYWIANSKY, L. 2002. Victor Pelevin by Leo Kropywiansky. BOMB 79 – Artists on Conversation. <http://bombmagazine.org/article/2481/victor-pelevin> (Доступ 09.05.2016).

LAIRD, S. 1999. Voices of Russian Literature: Interviews with ten Contemporary Writers. Victor Pelevin. Oxford: Oxford University Press. PP. 178–193.

PELEVIN, V. 1999. Russland ist nur eine böse Parodie. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Viktor Pelevin über Terror in Moskau, virtuelle Politik und russische Mythen. Die Zeit. Nr. 45 (4. November 1999), 53.

PLAYBOY 1998. Интервью с Виктором Пелевиным. <http://pelevin.nov.ru/interview/o-play/1.html> (Доступ 09.05.2016).

III.

АЛЕКСАНДРОВ А. 1988. Чудодей. – Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. Л.: Сов. писатель.

АРТО А. 2000. Театр и его Двойник. СПб, М.: Симпозиум.

АРХАНГЕЛЬСКИЙ А. 2013. Бэтман около ноля. – Коммерсант.ru, Огонек. <http://kommersant.ru/doc/2150720> (Доступ 09.05.2016).

- АСТАПОВ С.Н. 2009. Отрицательная диалектика как методологическая основа русской религиозной философии XX века. Издательства СГУ.
- БАЛОД А. 2005. Иронический словарь А Хули (по Пелевину). – Сетевая словесность. <http://www.netslova.ru/balod/axyli.html> (Доступ 09.05.2016).
- БАЛОД А. 2007. Иронический словарь «Empire V». – Новый Мир. № 9. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/9/v11.html (Доступ 09.05.2016).
- БАЛЬМОНТ К.Д. 1921. Из Мировой Поэзии. Берлин: Слово.
- БАРАБТАРЛО Г. 2003. Сверкающий обруч. – Критическая масса. № 3. <http://magazines.russ.ru/km/2003/3/barabtablo.html> (Доступ 09.05.2016).
- БАРБАШИН М.Ю. 2008. Столкновение традиционализма и постмодерна в современных этнополитических процессах транзитивного общества. – Журнал социологии и социальной антропологии. Этнополитические исследования. Т.ХІ. № 2.
- БАРТ Р. 1994. Эффект реальности. – Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс.
- БАРТ Р. 2001. S/Z. М.: Эдиториал УРСС.
- БАРТОВ А. 2004. Эпоха и стиль. – Нева. № 6. <http://magazines.russ.ru/neva/2004/6/ba12.html> (Доступ 09.05.2016).
- БАСИНСКИЙ П. 1999. Августовы конюшни. – Октябрь. № 1. <http://magazines.russ.ru/october/1999/11/basinsk.html> (Доступ 09.05.2016).
- БЕЙЛИ Г. 2010. Забытый язык символов. М.: ЗАО Издательство Центрполиграф.
- БЕЛЫЙ А. 1990. Сочинения в 2-х тт. Т.1. М.: Худ. литература.
- БЕРГСОН А. 1994. Два источника морали и религии. М.: Канон.
- БЕРДЯЕВ Н.А. 1989. Философия Свободы. Смысл творчества. М.: Правда.
- БЕРДЯЕВ Н.А. 1994. Лев Толстой. – Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х тт. Т.2. М.: Искусство.
- БОГДАНОВА О.В. 2008. Пелевин-новелист. «Онтология детства». – Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб.: ИД «Петрополис».
- БОГДАНОВА О., КИБАЛЬНИК С., САФРОНОВА Л. 2008. Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб.: ИД «Петрополис».
- БОГОМОЛОВ Н.А. 1995. Стихотворная речь. М.: Интерпракс.
- БОДРИЙЯР Ж. 2000. Прозрачность зла. М.: Добросвет.
- БОРУХОВИЧ В.Г. 1979. Зевс Миноийский (следы культа верховного критского божества в греческих мифах и религиозных обрядах). – Античный мир и археология. Вып. 4. Саратов.
- БОРХЕС Х.Л. 2011а. Дом Астерия. – Собр. соч. в 4-х тт., Т.2. СПб.: Амфора.
- БОРХЕС Х.Л. 2011б. Абенхакан эль Бохари, погибший в своем лабиринте. – Собр. соч. в 4-х тт., Т.2. СПб.: Амфора.

- БОРХЕС Х.Л. 2011с. Лабиринт. – Собр. соч. в 4-х тт., Т.2. СПб.: Амфора.
- БУГОСЛАВСКАЯ О. 2016. Никто нигде и никогда. – Знамя. № 4. <http://magazines.russ.ru/znamia/2016/4/nikto-nigde-i-nikogda.html> (Доступ 09.05.2016).
- БУНИН И. А. 1967. Освобождение Толстого. – Собр. соч. в 9-ти тт. Т.9. М.: ГИХЛ.
- БУРДЬЕ П. 2001. Практический смысл. СПб.: Алетейя, М.: «Институт экспериментальной социологии».
- БЫКОВ Д. 2007. Победный 45-й. – Огонек. № 47. <http://www.kommersant.ru/doc/2299906> (Доступ 09.05.2016).
- БЫЧКОВ В.В., МАНЬКОВСКАЯ Н.Б. 1998, 1999. Корневище-ОА, ОБ. Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН.
- ВАРГА Д. 1979. Древний Восток. Будапешт: Издательство «Корвина».
- ВЕРНИЦКИЙ А. 2006. Рец. на: Пелевин В. «Шлем ужаса: Креатифф о Тесе и Минотавре». – НЛО, №80. <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/ve25.html> (Доступ 09.05.2016).
- ВОЛКОВ С. 1998. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета. <http://lib.ru/BRODSKIJ/wolkow.txt> (Доступ 09.05.2016).
- ГЕГЕЛЬ Г.В.Ф. 1993. Лекции по истории философии. Кн.1. СПб.: Наука.
- ГЕНИС А. 1997. Беседа десятая. Поле чудес: Виктор Пелевин. – Звезда. № 12. <http://magazines.russ.ru/zvezda/1997/12/genis1.html> (Доступ 09.05.2016).
- ГЕССЕ Г. 1969. Игра в бисер. М.: Художественная литература, <http://lib.ru/GESSE/biser.txt> (Доступ 09.05.2016).
- ГОФМАН Э.Т.А. 1994. Серапионовы братья. Сочинения: В 2-х т. Т.1. Мн.: Navia Morionum.
- ГУССЕРЛЬ Э. 1998 (1931). Картезианские размышления. СПб.: Наука.
- ГРАНД А. 2011. Сплошная видимость. Частный корреспондент. http://www.chaskor.ru/article/sploshnaya_vidimost_26189 (Доступ 09.05.2016).
- ГРЕБЕНЩИКОВ Б.Б. 2009. Аэролат: Параллели и Меридианы. СПб.: Амфора.
- ГРИЦАНОВ А.А. 2007а. Дискурс. – Новейший философский словарь. Постмодернизм. Мн.: Современный литератор.
- ГРИЦАНОВ А.А. 2007б. Постмодерн. – Новейший философский словарь. Постмодернизм. Мн.: Современный литератор.
- ГРИЦАНОВ А.А. 2007с. След. – Новейший философский словарь. Постмодернизм. Мн.: Современный литератор.
- ГУДИМОВА С.А. 2002. Символы культур. М.: РАН ИНИОН.
- ГУССЕРЛЬ Э. 2001. Картезианские размышления. СПб.: Наука.
- ДАЙС Е. 2012. Глиняные пулемёты и внутренняя Монголия. Роман «Чапаев и Пустота» как трактат и коан. – Русский журнал. <http://russ.ru/pole/Glinyanye-pulemioty-i-vnutrennyaya-Mongoliya> (Доступ 09.05.2016).

- ДАЛЬ В.И. 2006. Толковый словарь русского языка. Современная версия. М.: Эксмо.
- ДАНИЛКИН Л. 2005. Рец. на: «Шлем ужаса» В. Пелевина. – Афиша, № 164. <http://www.afisha.ru/book/774/review/151141/> (Доступ 09.05.2016).
- ДЕРРИДА Ж. 1999а. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб.: Алетейя.
- ДЕРРИДА Ж. 1999б. Форма и значение, замечание по поводу феноменологии языка. СПб.: Алетейя.
- ДЕРРИДА Ж. 2000. Различание. – Деррида Ж. Письмо и различие. СПб: Академический проект.
- ДУБРОВСКИЙ Д.И. 2007. Проблема сознания: опыт обзора основных вопросов и теоретических трудностей: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s01/z0001040/st000.shtml> (Доступ 09.05.2016).
- ЗВЕРЕВ А. 1997. Вступление – Уильям Блейк. Муха. Тигр. Лондон. Лилия. – Иностранная литература. 1997. № 5. <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/5/bleyk.html> (Доступ 09.05.2016).
- ЗИНОВЬЕВ А. 2006. Иди на Голгофу. М.: Эксмо. http://royallib.com/book/zinovev_aleksandr/idi_na_golgofu.html (Доступ 09.05.2016).
- ИВАНОВ Вяч.Вс. 2005. Египет амарнского периода у Хармса и Хлебникова: «Лапа» и «Ка» – Столетие Даниила Хармса: Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Д. Хармса. СПб.: ИЦП СПГУТД. <http://novruslit.ru/library/?p=4> (Доступ 09.05.2016).
- ИЛЬИН И.П. 1998. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада.
- ИЛЬФ И., ПЕТРОВ Е. 1939. Рождение ангела. – Собр. соч. в 4-х тт. М.: Сов. писатель. http://lib.ru/ILFPETROV/ilf_fel.txt (Доступ 09.05.2016).
- КЕЭ. 1976–2005. Бог. – Краткая еврейская энциклопедия. В 11-ти тт. Иерусалим. <http://www.eleven.co.il/article/10681> (Доступ 09.05.2016).
- КАМАЕВА О. 2012. Борис Гребенщиков: «Я не вижу повода не радоваться». – Gorodnews.Ru: <http://www.gorodnews.ru/news/item.php?id=994> (Доступ 09.05.2016).
- КАСТАНЕДА К. 1997. Активная сторона бесконечности. Книга 10. Киев: София. 320 с. <http://www.lib.ru/KASTANEDA/kast10.txt> (Доступ 09.05.2016).
- КАСТАНЕДА К. 2003 [1981]. Дар Орла. Киев: София.
- КАСТАНЕДА К. 2003. Огонь изнутри. М.: София.
- КИБАЛЬНИК С.А. 2008. Александр Михайлович Панченко и петербургская школа «феноменологии культуры». – Звезда 2008, № 2. <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/2/ki12.html>.
- КНАБЕ Г.С. 1995. Знак. Истина. Круг (Ю.М. Лотман и проблема постмодерна). – Лотмановский сборник 1. Москва.

