Содержание

[Введение 3](#_Toc194204005)

[1. Роман В.Пелевина «Омон Ра» в контексте русской постмодернистской литературы 5](#_Toc194204006)

[2. Анализ художественных особенностей в романе В.Пелевина «Омон Ра» 8](#_Toc194204007)

[3. Тоталитарное государство – главный объект сатиры в повести «Омон Ра» В.Пелевина 22](#_Toc194204008)

[Заключение 26](#_Toc194204009)

[Список используемой литературы 28](#_Toc194204010)

# Введение

Личность Виктора Пелевина и его творчество вызывают в обществе сильный резонанс. Подобной популярностью не может похвастаться ни один из современных писателей. Он пишет книги категоричные по своему содержанию, это порождает полярное отношение. Но по словам В.Курицина, бесспорно одно: Пелевин возвратил русской литературе главное ее достоинство – читателя»[[1]](#footnote-1). Писательский стаж Пелевина сравнительно невелик. Первая публикация – сказка «Колдун Игнат и люди», напечатанная в журнале «Химия и жизнь» в 1989 г. Несмотря на молодость, в 1993 г. Пелевин получил Малую Букеровскую премию за сборник рассказов «Синий фонарь». Наиболее популярные его произведения – «Чапаев и Пустота», «Омон Ра», «Жизнь насекомых» «Поколение П». Они все интересны тем, что по своему идейному содержанию и художественным средствам относятся исследователями к постмодернистской литературе.

Наиболее приемлемым и интересным для исследования является роман «Омон Ра». В нем постмодернистские черты видны более отчетливо; к тому же основная идея произведения – развенчание мифа о героической советской космонавтике – изложена более конкретно и компактно, чем философские изыски в других романах.

Целью данной работы является раскрытие своеобразия модели современной антиутопии В.Пелевина «Омон Ра».

Для достижения цели необходимо решить данные задачи:

1.Рассмотреть повесть Пелевина «Омон Ра» в контексте русской постмодернистской литературы.

2.Выявить художественные особенности романа, создающие полифонию миров.

3.Проанализировать языковые возможности произведения, создающей интертекстуальное звучание.

4.Определить кинематографическую особенность идеостиля писателя.

5.Выделить сатирические объекты в повести и способы воздействия их на читателя.

Объектом реферата является повесть Виктора Пелевина «Омон РА».

Предмет работы- модель мира в современной русской антиутопии на примере данной повести.

Актуальность тематики: модель мира реализации слабо освещены в критической литературе, тогда как произведение находится на пике популярности и представляется весьма перспективным выявление художественных особенностей произведения, представляющего современную антиутопию.

Теоретика философской основы-

Практическое значение-

Структура реферата. Работа состоит из введения, трёх глав, заключения, списка используемой литературы.

# Роман В.Пелевина «Омон Ра» в контексте русской постмодернистской литературы

По прочтении романа в первую очередь в глаза бросаются черты соц-арта – течения, которое появилось в недрах соцреализма, являясь противодействием официальной идеологии и эстетике. Кроме прочего соц-арт признается теоретиками одним из истоков русского постмодернизма. Соц-арт – это то, во что выродилась тупиковая ветвь соцреализма, замкнувшаяся на самой себе, то есть в пародию на самою себя. В произведениях этого течения идея нелепости официальной идеологии отражается с помощью фактов социалистической реальности в гротескном изображении, ироничном осмыслении. То есть соц-арт, используя в творчестве стиль советского искусства, погружает соцреалистические элементы в другой контекст с целью профанировать источник. Таким образом, произведение соц-арта использует принцип интеграции советской ментальности в бесконечную смысловую игру с читателями путем манипуляции идеологическими знаками. Именно подобная игра становится основой фабулы, а так же внешнего конфликта романа «Омон Ра».

В процессе развертывания сюжета герой одновременно с читателем переживает крушение иллюзий в отношении советской космонавтики и ее достижений, т.к. «единственным пространством, где летали звездолеты коммунистического будущего - было сознание советского человека».

Но, несмотря на это, в реальности существуют все атрибуты, утверждающие обратное: общественное мнение, средства наглядной агитации и массовой пропаганды. Таким образом, за неумением достигнуть грандиозных целей усиленно и умело создается миф о социалистических подвигах. Именно это переосмысление действительно существующего мифа придает произведению еще и концептуалистский привкус.