- КНОРОЗОВ Ю.В. 1973. К вопросу о классификации сигнализации. Основные проблемы африканистики. М.: Наука.
- КОВАЛЕНКО А.Г. 2014. Мир игры и игра мирами Виктора Пелевина – История русской литературы XX–нач. XXI века. Учебник. Часть III. М.: Владос.
- КОЗЛОВ М. 2011. В «S.N.U.F.F.» гляжусь как в зеркало. – Тд. Татьянин день. Молодежный интернет-журнал МГУ. <http://www.taday.ru/text/1379984.html> (Доступ 09.05.2016).
- КОНЗЕ Э. 1993. Буддийская медитация: благочестивые упражнения, внимательность, транс, мудрость. М.: Изд-во МГУ.
- КОРМИН Н.А. 2003. Вл. Соловьев: метафизика символа. – Ориентиры. Вып. 2. М.: ИФ РАН, 2003: <http://iph.ras.ru/page48971707.htm> (Доступ 09.05.2016).
- КОРНЕВ С. 1997. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина. – Оpubл.: НЛЮ, № 28. http://kornev.chat.ru/pelev_s.htm (Доступ 09.05.2016).
- КОРНЕВ С. 2012. Блюстители дихотомий, или кто и почему не любит у нас Пелевина. (Доступ 09.05.2016). Электронный журнал „ИНАЧЕ“. <http://www.inache.net/proto/740/> (Доступ 09.05.2016).
- КРАВЧЕНКО В.В. 1997. Мистицизм в русской философской мысли XIX–нач. XX вв. М.: Издатцентр.
- КУЗАНСКИЙ Н. 1979. Книги простеца. – Соч. в 2-х тт. Т.1. М.: Мысль.
- КУЗАНСКИЙ Н. 1979. Об ученом незнании. – Соч. в 2-х тт. Т.1. М.: Мысль.
- КУЗОВКИНА Т.Д. 1999. Тема смерти в последних статьях Ю.М. Лотмана. – Егоров Б.Ф. Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. М.: Новое литературное обозрение.
- КУКУЛИН И. 2002. Every trend makes a brand. – НЛЮ, № 56. <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/56/kuk1.html> (Доступ 09.05.2016).
- КУРИЦЫН В. 2000 [1997]. Русский литературный постмодернизм. Монография. М.: ОГИ.
- ЛАФЛЕР У. 2000. Карма слов, буддизм и литература средневековой Японии. М.: Серебряные нити.
- ЛЕВИН Ю.И. 1998а. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа Владимира Набокова «Дар». – Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры.
- ЛЕВИН Ю.И. 1998b. Об обценных выражениях русского языка. – Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. Москва.
- ЛИПОВЕЦКИЙ М. 1997. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. Ун-та.
- ЛИПОВЕЦКИЙ М. 2009. «Постмодернизм – это интеллектуальная гигиена». NewsLab. <http://newsrab.ru/article/293511> (Доступ 09.05.2016).
- ЛОСЕВ А.Ф. 1976. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство.

- ЛОСЕВ А.Ф. 1991. Русская Философия. – Введенский А.Н., Лосев А. Ф., Радлов Э.Л., Шпет Г.Г.: Очерки истории русской философии. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та.
- ЛОССКИЙ Н.О. 1995. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: Республика.
- ЛОТМАН Ю.М. 1985. Биография – живое лицо. – Новый мир. № 2.
- ЛОТМАН Ю.М. 1992а. О двух моделях коммуникации в системе культуры. – Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3-х тт. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: «Александра».
- ЛОТМАН Ю.М. 1992б. Символ в системе культуры. – Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3-х тт. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: «Александра».
- ЛОТМАН Ю.М. 1993а. Механизмы динамики – перемена единиц измерения. Листки из черновика. Ф. 136. К. 294. Л. С.1–4. (неопубл.).
- ЛОТМАН Ю.М. 1993б. Пустота как фундаментальная проблема. Листки из черновика. Ф. 136. К. 294. Л. С. 1–5. (неопубл.).
- ЛОТМАН Ю.М. 2010а. Мыслящая структура. – Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press.
- ЛОТМАН Ю.М. 2010б. Мода – одежда. – Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press.
- ЛОТМАН Ю.М. 2010с. Мастерская непредсказуемости. – Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press.
- ЛОТМАН Ю.М. 2010d. Функция искусства. – Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press.
- ЛОТМАН Ю.М. 2010е. Структура единства. – Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press.
- ЛУНЦ Л. 1981. Почему мы серапионовы братья. «Родина» и другие произведения. Серия: «Память», Израиль. http://az.lib.ru/l/lunc_l_n/text_0070.shtml (Доступ 09.05.2016).
- ЛЫСЕНКО В.Г. 2003. Ранний буддизм: религия и философия. Учебное пособие. М.: ИФРАН.
- МАМАРДАШВИЛИ М.К. 2012. Вильнюсские лекции по социальной философии: (Опыт физической метафизики). СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус.
- МАМАРДАШВИЛИ М.К., ПЯТИГОРСКИЙ А.М. 2011. Символ и сознание. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус.
- МАРКУЗЕ Г. 1994. Одномерный человек. Исследование идеологии развитого индустриального общества. М.: «REFL-book».
- МАЯКОВСКИЙ В.В. 1955. Вам! – Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13-ти тт. Т.1. М.: ГИХЛ. http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0040.shtml (Доступ 09.05.2016).

- МАЯКОВСКИЙ В.В. 1956. Хорошее отношение к лошадям. – Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13-ти тт. Т.2. М.: ГИХЛ. http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0160.shtml (Доступ 09.05.2016).
- МАЯКОВСКИЙ В.В. 1961а. Эту книгу должен прочесть каждый! – Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13-ти тт. Т.13. Письма и другие материалы. М., ГИХЛ. http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0840.shtml (Доступ 09.05.2016).
- МАЯКОВСКИЙ В.В. 1961б. В.В. Хлебников. – Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13-ти тт. Т.13. Письма и другие материалы. М., ГИХЛ.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ Д.С. 2007. «Гоголь. Творчество, жизнь и религия». Библиотека «Въхи»: <http://www.vehi.net/merezhkovsky/gogol/index.html> (Доступ 09.05.2016).
- МЕРЛО-ПОНТИ М. 1999. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, Наука.
- НАБОКОВ В.В. 2008. Толстой. – Собр. соч. русского периода в 5-ти тт. Т.2. СПб.: Симпозиум.
- НАБОКОВ В.В. 2008. Слава. – Собр. соч. русского периода в 5-ти тт. Т.5. СПб.: Симпозиум.
- НАБОКОВ В.В. 2009. Дар. – Собр. соч. русского периода: в 5-ти тт. Т.4. СПб.: Симпозиум.
- НАГЕЛЬ Т. [1974] Каково быть летучей мышью? Электронный ресурс: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/nag_kak.php#_edn1 (Доступ 09.05.2016).
- НИЦШЕ Ф. 1990. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. – Соч. в 2-х тт. Т.2. М.: Мысль.
- ОЛИЗЬКО Н.С. 2010. Паратекст Виктора Пелевина. – Вестник Нижневарттовского государственного университета. Выпуск № 3. Научная библиотека КиберЛенинка: <http://cyberleninka.ru/article/n/paratekst-viktora-pelevina#ixzz45FUYS8Av> (Доступ 09.05.2016).
- ОРТЕГА-И-ГАССЕТ Х. 1991. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство.
- ПОБЕДНОСЦЕВ К.П. 2001. Тайный правитель России: К.П. Победоносцев и его корреспонденты. Письма и записки. 1866–1895. Статьи. Очерки. Воспоминания. М.: Русская книга.
- ПОДОРОГА В.А. 1993. Метафизика ландшафта: Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX вв. М.: Наука.
- ПОДОРОГА В.А. 1995. Выражение и смысл. М.: Ad Marginem.
- ПОДОРОГА В.А. 1996. Событие: Бог мертв. Фуко и Ницше. Комментарии. № 10. Москва.
- ПОЛОТОВСКИЙ С.А., КОЗАК Р.В. 2012. Пелевин и поколение пустоты. М.: Манн, Иванов и Фебер.
- ПУСТОВАЯ В. 2010. Ниче о ником: апофатик Пелевин. – Октябрь № 6. <http://magazines.russ.ru/october/2010/6/pu12.html> (Доступ 09.05.2016).

- ПУШКИН А.С. 1962. Письмо П.А. Вяземскому. – Собрание сочинений в 10-ти тт. Т.9. М.: Государственное издательство художественной литературы. Электронная публикация – РВБ, 2000–2016. С. 216. http://rvb.ru/pushkin/01text/10letters/1815_30/01text/1825/1357_174.htm (Доступ 09.05.2016).
- ПЯТИГОРСКИЙ А. 2007. Введение в изучение буддийской философии (девятнадцать семинаров). М.: НЛО.
- ПЯТИГОРСКИЙ А. 2016. Мышление и наблюдение. Четыре лекции по обсервационной философии. СПб.: Азбука.
- РОДНЯНСКАЯ И. 2012. Сомелье Пелевин. И соглядатаи. – Новый Мир. № 10. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/10/r16.html (Доступ 09.05.2016).
- РЫЛЕВ К. 2008. Пелевин и Сорокин. В точке сближения. – Частный корреспондент http://www.chaskor.ru/article/pelevin_i_sorokin_v_tochke_sblizheniya_316 (Доступ 09.05.2016).
- САПОЖНИКОВА В. 2013. Роль буддийской философии в творческой эволюции В. Пелевина. М.: Институт гуманитарных наук. Кафедра русской и зарубежной литературы и методики.
- СЕМЕНОВ В. 2005. Очерк метрики и ритмики позднего неклассического шестииктного стиха Иосифа Бродского. – Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. № 13. <http://www.utoronto.ca/tsq/13/semenov13.shtml> (Доступ 09.05.2016).
- СИРОТКИН С. 2012. Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме. – Урал. № 3. <http://magazines.russ.ru/ural/2012/3/ss11.html> (Доступ 09.05.2016).
- СОЛОВЬЕВ Вл. 1896. Метафизика. – Энциклопедический Словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона в 86-ти тт. Т.37. СПб.: Типо-Литография И.А. Ефрона.
- СОЛОВЬЕВ В. С. 1989. Чтения о богочеловечестве. – Философская публицистика. Соч. в 2-х тт. Т.2. М: Правда.
- СОРОКИН В. 2013. Теллурия. М.: Corpus.
- СТРУВЕ В.В. 1923. Происхождение алфавита. Петроград. Время.
- СУДЗУКИ Д.Т. 2002. Основные принципы буддизма махаяны. СПб.: Наука.
- ТОЛСТОЙ Л.Н. 1981, 1982. Анна Каренина. – Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22-х тт. Т.8–9. Повести и рассказы 1885–1902. М.: Художественная литература.
- ТОЛСТОЙ Л.Н. 1982. Холстомер. – Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22-х тт. Т.12. Повести и рассказы 1885–1902. М.: Художественная литература.
- ТОЛСТОЙ Л.Н. 1983. Что такое искусство? – Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22-х тт., Статьи об искусстве и литературе. Т.15. М.: Художественная литература.
- ТОРЧИНОВ Е.А. 2000. Религии мира: опыт запредельного. Ч.II, гл. 3. СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», Orientalia.
- У ЧЭН-ЭНЬ. 2007. Путешествие на Запад. Серия: Китайская классическая литература. В 4-х тт. Эннеагон Пресс.

- УСПЕНСКИЙ Б.А. 1970. Поэтика композиции. М.: Искусство.
- УСПЕНСКИЙ Б.А. 1981. Религиозно-мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии. Структура текста – 81. Тезисы симпозиума. Москва.
- ФЛОРЕНСКИЙ П.А. 1994. Собр. соч.: В 4-х тт. Т.1. М.: Мысль.
- ХАЗРАТ ИНАЙЯТ ХАН. 1997. Мистика звука. М.: Сфера.
- ХАКСЛИ О. 2000. Серое Преосвященство: этюд о религии и политике. М.: Московская школа политических исследований. http://marsexxx.com/lit/huxley-grey_eminence.htm (Доступ 09.05.2016).
- ХАРМС Д. 1988. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. Л.: Сов. писатель.
- ХАРМС Д. 2001. «I. О Существовании...» – Хармс. Д. Неизданный Хармс. Полн. собр. соч. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в тт. 1–3. СПб.: гум. агентство «Академический проект».
- ХЛЕБНИКОВ, В. 2001. Художники мира! – Хлебников В. Собр. соч.: в 3-х тт. Т.3. Проза, статьи, декларации, заметки, автобиографические материалы, письма, дополнения – СПб.: Академический проект.
- ЦВЕТАЕВА М.И. 1998. Сочинения. В 2-х тт. Т.2: Проза; Письма. М.: Художественная литература.
- ШАПИР М.И. 1995. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм. *Philologica*, vol.2, № 3/4.
- ШВАРЦ Е. 2003. Дракон. СПб.: Азбука-классика.
- ШЕНКМАН Я. 2002. Борис Борисыч Толстой. – Огонек, № 14 (4742), апрель 2002. <http://www.ogoniok.com/archive/2002/4742/14-44-45/> (Доступ 09.05.2016).
- ШКЛОВСКИЙ В. 1929. Искусство как прием. – О теории прозы. М.: Федерация.
- ШКЛОВСКИЙ В.Б. 1970. Тетива. О несходстве сходного. М.: Советский писатель.
- ШМАКОВ Вл. [1916]. Священная Книга Тота. Великие арканы Таро. Абсолютные начала синтетической философии эзотеризма. http://www.samomudr.ru/d/Shmakov%20Vladimir_Svjashennaja%20kniga%20Tota-VELIKIE%20ARKANY%20TARO.pdf (Доступ 09.05.2016).
- ШМАТКО Н.А. 2001. На пути к практической теории практики – Бурдые П. Практический смысл. СПб.: Алетейя, М.: «Институт экспериментальной социологии».
- ШОЛЕМ Г. 2004/5765. Основные течения в еврейской мистике. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим.
- ШПЕТ Г.Г. 1994. Философские этюды. М.: Прогресс.
- ЭПШТЕЙН М. 2004а. Транскультура. – Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: НЛО.
- ЭПШТЕЙН М. 2004б. Тривиалогия и метапрактика. – Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: НЛО.

ЭПШТЕЙН М. 2014. Дзен-встреча с Пелевиным. Рассказ с ладонь. Октябрь № 10. <https://snob.ru/profile/27356/blog/84543?v=1458145202> (Доступ 09.05.2016).

BOURDIEU, P. 1980. *Le Sens pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun ».

GENETTE, G. 1987. *Seuils*. Paris: Seuils. coll. «Poétique ».

GUNDLE, S. 2008. *Glamour: A History*. Oxford University Press, USA. Kindle Edition.

HEGEL, G. W. F. 2013. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie: Erster Teil*. Berlin: Holzinger.

HUMPHRIES, J. 1999. *Reading Emptiness: Buddhism and Literature*. NY: State University of New York Press.

JAMES, W. 1890. *The Principles of Psychology*, 2 vols. New York: Henry Holt and Company.

KEELING, T. V. 2008. *Surviving in Post-Soviet Russia: Magical Realism in the Works of Viktor Pelevin, Ludmila Petrushevskaya, and Ludmila Ulitskaya*. Dissertation. Arizona State University. <http://gradworks.umi.com/33/02/3302952.html> (Доступ 09.05.2016).

KLÜH, M. 2012. *Unterwanderungen der Postmoderne. Viktor Pelevins literarische Werke als Arbeitsfelder von Ostensivität. – Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie. Universität des Saarlandes. Saarbrücken.*

LILLY, J. 1987 [1968, Communication Research Institute]. *Programming and Metaprogramming in the Human Biocomputer: Theory and Experiments* (Reprint ed.). Julian Press. http://www.lycaem.org/books/books/metaprogramming_with_lsd_25/full_text.html (Доступ 09.05.2016).

NABOKOV, V. 1995. *The Real Life of Sebastian Knight*. Harmondsworth: Penguin Books.

NAGARJUNA 1995. *The Fundamental Wisdom of the Middle Way. Nagarjuna's Mulamadhymakakarika. – Translation and commentary by Jay L. Garfield*. New York, Oxford: Oxford University Press.

RAE, A. 1994. *Quantum Physics: Illusion or Reality?* Cambridge. University Press, Cambridge England.

SHAKESPEARE, W. 1992. *King Lear. – Shakespeare W. Tragedies. London: Everyman's library. Vol. I.*

SKEAT, W.W. 2005. *A Concise Etymological Dictionary of the English Language*. NY: Cosimo Classics.

SUZUKI, D.T. 1964. *An Introduction to Zen Buddhism*. New York: Grove Press, Inc.

SUZUKI, S. 1973. *Zen Mind, Beginner's Mind*. New York, Tokyo: Weatherhill.

SCHÜTZ, A. 1945. *On multiple realities. Philosophy and Phenomenological Research, Vol. 5, No. 4. Published: by International Phenomenological Society*

TRAWEEK, A. 2014. Theseus loses his way: Viktor Pelevin's Helmet of Horror and the old labyrinth for the new world. *Dialogue: The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy*. 1 (1). <http://journaldialogue.org/issues/issue-1/theseus-loses-his-way-viktor-pelevins-helmet-of-horror-and-the-old-labyrinth-for-the-new-world>

VEBLER, T. 1934 (1899). *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. Introduction by Stuart Chase. New York: The Modern Library.

WALSH, T. 1998. *The Dark Matter of Words: Absence, Unknowing and Emptiness in Literature*. Southern Illinois University Press.

KOKKUVÕTE

Käesoleva doktoritöö autor uurib Viktor Pelevini (1962) tekste metafüüsilisest vaatepunktist, keskendudes eelkõige neis esinevale sümbolismile, müstitsismile, tühjuse mõistele ja teadvuse probleemile. Pelevin kui autor mängib kaasaegse Venemaa kirjanduselus olulist rolli. Vaatamata sellele, et Pelevini looming asub kirjanduskriitikute ja uurijate tähelepanu keskmes, ei ole senini piisavalt uuritud tema loomingu peamisi aspekte. Seda võib seletada kriitikute ja kirjandusuurijate tugeva eelarvamusega, et Pelevin on massikirjanik, lisaks sellele võib tegemist olla ka nende soovimatuse või oskamatusena näha kirjaniku loomingus erinevatele lugejatüüpidele suunatud teoste mitmetasandilist iseloomu. Viimaste aastate jooksul on ilmunud mõned tõsiseltvõetavad teadustööd, kus muuseas on räägitud ka Pelevini loomingu ebaõiglasest alahindamisest teadusringkondades, ent selliseid professionaalseid töid on kahjuks ikkagi veel vähe.

Doktoritöö eesmärgiks on kirjeldada Pelevini kirjandustekstide poetikat ja spetsiifikat. Tema looming on oma olemuselt täiesti uut liiki kirjandus, milline on loodud postmodernsuse tingimustes. Viimane aga nõuab teadlaselt kaasaegsete meetodiliste vahendite väga head tundmist. Samas ei ole postmodernism Pelevini ainus strateegia. Tema looming hõlmab erinevaid valdkondi: kunsti, filosoofiat, religiooni jt. Arvestades Pelevini tekstide vastuolulisust, on dissertant püüdnud välja töötada produktiivset ja adekvaatset (ehk uurimisobjektile vastavat) analüüsimeetodit. Nagu juba mainitud, asetseb Pelevini looming erinevate valdkondade piirimail, mistõttu asub ka väitekirja uurimus erinevate humanitaarteaduslike distsipliinide piiril. Näitena võib nimetada hermeneutilist, fenomenoloogilist ja ka semiootilist lähenemist ja nende kokkupuutepunkte. Samas on käesolevas töös esitatud tekstide analüüs rangelt filoloogiline.