В произведении идея деконструкции мифа о советской космонавтике передана прежде всего изображением откровенной симуляции фактов советской действительности, а конкретно - полетов в космос. Абсурд ситуации заключается в том, что советские самолеты летают только вдоль границы, «чтоб американцы фотографировали», в стране нет, по сути, ни авиации, ни настоящих летчиков, офицеры-истребители ни разу не сидели за штурвалом настоящего самолета, автоматику космических кораблей осуществляют живые люди, выполняя роль орбитальных ступеней и погибая по мере выполнения задачи; а космические корабли вообще не летают в космос, а, согласно злой иронии автора, только инсценируют полет под многометровой толщей земли. На первый взгляд, замысел автора – противодействие, противостояние официальной идеологии недалекого прошлого, желание внести свою лепту в разрушение поверженной системы.

Этой же цели отвечает переосмысление Пелевиным теории подвига. Подвиг как акт усиленно и умышленно превозносился во все времена, и особенно – при советской власти. От истинно советского человека требовалось максимум самоотречения, готовность пожертвовать всем ради Родины, партии, коллектива. В соответствии с этим действительно создавались мифы о людях, отдавших жизнь за священные ценности социализма как в военное, так и в мирное время, в различных обстоятельствах – в бою, у станка, в тылу врага и т.д.

При прославлении подвига люди, их совершившие, сами становились мифами: Александр Матросов, Алексей Маресьев, Юрий Гагарин, Алесей Стаханов и т.д. Ставя их в пример, идеология призывала к массовому повторению этих подвигов во имя Советского государства. Но дело в том, что само понятие «подвиг» предполагает добровольное, самоотверженное движение души, имеющее своим следствием те или иные действия. К тому же подвиг тем и отличается от обычных поступков, что является исключением, редкостью, единичным явлением.

Идея массового подвига у Пелевина приобретает несколько иные, трагедийные, с налетом сарказма очертания. Добровольность и единичность подвига превращается в долг, который уже растворен в крови, подсознании героев, к которому они почти готовы всеми предшествующими этапами жизни и влиянием системы. Поэтому и Омон, и люди, его окружающие, соглашаются отдать жизнь за миф добровольно и с радостью, ведомые подсознанием. Им преподается даже теория подвига – а это уже абсурд, т.к. подвигу действительно нельзя научить, это движение души человека, а не только воли. По теории сущность и действенность подвига заключается не в цели, которая им достигается, а в самом факте безоговорочной отдаче жизни, обыденной, безвестной гибели любящего жизнь человека. Она будет решающей в битве идей, и последнюю нельзя прекращать ни на секунду. Поэтому подвиг должен стать обязательным делом в любое мгновение жизни. То есть теория подвига абсурдно уравнивает повседневность и подвиг, тогда как в общественном сознании они всегда противопоставлены друг другу. В результате выходит, что человек гибнет бессмысленно, во имя обмана[[2]](#footnote-2)1.

Но весь ужас в том, что гибнет он сознательно, признав необходимость своей гибели во имя общей идеи. В миниатюре подобный подвиг совершает Иван Попадья и его сын, играя роль диких животных на охоте партийных работников. Действительные истоки такого подвига – во внутренней несвободе человека, доходящей у Пелевина до гротеска. Весь эпизод можно отнести к элементам пародии в тексте, образованной с помощью абсурда в форме серьеза. Интересно то, что подвиг Ивана Попадьи, его рабское самоотречение ставится преподавателями Омона в пример; причем герой воспринимает дидактические наставления, как надо, по-видимому, они ложатся на подготовленную почву, так как в советской жизни послевоенного периода всегда есть место подвигу – это усиленно внушают гражданам руководители государства.

На идею деконструкции мифа работает и авторская ирония, граничащая с абсурдом и выраженная в деталях. Так, например, первый советский космонавт товарищ Лайка носит мундирчик с погонами генерал-майора с двумя орденами Ленина, и, несмотря на то, что это совершенно старая собака с красными глазами, которая пьет коньяк из блюдца, считается героическим советским служащим. Начальство в Зарайском летном училище украшает свой кабинет хрустальной люстрой в виде авиабомбы и орнаментом «из серпов, молотов и увитых виноградом ваз», что являет собой нарочитое бравирование атрибутами советской власти без меры и какого-то разумного начала. Подобные детали своей нелепостью и назойливостью подчеркивают абсурдность ситуации. Если бы не был драматичным сюжет, они бы придавали юмористический оттенок, но в данном контексте они подчеркивают довлеющую власть системы.

Таким образом, в описанных выше признаках мы видим черты идейно связанные с соц-артом и служащие деконструкции мифа о советской космонавтике. Это не единственная идея, которую пытается выразить автор. Проблему демифологизации можно назвать внешним, четко выраженным уровнем произведения. Для выражения прочих идей понадобятся другие художественные средства.