Tähtsaimaks eesmärgiks töö sisukama esituse seisukohalt on dissertandi meelest Pelevini tekstidest koherentne ja täielik arusaamine, tema loomingu ontoloogiliste omadusteni jõudmine. Sellist metodoloogilist nähtust nimetatakse „kultuuri fenomenoloogiaks“. Antud töös toimub dialektiline üleminek lugemiselt analüüsile, kus arvestatakse lugeja retseptiooni.

Väitekirja seisukohalt on dissertandi jaoks olulisemad teoreetilis-metodoloogilised tööd Juri Lotmani teadustööd. Doktoritöö pealkirjas esinev definitsioon „tekst kui mõtleav struktuur“ (Lotman) viitab teksti sisemisele dünaamikale, selle pidevale arengule ja lõpmatussele. Uurimuse käigus vaadeldakse Viktor Pelevini romaane kommunikatiiv-modelleeriva süsteemina. Olulist rolli metodoloogias mängib ka J. Lotmani semiootika. Semiootiline lähenemine on võimaldanud Pelevini poolt kasutatud sümboleid ja kujundeid tõlgendada kui tähtsamaid süžeed moodustavaid mõisteid, milleta romaani sisu kaotab oma tähtsaimad komponendid. Antud töös on tehtud katse analüüsida ilukirjanduslikke teoseid metafüüsilisel tasandil, liikudes sümbolite uurimiselt kujundite uurimisele ning kujundite uurimiselt teksti põhimõistete tasandile. Oma teostes räägib Pelevin vanade sümbolite abil tänasest

päevast. Ta võtab taaskasutusse unustatud märgid ja sümbolid, uuendab ning kaasajastab nende tähendust.

Olulist rolli mängib siinkohal ka hermeneutika. Tema romaane lugedes tekib dialoog autori ja lugeja vahel: tekstide tõlgendus sõltub uurija ajaloolisest vaistust, kogemusest ning valmidusest astuda dialoogi. Doktoritöö autor püüab leida üksikelementides tervikut, ehk moodustada esmapilgul seosetutest osadest ühtne terviklik tekst. Samuti püüab autor teksti erinevatel tasanditel leida paralleele, toetudes erinevatele kultuurilistele ja sümbolistlikele ridadele ning nende interpretatsioonidele. Väitekirj näitab, et Pelevinil õnnestub luua selliseid tekste, kus iga mikroosake kinnitab ühtse organismi tööreegleid, kus „<...> suurim väline erinevus kujuneb suurimaks võrdsuseks sisemuses” (Kandinski).

Kogu uurimuse skeemi (mis on võetud Pelevini tekstide süžee analüüsi tulemustest) on võimalik kujutada tegelikkuse tunnetustena: märkida ennast → aru saada oma olemusest → oma arusaamisest vabanemine → teadvustada oma pärisolemust. Töös tehakse samu operatsioone tekstiga, kus esmalt on tähelepanu pööratud tekstile endale ehk märgata seda; seejärel üritatakse seda mõista ja välja selgitada teksti tähendusi; kolmas etapp on loobuda mõistetud tähendustest nende subjektiivsuse tõttu; ning alles siis saavutatakse võimalikult objektiivne tekstist arusaamine. Siinkohal on ülimalt oluline teha läbi kõik neli etappi, vastasel juhul kaotab see skeem oma mõtte. Iga antud teksti märgi tähendus suhestub tema teiste tähendustega, tagades sellega teksti dünaamika. Märkimist väärib, et leitud tähendusest loobumine ei tähenda automaatselt selle eiramist. See toimib kui kindel etapp ja ilmne järeldus meie teadmiste üldise iseloomu kohta ning vastab budismi printsipile selles mõttes, et kõik asjad sõltuvad teineteisest ning nendest suhetest väljaspool pole neid olemas.

Siinkohal on produktiivseimaks uurimismeetodiks dissertandi poolt välja pakutud *keskmine tee* (see termin pärineb Nāgārdžuna filosoofiast, mille aluseks on *tīhjus* [sanskriidis – śūnyatā] kui kahe äärmuse vältimise võimalus). See meetod võimaldab vältida ühetähenduslikku tõlgendust, sellest saab dualismi ületamise vahend. Järgides Aleksandr Pjatigorski loogikat nimetab dissertant oma piiride hägustumise ja äärmuste vältimise meetodit *keskmiseks teeks*: „Budistlikus filosoofias on kesksus asjade ja nende omaduste tavalise vastuseisu neutraliseerimise moodus ning Keskmine tee on sisuliselt selle toimimisviis (ja meetod!)“. Vaatamata sellele, et dissertant on oma töös lähtunud budistliku filosoofia aluspõhimõtetest, on ta suutnud jääda teadusliku töö raamidesse. Pelevini tekstide loogika kohaselt ei piirdu uurija ühe õpetusega, vaid lähtub ka teistest sarnastest religioonilis-filosoofilistest (*dao, hesychasm, kabbalah* jm.) suundadest ja ka teaduslikest allikatest (A. Pjatigorski, J. Lotman, M. Epstein, G. Genette, M. Foucault, J. Derrida jne). Sellest seisukohast lähtuvalt annab *keskmise tee* meetod uurijale võimaluse jääda filosoofilise ja teadusliku positsioonide ristumiskohta ning toetab kirjaniku poolt tuleneva teadvuse probleemi uurimist.

Budistlik maailma tunnetus moodustab Pelevini proosa ontoloogilise kandepinna, eriti selle zen-praktika, milleta kirjaniku tekstid kaotavad oma loogika ning

struktuuri moodustavad elemendid. Doktoritöö näitab, et Pelevini teoste peamine probleem peitub teadvuse küsimustes, millistes asetseb kirjaniku põhjanev filosoofiline huvi. Metafooriline mõtlemine võimaldab Pelevinil ületada loogika ja keele piire keele enda vahenditega. Tähtsaks keele ületamise vahendiks on sõnade tähenduse dünaamiline eksistents, ehk selle muutumisvõime sõltuvalt kontekstist – antud nähtavuse allikaks on *tühjuse* loomus (ei ole ühelgi olendil või asjal muud olemist kui näilisus).

Käesolev doktoritöö koosneb neljast osast: „Viktor Pelevini metafüüsika eripära“, „Viktor Pelevini teoste poeetika“, „Müüdid, kujundid ja sümbolid“, „Viktor Pelevini loomingu filosoofilised aspektid“. Mahukaim neist on esimene, kuna see sisaldab doktoritöö peamisi aspekte: Pelevini *bio-graafikat*, metafüüsika ja müstika mõistete tõlgendust, budismi kui meetodi vaatlemist, teadvuse probleemi esitamist ja uurimistöö lähenemiste käsitlust. Selles osas rõhutatakse, et V. Pelevini filosoofiline positsioon peitub budismis, millela tema tekstide ontoloogilise positsiooni uurimine näib problemaatilisena. Muu hulgas on selles peatükis toodud ka Pelevini elulugu dissertandi poolt pakutud termini *bio-graafika* kaudu. *Bio-graafika* tähendab kellegi eluloo kujutamist graafiliste joonte, kriipsude ja punktide abil, kus kuju moodustab tühjuse, mitte täidetud ruumi. Väitekirja teises peatükis „Metafüüsika ja müstika“ on määratletud metafüüsilise mõtteviisi põhijooned. Selle probleemi oluliseks aspektiks on arusaamine sellest, et metafüüsika kui teadus tervikust vastandub mõtlemisele, mis oma loomult on diskreetne mudelite konstrueerimise põhimõttel töötav taju ning see, et vaid ühtsusele on omane absoluutne reaalsus. Sellise arusaamani jõudmiseks tuleb meil möödapääsmatult kokku puutuda oma mõttemallist loobumise raskustega, milline on suunatud omavahel seotud elementide erisuste ja lahknevuste fikseerimisega (G.W.F Hegel).

Kolmandas peatükis on teadvusega seotud küsimusi käsitletud praktilisest küljest, tänu millele nad justkui kaotavad oma metafüüsilisuse ning omandavad reaalse tähenduse. Samas muutuvad seni reaalsena tundunud probleemid metafüüsilisteks, kuna nad kaotavad oma väärtuse ning esile kerkib nende illusoorne mõistmine. Zen-i põhimõtetele rajatud Pelevini tekstid nõuavad nii lugeja kui ka uurija poolset vaimuerksust. Eelkõige tuleb neil loobuda reeglipärastest lugemise põhimõtetest ning arendada endas võimet keskenduda oma mõtlemisprotsessile.

Mõtlemise võimalikke ületamisvahendeid on kirjeldatud „Pelevini metapraktika“ peatükis. Detailselt vaadates muutub Pelevini metafüüsika metapraktikaks (M. Epstein), mida saab käsitleda mõistuse „harjutusena“, milline nõuab lugejalt mitte ainult tööd tekstiga vaid ka oma teadvusega. Budismile pühendatud peatükis on näidatud, kuivõrd orgaaniliselt võtavad Pelevini tekstid selle õpetuse omaks. Samas oluline väitekirja autori seisukohalt oluline näidata, mil moel Zen-kontekstist lähtuvalt muutuvad Pelevini tekstide „puudused“ nende väärtusteks.

Seega kujutab töö esimene osa endast katset ühendada teaduslik (diskreetne) kogemus müstilisega (sünteesi põhimõtetele rajatud ühtekuuluvuse kogemus) ning näidata nende kogemuste kokkupuute kohti. Lisaks sellele on esimeses osas vaadeldud ka Pelevini teoste uurimise aluspõhimõtteid.

Väitekirja teine osa koosneb Pelevini proosa poeetika peajoonte uurimisest ja luule analüüsist. Siin teadustatakse, kuidas oluline on alustada Pelevini teoste uurimist juba raamatu kaane tasandil, kuidas tihe on tähenduste kontsentratsioon mitte ainult tema proosas, vaid ka luules. Teise osa esimene peatükk on pühendatud Pelevini raamatute paratekstuaalsuse (Genette) eripärale. Teises peatükis analüüsitakse hobuse luuletust romaanis „T“. Selle ebatavalise tegelase funktsioon romaanis selgitati välja juba analüüsi esimese etapi käigus. Hobusest tegelane viitas luuletusele, mille kontekst osutas sarnasele luuletekstile Pelevini varasemas romaanis „Tšapajev ja Pustota“. Analüüsi sümboolne ja semantiline tasandid avasid tänu luuletuse detailsele käsitlusele korrelatsiooni kahe nimetatud romaani vahel. Lõpptulemusena leiti hobuse luuletuses tühimik, millest saab vaadata kui teose kaduma läinud või varjatud võtit. Analüüsi käigus lahti koorunud tähenduste kihtidega tuleb arvestada isegi siis, kui nad on Pelevini ka kõige skeptilisemate lugejate arvates põhjendamatud. Töö käigus ilmnunud leidude kuhjumine annab põhjuse arvata, et Pelevini romaan kulmineerub krahv T. (Tolstoi) Tõe (Kiriku, Jeesus Kristuse) kohtumisega, ent selle järelduseni jõuab lugeja, mitte autor ise. Pelevini tekstides ei ole üheti mõistetavaid vastuseid, uurija oletused ei ole lõplikud. Tekst asub suhtluse teiste tekstidega, tekst on mõtleval struktuur, seda eelkõige selles mõttes, et ta puudutab lugeja kontinuaativse loomuga potentsiaali. Pelevini teoste tõelised tähendused asuvad meie tõlgendustest väljaspool, just nii puutume me kokku teksti reaalsusega.

Doktoritöö kolmas osa avab muutide esinemise Viktor Pelevini tekstides. Kirjanik ühendab kaasaja muinasajaga raamatus, kus kõik sündmused toimuvad üheaegselt ning lineaarsus ja aegjärjestus on selles likvideeritud. Konkreetseid tekste analüüsides on võimalik näha, kuidas funktsioneerivad tema tekstides märgid ja sümbolid. Sümboolika läbib romaanide erinevaid tasandeid ning erinevates kontekstides toimib see sarnaselt. Selle osa esimese peatüki uurimisobjektideks on kaks tähte – T ja N, teises peatükis – kaks romaani „T“ peategelast krahv T (Tolstoi) ja Dostojevski.

Analüüsides T-tähte ja sellega korreleeriva N-i sümboolika võimalikke tõlgendusi V. Pelevini romaanis „T“ kontekstis võime näha nende sümbolite interaktsiooni ja isegi nende ühenduse. Valitud tähed viitavad tähestikule justkui nende endi tervikule, mis toob lõpptulemusena kaasa üksiku tähe tähtsuse kadumise. Tähenduste varieerumine sõltuvalt kontekstist vabastab nad 'õigest' või ainuvõimalikust tõlgendusest.

Sarnaselt tähtedele muutuvad ka Tolstoi ja Dostojevski kujundid sümboolseks vormiks. See muutumine toimub vastavalt neile romaanis antud rollide uurimisele. Analüüsi käigus läbivad Tolstoi ja Dostojevski vastandamise, kõrvutamise ja lõimumise staadiumid. Lugeja näeb, kuidas kaks klassikut muutuvad Viktor Pelevini romaanis sümboliteks ning ühinemise staadiumis hoopis millekski muutliku väärtusega abstraktsuseks. Niisiis, 'Tolstojevski' kaudu teostub üleminek klassikalise kirjanduse ja kirjanike kui selliste juurde. Tähed T ja N, Tolstoi ja Dostojevski esinevad siin lõpmatul hulgal peegelpilte loovate peeglitena.

Kolmandas peatükis analüüsiti romaani „Õudsuse kiiver“. Töö käigus selgus, et ka selle romaani tekstiga näitab Pelevin, et miski siin ilmas ei eksisteeri omaette. Kirjanik juhatab lugeja budismi ühe tähtsaima olemasolu tinglikkuse doktriinini. Sellega täidab Pelevin edukalt järjekordse ülesande realiseerida oma tekstis budistlikus tähenduses tühjus, ehk šunjata. Kuna teksti analüüs sõltub paljuski uurija vaatepunktist, siis käsitleb dissertant teksti erinevatest tõlgendamise positsioonidest lähtuvalt:

- Mälule suunatud meditatsioonist (A. Traweek);
- *moralité* žanri arengust (A. Vernitski);
- Viktor Pelevini Picasso tehnikas, ehk autometakirjeldamise tulemusena loodud autoportreest (L. Danilkin);
- katsest mitte ainult kirjeldada oma teadvuse ärkamise protsessi ning oma ‘ego’ ületamist, aga haarata sellesse protsessi ka lugeja;
- peegelduse ja kahestumise teel loodud labürindist;
- autori dialoogist J. L. Borges’ga;
- sügavalt sümboolsest maailmapildist, kus Minotaurose müüt on teema ning erinevad kultuurilised allikad (Vana Testament, Vana-Egiptuse ajalugu, skandinaavia müüdid jt) osutuvad koodideks.

„Õudsuse kiivri“ arhitektoonika aluseks on uuendatud müütologeemide kasutamine kaasaegses kontekstis ning kaasaegsete teooriate ja stereotüüpide kasutamine mütoloogia kontekstis. Kahe tähe (*T* ja *S*) näitel demonstreerib dissertant sümboolse tähenduse redutseerimise protsessi, mis on tingitud nende tähtede polüsemantilisest laienemisest sõltuvalt teose kontekstist, kuni nende ‘iseenesliku kadumiseni’.

Väitekirja viimases osas on käsitletud Pelevini staatust vene kirjanduses, kriitikute retseptiooni ning tema proosat puudutavaid aktuaalseid vaatekohti. Seda töö osa võiks vaadelda meeldetuletusena sellest, et Pelevini teoste puhul on filosoofiline tasand samuti oluline ning uurija töö selles suunas on vägagi produktiivne ja vajalik. Esimeses peatükis vaadeldakse Pelevini proosat kui postmodernistlikku loomingut. Siinkohal on töös esitletud vastakaid arvamusi. Samas on siin demonstreeritud Pelevini ja postmodernismi küsimuse lahendamatus ja selle põhjuseid, millised peituvad selles, et formaalselt vastab kirjaniku looming postmodernismile, samas on Pelevini looming postmodernismi ontoloogiliste aluste täielik vastand. Mõningate filosoofiliste aspektide käsitlemine selle osa järgnevates peatükkides juhatas meid eelkõige teadvuse küsimuste juurde: kirjanik on huvitatud enese- ja maailmatunnetusest, keele probleemidest, aga ka teadvuse mõjutamisviisidest, kultuurimehhanismidest. Pelevini tekstide oluliseks tunnuseks on nende uuenedmine ja täienemine erinevates kontekstides (ühtlasi ka teksti võime uuendada neid kontekste), olgu need siis nii kauged autori kavatsusest kui tahes. Pelevini filosoofia ei ole pelgalt mõtlemisprotsess, vaid ka selle praktiline rakendamine, mis ilmneb paljuski metafoori realiseerimises. Viktor Pelevini metafoorid suudavad edasi enda terveid filosoofeeme ja tuntud mõtlejate töid, ta pürgib olemuse umbsõlmede lahtiharutamise poole, olles samas suhteliselt vaba mõtlemise kultuursetest suunistest (st traditsioonidest, koolidest, meetoditest).

Nagu nähtub käesolevast uuringust, süsteemsele analüüsile allutud Pelevini teosed sisaldavad rohkearvulisi vihjeid, reminiscentse, autori mängulustis lugejatele ja kriitikutele üles seatud püüniseid. Dekodeerimine rikastab tema tekste uute mõtetega ja avab nende sügavuse. Kõige kasulikum instrument selleks on sisekaemuslik, meditatiivne lugemine. Töö koostamise käigus selgus, et antud uuring on kõigest Viktor Pelevini proosa analüüsi lähtepunkt. Paljud doktoritöös mainitud teemad ootavad veel oma uurijat. Dissertant tahab jätkata selle kirjaniku teoste uurimist käesolevas uuringus näidatud suunas. Antud etapil määratleti produktiivsete teemade vektorid, olulised motiivid Pelevini loomingule võimalikult täielikuks mõistmiseks, kinnitust leidis ka väide, et ainus produktiivne lähenemine tema loomingule uurimisel on kompleksanalüüs. Dissertant usub, et käesolev uurimus leiab Pelevini loomingule pühendatud tööde autorite ja seminaride juhendajate poolset rakendust, võimalik et sellest ammutavad ideid ka Viktor Pelevini loomingule tõlkijad.

ПРИЛОЖЕНИЕ №1 «РЕАКЦИЯ КРИТИКОВ»

Примеры реакции критики на выход новой книги Пелевина.

Д. Быков написал критическую статью о «Смотрителе» В. Пелевина под названием «Потому что может» (2015). Приведем ее вступление: «Есть сакраментальный вопрос: почему животные себе лижут? Можно долго отвечать на него с зоологической, эстетической и этической точки зрения, но правильный ответ краток: потому что могут».

Источник: *Быков Д.* 2015. Новая газета. Культура. Выпуск № 103 от 21 сентября 2015. <http://www.novayagazeta.ru/arts/69992.html>

Отрывок из критического отзыва под названием «Возвращение в провинцию» о романе «Любовь к трем Цукербринам» (2014):

«Когда-то новых романов Виктора Пелевина с нетерпением ждали, их выходу предшествовала бурная рекламная кампания, а стартовые тиражи достигали трехсот тысяч экземпляров. Новая книга, роман „Любовь к трем Цукербринам“, выходит скромным тиражом 70 тысяч экземпляров без ожиданий, без ажиотажа и без особой рекламы». В этой статье автор не находит ничего нового в книге, попутно отмечает высоты предыдущих романов. Критик выносит вердикт: «Кто из авторов 1990-х или 2000-х мог что-то заявить миру? Что-то такое, чтобы мир его послушал? Наверное, только Пелевин и еще, может быть, Сорокин. Нам казалось, что Пелевин, черпающий вдохновение во всей мировой культуре, выведет нас из тупика провинциальности, вернет русской литературе мировое звучание. И успех, пусть и относительный, прозы Пелевина в переводах давал такую надежду. „Любовь к трем Цукербринам“ надежд не оставляет. Мы провинция».