# 2. Анализ художественных особенностей в романе В.Пелевина «Омон Ра»

Произведение В.Пелевина «Омон Ра» отличается многослойностью и заключает в себе много разнообразных проблем, как глубоко рассмотренных, так и едва затронутых. Деконструкция мифа является лишь внешним планом произведения, который по рассмотрении оказывается не столь важным. На его основе автор затрагивает идеи философского плана. Раскрывая симулятивную природу советской действительности, он показывает способ создания несуществующей реальности. Для героев произведения, руководителей государства и военачальников совершенно не важно, существуют ли полеты в космос, самолеты, ядерные взрывы на самом деле. Главное, чтобы это все существовало в сознании врага и собственного народа и в этом сознании одерживало победу над чуждой идеологией. Важно овладеть сознанием, а не действительностью, и построить в нем свой мир. По словам одного из героев, товарища Урчагина, «пока есть хоть одна душа, где наше дело живет и побеждает, дело это не погибнет». Его убежденность сродни мнению классика, и данная фраза очень близка к идее «Памятника» А.С Пушкина. При этом оказывается, что гораздо важнее (и труднее) создать мифологизированное сознание советских людей, чем демонстрация силы и могущества врагу, т.к. второе невозможно без первого. Если народ уверен в своем могуществе и правоте, то убедить в этом другие государства будет нетрудно. Подобное безоговорочное утверждение, усугубленное нечеловеческим напряжением сил для создания иллюзии, которая после мгновенно рушится, колеблет уверенность читателя в существовании реальности вообще, заставляет во всем подозревать симуляцию, хотя факт симуляции в космонавтике и псевдоподвиг Попадьи и представляет собой реальное состояние психологии советского обывателя, цель его жизни, диктат воли и поступков.

Параллельно этой, явной, симуляции в тексте существует еще один подобный процесс – герой Омон Кривомазов с детства усваивает мировоззренческий тезис: «можно глядеть из самого себя как из самолета, и вообще неважно, откуда глядишь, - важно, что при этом видишь…»[49;10] С этого момента герой начинает создавать свой мир, и само произведение оказывается в результате отражением этого мира. Таким образом, перед собой мы видим, как минимум, три мира:

- реальный мир с природными постоянными законами;

- симулятивный идеологический мир советского сознания;

- мир, созданный в собственном сознании Омоном Кривома-зовым;

Между этими мирами существуют необычные взаимоотношения. Если первый и второй практически не контактируют и не пересекаются, а второй попросту дублирует первый, то третий, мир кривомазовского сознания, может присутствовать как в первом, так и во втором, причем часто это зависит от воли героя. Мир Омона Кривомазова иногда даже выходит за рамки первых двух: сжимая в руке шарик, символизирующий земной шар, и спасая от верной гибели пластмассового человечка, Омон примеряет на себя роль Творца мира, вольного им распоряжаться по своему усмотрению. Это становится возможным, так как третий мир вбирает в себя и первый, и второй, которые даются читателю через призму видения героя. А благодаря осознанию себя творцом мира, Омон расширяет его до бесконечности. Три реальности – это минимальное количество, но, оттолкнувшись от него, можно предположить существование множества других. Пелевин, показывая происхождение и принцип существования реальностей, показывает виртуальность мира. «Виртуальность – это не искусственная реальность, а отсутствие деления реальностей на истинные и иллюзорные. Всякая реальность так или иначе симулятивна».

Исходя из этого, само существование мира становится сомнительным. Подобные мировоззренческие установки, ощущение апокалиптичности мира в последнее время стали очень распространены и характерны для постмодернистического видения мира. Как мы упоминали, для него свойственен отказ от иерархий и стремление либо к деконструкции старой реальности, либо к созданию новой из осколков старого. В своем произведении Пелевин создает новую художественную реальность, «пользуясь теми же обломками советского мифа , он возводит из них и фабульные и концептуальные конструкции». Таким образом, мы приходим к выводу, что использование Пелевиным деконструкции мифа о советской космонавтике играет роль лишь средства, строительного материала для выражения дидактических целей, а также для привлечения интереса читателя к тексту.