Источник: *Мильчин К.* 2014. Возвращение в провинцию. Эксперт (совместно с журналом „Русский репортер“ №35 [363]). 11.09.2014 http://expert.ru/russian_reporter/2014/35/vozvrashchenie-v-provintsiyu/

А. Кузьменков о «Бэтман Аполло» (2013) начинает рецензию под названием «Пелевин. Сумерки. Затмение» следующим образом: «мне попросту страшно начинать разговор про „Бэтмена“. Парадокс: в романе полтыщи страниц, но сказать о нем совершенно нечего...». Концовка критического отзыва такова: «А про Пелевина... да что тут скажешь?! Еще один сгорел на работе. Прошу почтить память вставанием».

Источник: *А. Кузьменков.* 2013. Пелевин. Сумерки. Затмение. <http://magazines.russ.ru/ural/2013/6/20k.html>. Опубликовано в журнале: Урал 2013, 6.

Отзыв читателя о «S.N.U.F.F.-е»: «Самая скучная книга „позднего Пелевина“, и я в этом уверен. Текст, оставляющий ощущение заезженной пластинки»; «Я так и не понял, зачем все это читал. Еще один вопрос – зачем Пелевин все это

писал. Писателю явно изменило чувство меры. Потому что „S.N.U.F.F.“ – это не остроумная (местами даже очень) фантазия на темы русской литературной классики, какой была его книга „t“. Это не забавная конспирологическая сатира, как „Ананасная вода для прекрасной дамы“; «Всем же остальным лучше не брать в руки „S.N.U.F.F.“ и перечитать чего-нибудь из раннего Пелевина. „Чапаева и Пустоту“ или „Омон Ра“. Всё-таки он хороший же писатель, а творческие неудачи случаются у всех».

Источник: Newsland. 2012. Новый роман Пелевина читать не рекомендуется. <http://newsland.com/user/4297740133/content/novyi-roman-pelevina-chitat-ne-rekomenduetsia/4280753> (Перепечатанный отзыв, авторство не указано).

Далее остановимся на подборке отзывов о романе «Т» (2009), приведенном на сайте «Часкора».

Источник: *Мирошкин А.* 2009. Секретное оружие графа Т. Критика. Частный корреспондент. http://www.chaskor.ru/article/sekretnoe_oruzhie_grafa_t_11550

Майя Кучерская («Ведомости»):

«Новый роман Пелевина вышел почти бесшумно. Просто лёг на прилавки магазинов в день X. Никаких незапланированных утечек текста, пресс-туров в типографию и экземпляров, подписанных самим автором. Никакого шума. Это не самоуверенность, это усталость. Она явственно проступает и в тексте, вроде бы энергичном, местами остроумном и всё же невыносимо тяжёлом для прочтения, отягощённом избытком никуда не ведущих аллюзий, обилием ребусов и затейливых, но по сути пустых философских диалогов о кажимостях, мнимостях и нереальности писательских выдумок. «Зачем это вообще читать?» — вопрос, который начинает преследовать с первых же страниц книги. И вероятность, что на этот раз даже самые страстные апологеты пелевинской прозы в ответ только растерянно разведут руками, высока как никогда. И возможно, даже они не доберутся до финала, застряв где-нибудь на рассуждении о том, что читателя надо искать в себе».

Анна Наринская («Коммерсант»):

«В общем, вы хотели Пелевина — вы его получили.

«И эта густопсовая пелевинскость хоть и заставляет сердце дрогнуть от нежности, но разум приводит в некоторое недоумение, если не сказать раздражение. Ну почему такая верность выбранному некогда пути, а проще говоря, приёму? До такой степени, что кажется — шаг влево, шаг вправо грозит если не расстрелом, так падением в столь любимую этим автором пустоту».

Вадим Нестеров (Газета.ru):

«Можно, конечно, клеймить Пелевина, дописавшегося до мышей, можно гневно тыкать перстом в издательство «Эксмо», своим принципом «новая книга каждую осень» загнавшая перекупленного у «Вагриуса» автора до

чукотско-акынской технологии «пишу о том, как пишу»... Можно — но, ей-богу, ни к чему.

Во-первых, роман вовсе не позорный. Даже на подобном мелкотемье Пелевин остался Пелевиным. В романе хватает и фирменных пелевинских каламбуров, и едких афоризмов, и метких характеристик сегодняшней российской действительности. Но уже очень заметно, как достала автора доставшаяся ему — за отсутствием других претендентов — должность летописца новейшей российской истории. Он, похоже, и в XIX век (где и происходит всё действие книги) удрал исключительно от нежелания быть не то фельетонистом, не то зеркалом».

Андрей Архангельский («Огонёк»):

«Каждый свой роман Пелевин делит ровно на три части. 1. Фальшивый фасад, имитация реальности. 2. Постепенное прозрение героя и общение с разного рода подсказчиками, которые объясняют ему, что всё на самом деле не является тем, чем кажется. 3. Наконец, попытка героя стать собой, выпутаться из фальшивых оков. Любой роман Пелевина — это путь познания «вручную», без общественных, медийных, религиозных и прочих подпорок и костылей. В этом смысле роман «т» напоминает и «Омон Ра», и «Дженерейшн Пи», и «Цифры». Которую осень подряд (ЭКСМО выпускает Пелевина всегда в октябре) ты испытываешь схожие чувства. На одном дыхании доходишь до страницы примерно 120-й; там набираешь воздух, с трудом продираешься через суффийские притчи и рассказы китайского мудреца, которые уже отдают какой-то попой; наконец, через условный тоннель в сознании выходишь на финишную прямую. В памяти остаются отдельные фразы: в этом романе, например, такой находкой является фраза «с размаху исчез».

Лев Данилкин («Афиша»):

«Похоже, «Т» — роман о романе — самая выморочная вещь Пелевина. Выморочная — но всё же не катастрофа: Пелевин был и остался тем велосипедом — помните его старый рассказ про сарай номер XII? — который умудряется не заржаветь в сарае, где хранятся бочки с квашеной капустой. Единственным, если разжевать метафору, хранителем идеи свободы, который не скомпрометировал её, не опошлил, не попытался торгануть ею. Если нажать на педали, чистый, блестящий, хорошо смазанный велосипед по-прежнему будет генерировать фундаментальные философские вопросы: «кто я?», «откуда я?», «где я?»; штука в том, что он перестал ездить. Разумеется, на то есть свои причины — чего ездить, если слишком хорошо знаешь, что за пределами этого сарая — другой сарай, а там другой и так далее. Про это были все пелевинские книги; но герои прежних романов всё-таки надеялись ещё и поймать «золотую удачу» — «это когда особый взлёт свободной мысли даёт возможность увидеть красоту жизни». Разумеется, надежда на то, что за пределами сарая окажется какая-то невиданная красота — ложная; разумеется, придумывать очередное остроумное объяснение происходящего

— кризиса, двоевластия, разговоров о близкой войне и проч. — это бессмысленная трата энергии, всё и так ясно; разумеется, «движенья нет»; однако Пётр Пустота по крайней мере пытался стрелять по этому фальшивому зеркальному шару из авторучки; всё-таки хочется, чтобы тот, кто лучше всех умеет управлять этим велосипедом, иногда выезжал на улицу — и рассказывал о «красоте жизни», какой ни есть, — а не просто моделировал в уме дурные бесконечности. Всё-таки именно в вылазках, а не только в жонглировании парадоксами, было что-то в высшей степени пелевинское. Хорошо бы он всё-таки поехал».

Ксения Рождественская (OpenSpace.ru):

«Фразу эту — «Пелевин повторяется!» — надо произносить с восторгом, потому что нам даётся редкая возможность увидеть и осознать мир как круговорот одной и той же пелевинской фигни. Или иначе: каждое новое произведение мэтра — ещё одно повторение мантры. Вы же не жалуётесь, что вот это вот «ом мани падме хум» вы уже недавно слышали, причём в прошлый раз оно звучало гораздо интереснее?»

Михаил Бударагин (Актуальные комментарии):

«Если пелевинская механика превращения текста в жизнь случайно не поломаётся, нас ждут хмурые, но крайне интересные времена, в которых маркетологи, наконец, перестанут размахивать «потребителем», писать о нём отчёты и снимать о нём рекламу. Это будет эпоха последней честности, больше которой трудно себе что-то представить».

Мир, в котором всё делается «ради человека», медленно разлагается, и новый текст Пелевина довольно подробно объясняет, как именно пахнет пространство вокруг.

«t» — роман о том, чем пахнет новая эпоха. И передан этот спрессованный запах колбасы, водки, духовности, буддизма, традиций, тюрем, шинелей, стыда, страха, секса, предательства, сена, салонов, философских бесед и шагающего по невспаханному полю муляжа графа Толстого — так ярко, что, «паролем» «десятых», уже наступающих на пятки «нулевым», скорее станет, обращённый полужёпотом призыв «принюхайтесь».

Дмитрий Быков (GZT.RU):

«Пелевин — не философ, а софист, замечательный разрушитель чужих философских систем. В этом смысле он, кажется, до сих пор продолжает оставаться в своём школьном ампула язвительного отличника, любящего ставить учителей в тупик парадоксальными вопросами. Пелевину ничего не стоит расколошматить любой произвольно взятый дискурс другим, столь же произвольно выбранным; наворотить три страницы философских дискуссий о сознании, чтобы разрешить их простейшим вопросом: «Где эта лошадь? Да вот она!» Тот, кто ищет в его сочинениях, в том числе в новом романе «Т» (М., Эксмо, 2009), ответ на мировые вопросы, жестоко разочаруется».

Павел Басинский («Российская газета»):

«Я давно заметил, что Пелевин хорошо работает через раз. После хороших романов («Generation „П“», «Священная Книга оборотня», «Ампир V») выпускает какую-нибудь ерунду типа международной «заказухи» «Шлема ужаса» или сборника политических анекдотов «Пигмеи Пиндостана».

Последний роман Пелевина войдёт в состав его лучшей прозы. В нём есть всё, чем стоит дорожить в Пелевине — и невероятный разлёт (именно разлёт, а не полёт) воображения, и пульсирующая почти на физически ощутимом уровне современная реальность, и философская загадка, и, наконец, просто множество превосходных и впечатляющих страниц описаний чёрт знает чего, но почему-то ужасно похожего на то, что происходит вокруг».

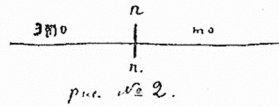
ПРИЛОЖЕНИЕ № 2 «ХАРМС»

Илл. № 1 (Хармс 1988: 129)



Илл. № 2 (Хармс 2001: 36)

18. Что бы это нечто стало существующим, оно должно иметь части (п. № 3).
 19. Части, как сказано в п. № 9, создаются через прелитствие. Изобразим графически прелитствие в этом едином существовании.



20. Таким образом мы графически изобразили как прелитствие пл создает части «это» и «то».
 21. Превращая это графическое изображение в символическую фигуру, мы получаем крест.

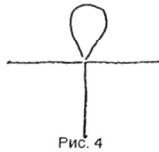


Рис. № 3.

22. Повторяю: крест есть символический знак закона существования и жизни.

Илл. № 3 (Хармс 2001: 36)

23. Древние египтяне изображали крест так:



и называли его «Ключом жизни».

Рай — Мир — Рай

24. Вот ещё одна схема того же основного закона.

Рай — Мир — Рай.

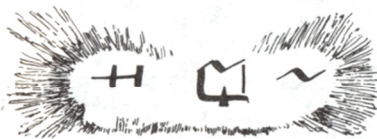
25. Рай — «это», Мир — «прелитствие», Рай — «то».

<Март — апрель 1940>

Илл. № 4 (Хармс 1988: 89)



Д Хармс Тот (древнеегипетский базис иероглифа, покрывающего сокровенные виды и последствия). 1994 г.



ELULOOKIRJELDUS

Nimi Tatjana Boeva
Sünniaeg ja -koht 26.05.1985, Eesti, Tallinn
Kodakondsus Eesti

Hariduskäik

Alates 2012 kultuuriuuringute doktorantuur, Tallinna Ülikool
2010–2012 MA, humanitaarteadused (slaavi keeled ja kultuurid), Tallinna Ülikool
2008–2012 BA, vene filoloogia, Tallinna Ülikool
2005–2006 N. Nesterova Akadeemia (Moskva), Reklaami ja PR (avalike suhete korralduse) erialal
2004 Tallinna Mustjõe Gümnaasium

Teenistuskäik

2014–2015 Tallinna Linnamuuseumi Lastemuuseumi Miiamilla juhataja
2013–2014 Tallinna Linnamuuseumi filiaal, Muuseum Mii-Milla-Manda. Muuseumijuhataja kt
2012–2013 Tallinna Linnamuuseum. Muuseumipedagoog (haridusprogramme koostaja, tõlkija, vene tekstide toimetaja)
2011–2012 Eesti Kunstimuuseum (Kadrioru loss, Mikkel muuseum). Giid ja õpetaja, konspektide tõlkija.
2009–2010 MA RAY MTÜ, eesti keele õpetaja (lastele)
2007–2009 Edulux OÜ, inglise ja vene keele õpetaja (lastele)
2008–2009 Edulux OÜ, vene keele õpetaja (Eesti Energia)

Erialane tegevus

2013–2015 Toimetaja, Studia Slavica: XII, XIII, XIV. Teadustööde ajakiri. Sbornik nauchnykh trudov molodykh filologov. Tallinn: Tallinna Ülikooli Slaavi Keelte ja Kultuuride Instituut.

Uurimisvaldkond

V. Pelevini looming, tühjuse mõiste, postmodern, sajandi vahetusel kultuur, sümbolid, sakraalsed tekstid, vene kirjandus, kunst, keel.

БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

Имя Татьяна Боева
Дата и место рождения 26.05.1985, Эстония, Таллинн.
Гражданство Эстония

Образование

Начиная с 2012 г. Таллиннский университет, докторантура в области культурных исследований
2010–2012 Таллиннский университет, магистр гуманитарных наук (славистика)
2008–2012 Таллиннский университет, бакалавр гуманитарных наук (русская филология)
2005–2006 Московская академия образования Натальи Нестеровой, специальность «Реклама и PR»
2004 Мустйэская Таллиннская гимназия

Профессиональный опыт

2014–2015 Руководитель Детского музея Мииямила (Таллиннский городской музей)
2013–2014 И.о. руководителя Детского музея Миия-Милла-Манда (Таллиннский городской музей).
2012–2013 Музейный педагог (составление и проведение образовательных программ, перевод и редактирование текстов).
2011–2012 Гид и педагог, переводчик конспектов. Эстонский художественный музей (Кадриоргский дворец, музей Миккеля).
2009–2010 MA RAY MTÜ, учитель эстонского языка
2007–2009 Edulux OÜ, учитель английского и русского языков
2008–2009 Edulux OÜ, учитель русского языка (Eesti Energia)

Деятельность по специальности

2013–2015 Редактор, Studia Slavica: XII, XIII, XIV. Сборник научных трудов молодых филологов. Таллиннский университет. ИСЯК.

Научные интересы

Поэтика В. Пелевина, понятие пустоты, постмодерн, культура на рубеже столетий, мифы и символы, священные тексты, искусство, язык.

TALLINNA ÜLIKOOL HUMANITAARTEADUSTE DISSERTATSIOONID

TALLINN UNIVERSITY DISSERTATIONS ON HUMANITIES

1. СЕРГЕЙ ДОЦЕНКО. *Проблемы поэтики А. М. Ремизова. Автобиографизм как конструктивный принцип творчества*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2000. 162 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 1. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-135-0.
2. MART KIVIMÄE. *Ajaloomõtlemise kolm strateegiat ja nende dialoogisuhted minevikuga (lisades tõlgitud R. Koselleck, J. Rüsen, E. Nolte). Historismi muutumise, arendamise, ületamise probleemid*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2000. 201 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 2. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-164-4.
3. НАТАЛЬЯ НЕЧУНАЕВА. *Миня как тип славяно-греческого средневекового текста*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2000. 177 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 3. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-125-3.
4. ОЛЕГ КОСТАНДИ. *Раннее творчество В. Каверина как литературный и культурный феномен*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2001. 142 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 4. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-180-6.
5. LAURI LINDSTRÖM. *Album Academicum Universitatis Tartuensis 1918–1944. Rahvus, sugu, sünnikoht ja keskhariduse omandamise koht üliõpilaskonna kujunemist ja kõrghariduse omandamist mõjutavate teguritena*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2001. 92 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 5. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-190-3.
6. АУРИКА МЕЙМРЕ. *Русские литераторы-эмигранты в Эстонии 1918–1940. На материале периодической печати*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2001. 165 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 6. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-205-5.
7. AIVAR JÜRGENSON. *Siberi eestlaste territoriaalsus ja identiteet*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2002. 312 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 7. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-239-X.
8. DAVID VSEVIOV. *Kirde-Eesti urbaanse anomaalia kujunemine ning struktuur pärast Teist maailmasõda*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2002. 104 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 8. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-242-X.
9. ROMAN KALLAS. *Eesti kirjanduse õpetamise traditsioon XX sajandi vene õppekeelega koolis*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2003. 68 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 9. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-256-X.
10. KRISTA KERGE. *Keele variatiivsus ja mine-tuletus allkeelte süntaktilise keerukuse tegurina*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2003. 246 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 10. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-265-9.

11. АННА ГУБЕРГРИЦ. *Русская драматургия для детей как элемент субкультуры: 1920–1930-е годы*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2004. 168 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 11. ISSN 1406–4391. ISBN 9985-58-302-7.
12. VANUR MÄGI. *Inseneriühendused Eesti riigi ülesehituses ja kultuuriprotsessis (1918–1940)*. Tallinn: TPÜ kirjastus, 2004. 146 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 12. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-344-2.
13. HEIKKI OLAVI KALLIO. *Suomen ja Viron tiedesuhteet erityisesti Viron miehitysaikana vuosina 1940–1991*. Tallinn: Tallinnan Pedagogisen Yliopiston kustantamo, 2004. 243 lk. Tallinnan Pedagogisen Yliopiston. Humanististen tieteiden väitöskirjat, 13. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-350-7.
14. ÜLLE RANNUT. *Keelekeskkonna mõju vene õpilaste eesti keele omandamisele ja integratsioonile Eestis*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2005. 215 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 14. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-394-9.
15. MERLE JUNG. *Sprachspielerische Texte als Impulse für schriftliche Textproduktion im Bereich Deutsch als Fremdsprache*. Tallinn: Verlag der Universität Tallinn, 2006. 186 S. Universität Tallinn. Dissertationen in den Geisteswissenschaften, 15. ISSN 1406-4391. ISBN 9985-58-409-0.
16. ANDRES ADAMSON. Kaitstud ja ilmunud veebiväljaandena.
17. АИДА ХАЧАТУРЯН. *Роман В.С.Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»: Ното urbanis в поле «усреднения»*. Таллинн: Изд-во ТПУ, 2006. 146 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 17. ISSN 1736–3624. ISBN-10 9985-58-435-X. ISBN-13 987-9985-58-435-4.
18. JULIA TOFANTŠUK. *Construction of Identity in the Fiction of Contemporary British Women Writers (Jeanette Winterson, Meera Syal, and Eva Figs)*. Tallinn: Tallinn University Press, 2001. 160 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities, 18. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-479-8.
19. REILI ARGUS. *Eesti keele muutemorfoloogia omandamine*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2007. 242 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 19. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-543-6.
20. ÕNNE KEPP. *Identiteedi suundumusi Eesti luules*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 222 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 20. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-574-0.
21. ANNELI KÕVAMEES. *Itaalia eesti reisikirjades: Karl Ristikivi „Itaalia Capriccio” ja Amée Beekmani „Plastmassist südamega madonna”*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 141 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 21. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9985-58-543-6.
22. ENE ALAS. *The English Language National Examination Validity Defined By its Oral Proficiency Interview Interlocutor Behaviour*. Tallinn: Tallinn University, 2010. 232 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities, 22. ISSN 1736-3621. ISBN 978-9949-463-03-9.
23. MERLE TALVIK. *Ajakirjagraafika 1930. aastate Eestis: stereotüübid ja ideoloogia*. Tallinn: Tallinna Ülikool, 2010. 203 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 23. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-463-31-2.

24. TÕNIS LIIBEK. *Fotograafikultuur Eestis 1839-1895*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2010. 286 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 24. ISSN 1736-24. ISBN 978-9949-463-52-7.
25. HEETE SAHKAI. *Teine grammatika. Eesti keele teonimede süntaks konstruktsioonipõhises perspektiivis*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2011. 182 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 25. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-463-98-5.
26. MAARJA VAINO. *Irratsionaalsuse poeetika A. H. Tammsaare loomingus*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2011. 181 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 26. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-017-8.
27. ANNIKA KILGI. *Tõlkekeele dünaamika piibli esmaeestinduse käigus: verbi morfosüntaksi areng ja lõplik toimetamisfaas*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 222 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 27. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-050-5.
28. ELVIRA KÜÜN. Dissertatsioon esitatud kaitsmisele.
29. PEETER KAASIK. *Nõukogude Liidu sõjavangipoliitika Teise maailmasõja ajal ja sõjajärgsetel aastatel: sõjavangide kinnipidamissüsteem Eesti näitel ja hinnang sõjavangide kohtlemisele rahvusvahelise õiguse järgi*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 631 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 29. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-055-0.
30. KADRI SEMM. *Milieus in Neighbourhood Place-Making*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 210 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 30. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-066-6.
31. AVE MATTHEUS. *Eesti laste- ja noortekirjanduse genees: küsimusepüstitusi ja uurimisperspektiive*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 260 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 31. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-070-3.
32. JELENA KALLAS. *Eesti keele sisusõnade süntagmaatilised suhted korpus- ja õppeleksikograafias*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2013. 185 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 32. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-078-9.
33. KLĀVS SEDLENIEKS. *“And Burn Today Whom Yesterday They Fed”*: *Citizens and State in Montenegro*. Tallinn. Tallinn University, 2013. 242 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities, 33. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-117-5.
34. МАРИЯ СМОРЖЕВСКИХ-СМИРНОВА. *Ингерманландия, Эстляндия и Лифляндия в церковном панегирике петровской эпохи*. Таллинн. Таллиннский университет, 2013. 244 стр. Таллиннский университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 34. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-119-9.
35. SILLE KAPPER. *Muutuv pärimustants: kontseptsioonid ja realisatsioonid Eestis 2008–2013*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2013. 241 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 35. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-127-4.
36. RAIMONDO MURGIA. *The Progressive Aspect in English and Italian: Learning Problems and Remedial Teaching*. Tallinn. Tallinn University, 2014. 173 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities, 36. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-151-9.

37. MARI KENDLA. *Eesti kalanimetused: kujunemine, levik ja nimetamise alused*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2014. 238 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 37. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-157-1.
38. JANIKA KÄRK. *Saksa ja eesti keele sagedamate värvingupartiklite võrdlev analüüs*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2014. 188 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid, 38. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-160-1.
39. NATALIA ERMAKOV. *Эрзянские причитания: традиции бытования и современное состояние*. Таллинн. Таллиннский университет, 2014. 175 стр. Таллиннский университет. Диссертации по гуманитарным наукам, 39. ISSN 1736-3624. ISBN 978-9949-29-164-9.

ILMUNUD VEEBIVÄLJAANDENA

<http://e-ait.tlulib.ee/>

1. ИННА АДАМСОН. *Модальный смысл дезидеративности: от семантической зоны к семантической типологии высказываний (на материале русского языка)*. Таллинн: Изд-во ТЛУ, 2006. 131 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-455-2.
2. MARIS SAAGPAKK. *Deutschbaltische Autobiographien als Dokumente des zeit- und selbstempfindens: vom ende des 19. Jh. Bis zur umsiedlung 1939*. Tallinn: Verlag der Universität Tallinn, 2006. 163 S. Universität Tallinn. Dissertationen in den Geisteswissenschaften. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-469-9.
3. JANIS EŠOTS. *Mullā Sadrā's Teaching on Wujūd: A Synthesis of Mysticism and Philosophy*. Tallinn: Tallinn University Press, 2007. 150 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-492-7.
4. ГРИГОРИЙ УТГОФ. *Проблема синтаксического темпа*. Таллинн: Изд-во ТЛУ, 2007. 145 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-507-8.
5. ДИМИТРИЙ МИРОНОВ. *Глагольность в сфере имен: к проблеме семантического описания девербативов (на материале русского языка)*. Изд-во ТЛУ, 2008. 98 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-563-4.
6. INNA PÕLTSAM-JÜRJO. *Liivimaa väikelinn varase uusaja lävel. Uurimus Uus-Pärnu ajaloost 16. sajandi esimesel poolel*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 257 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-570-2.
7. TIIT LAUK. *Džäss Eestis 1918–1945*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2008. 207 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-594-8.
8. ANDRES ADAMSON. *Hertsog Magnus ja tema "Liivimaa kuningriik"*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2009. 173 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-615-0.
9. ОЛЕСЯ ЛАГАШИНА. *Марк Алданов и Лев Толстой: к проблеме рецензии*. Таллинн: Изд-во ТЛУ, 2009. 151 стр. Таллиннский педагогический университет. Диссертации по гуманитарным наукам. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-654-9.

10. MARGIT LANGEMETS. *Nimisõna süstemaatiline polüseemia eesti keeles ja selle esitus eesti keelevaras*. Tallinn: TLÜ kirjastus, 2009. 259 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-651-8.
11. LEO LUKS. *Ei kogemine nihilismi mõtlemises filosoofia ja kirjanduse ühtesulamisel*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2010. 147 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-463-55-8.
12. JELENA RUDNEVA. „Сказание о черноризском чине“ Кирилла Туровского: опыт лингвотекстологического исследования. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2011. 227 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-463-92-3.
13. ELO LINDSALU. *Naisekuju modelleerimine XX sajandi alguskümnendite eesti kirjanduses*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 236 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-024-6.
14. ANTON KÜÜNAL. *Специфика оперного либретто как текста: на примере опер на библейские сюжеты (Россия вторая половина XIX в.)* Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 234 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-069-7.
15. EINAR VÄRÄ. *Kaubandussidemed Soome suurvürstiriigi ja Eesti alade vahel aastail 1809–1865*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2012. 158 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-072-7.
16. INDREK JETS. *Lahingu maod. Skandinaavia 9.-11. sajandi kunstistiilid Eesti arheoloogilistel leidudel*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2013. 333 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-107-6.
17. MARGUS OTT. *Vägi. Individuatsioon, keerustumine ja praktika*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2014. 268 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-147-2.
18. MAREK TAMM. *Inventing Livonia: Religious and Geographical Representations of the Eastern Baltic Region in Early Thirteenth Century*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2009. 201 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9985-58-658-7.
19. MELE PESTI. *From an Intuitive Metaphor Towards a Working Cultural Model: "Anthropophagy" in Oswald de Andrade's "Anthropophagic Manifesto" and its Development in 20th Century Brazil*. Tallinn. Tallinn University, 2014. 208 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-163-2.
20. ALARI ALLIK. *Multiple Selves of Chōmei / Ren'in*. Tallinn. Tallinn University, 2015. 153 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-188-5.
21. LIGITA JUDICKAITĒ-PAŠVENSKIENĒ. *Cartoon Subtitling as a Mode of Translation for Children*. Tallinn. Tallinn University, 2015. 173 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities, 40. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-230-1.
22. TRIIN VAN DOORSLAER. *Conceptualising Translation as an Awareness-Raising Method in Translator Education*. Tallinn. Tallinn University, 2015. 85 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-236-3.

23. MARIA-MAGDALENA JÜRVEKSON. *Suomen kielen nauramisverbit koloratiivikonstruktiiossa: muoto, merkitys ja tehtävät*. Tallinn. Tallinnan Yliopisto, 2015. 194 lk. Tallinnan Yliopisto. Humanisisten tieteiden väitöskirjat, 23. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-251-6.
24. FRANCISCO MARTINEZ SANCHEZ. *Wasted Legacies? Material Culture in Contemporary Estonia*. Tallinn. Tallinn University, 2016. 301 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-262-2.
25. MARIS SÕRMUS. *Nature and Culture in Contemporary British and Estonian Literature: A Material Ecocritical Reading of Monique Roffey and Andrus Kivirähk*. Tallinn. Tallinn University, 2016. 160 p. Tallinn University. Dissertations on Humanities. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-264-6.
26. HEILI EINASTO. *Eesti balleti rajaja Rahel Olbrei: loometegevus, retseptsioon, pärand*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2016. 319 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-265-3.
27. HELEN KÕRGESAAR. *Eesti hoidjakeele pragmaatilised erijooned ja dünaamika ning mõju lapse keele arengule*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2016. 205 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-276-9.
28. NATALIA ABROSIMOVA. *Развитие эрзянского письменного литературного языка в контексте культуры*. Tallinn. Tallinna Ülikool, 2016. 197 lk. Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. ISSN 1736-5031. ISBN 978-9949-29-275-2.

DISSERTATSIOONINA KAITSTUD MONOGRAAFIAD (ilmunud iseseisva väljaandena)

1. ANNE VALMAS. *Eestlaste kirjastustegevus välismaal 1944–2000. I-II*. Tallinn: Tallinna Pedagoogikaülikooli kirjastus, 2003. 205, 397 lk. Tallinna Pedagoogikaülikool. ISBN 9985-58-284-5. ISBN 9985-58-285-3.
2. ANNE LANGE. *Ants Oras*. Monograafia. Tartu: Ilmamaa, 2004. 493 lk. ISBN 9985-77-163-X.
3. KATRI AASLAV-TEPANDI. *Eesti näitlejanna Erna Villmer*. Monograafia. Tallinn: Eesti Teatriliit, 2007. 495 lk. ISBN 78-9985-860-41-0.
4. KRISTA ARU. *Üks kirg, kolm mõõdet. Peatükke eesti toimetajakeskset ajakirjandusest: K. A. Hermann, J. Tõnisson, K. Toom*. Monograafia. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus, 2008. 479 lk. ISBN 9789949446254.