На фоне этого привлекает внимание личность главного героя, вернее, его мировоззрение. Его основной тезис видения мира в том, что мир можно строить по собственному желанию и разумению, «важно, что при этом видишь, а не откуда глядишь». Правда, возможность создания собственного мира для любого человека в конце концов приведет к хаосу сознаний, разрушению материи и общества как такового. Все это находит отражение в эсхатологических тенденциях постмодернизма. По мнению В.Курицина, формула главного героя по смыслу очень близка основному тезису буддизма – «Мир только мое впечатление». Соответствует взгляду героя на мир и его поведению и другие постулаты буддизма. Так, примыкающие к махаяне (ответвление буддизма) последователи школы йогачаров считают все свойства внешнего мира порождением разума. Отсюда – сознание внутренней отдаленности субъекта всему, что его окружает, и, следовательно, ровное, спокойное ко всему отношение, полная невозмутимость. Именно это состояние мы можем проследить у героя, наблюдая за интонацией его рассказа. В процессе изложения герой не испытывает никаких эмоций, только невозмутимо фиксирует свои эмоции в прошлом, уже и тогда достаточно неяркие. Открытия, откровения окружающего мира его не трогают, прежде всего потому, что главной существующей реальностью для него давно стал космос, а что стоит на пути к нему – не имеет значения. «Буддистский тезис «Мир только мое впечатление» смыкается с постмодернистским тезисом «мир дан только как описание мира, как тот или иной способ судить о нем». Автор пытается найти параллель между древней и современной философией, чтобы, вероятно, с помощью этого состояния обосновать фрагменты своего мировосприятия. Причем идея относительности мира является преобладающей во всем произведении. И так как она свойственна постмодернистскому мировосприятию, автор для ее изложения использует элементы, свойственные этой эстетике.

Прежде всего, необходимо обратить внимание на личность героя Омона Кривомазова, который является субъектом повествования. Кроме того, что он не испытывает эмоций в процессе рассказа, он постоянно рефлексирует по отношению к нему, к упомянутым ранее деталям, к себе в прошлом. Сталкиваются две точки зрения – Омона в момент события (в детстве) и взрослого героя из будущего. При этом он задает сам себе и читателю различные вопросы философского плана, ставит проблемы. Например, на вопрос «Кто же такой я? Что такое вне меня и внутри меня?» Омон получает от соседки вполне резонный ответ, что у него внутри есть душа, которая выглядывает сквозь глазки живет в теле, как хомячок в кастрюльке. И эта душа – часть Бога. Вспоминает он это, когда оказывается в железной кастрюле лунохода, выглядывает через линзы и осваивает свой позывной – имя египетского бога Ра. Ситуация в точности повторяется, но герой не получает ответа на вопрос «Кто же такой я?».

Пелевин затрагивает проблему свободы; по мнению его героя, человек может быть свободен от каких бы то ни было рамок, законов общества и сознания в раннем детстве и, возможно, после смерти, когда человек идет сразу во все стороны, то есть не имеет конкретной направленности деятельности, не осознает себя субъектом существования и членом общества. Но свобода теряется, когда человек становится личностью, то есть приобретает какую-либо направленность. Таким образом, перед нами проблема личности социально значимой, но в связи с этим абсолютно несвободной, вынужденной подчиняться морали общества, его целям, задачам, требованиям, а также собственному сознанию, закованному в рамки воспитания. И подобная ситуация касается любой личности, независимо от того, в каком государстве она существует, поэтому проблема может быть отнесена к разряду философских.

Позже герой сравнивает мир и людей с песочными часами. Сначала люди, как пересыпающиеся песчинки, умирают в одном направлении, а потом часы переворачивают, и они начинают умирать в другом. Эта мысль по своей сути близка к идее буддизма о бесконечном перерождении (сансара). Верность этого сравнения косвенно подтверждает введенная в сюжет процедура реинкарнационного исследования предшествующих жизней героев.

Именно подходя к этим идеям, Омон постоянно рефлексирует, переосмысливает взгляды прошлого с точки зрения будущего, прослеживает и фиксирует.

Рефлексирующий герой, рефлексирующий автор является устойчивым признаком постмодернистской эстетики. Формальным признаком рефлексии можно назвать устойчивые символические ключевые фразы, образы, почти дословно повторяемые автором на разных этапах жизни героя: «Кожаный шлем с блестящими эбонитовыми наушниками», «красная надпись СССР», сначала – лунный глобус, а потом – Земля «сквозь пленку слез выглядела размыто и нечетко» – как намеки ожидающего героя будущего. Фраза «…где именно на красной линии я нахожусь», употребляемая в разных ситуациях, вновь возвращает к мысли о несвободе человеческой личности на земле, зависимости ее от какого-то сценария. Об этом же говорит чаще других повторяющаяся деталь «…суп с макаронными звездочками, курица с рисом и компот». Она очерчивает запрограммированный системой путь героя. Этот символ-деталь сопровождает Омона по всем этапам жизни, как и вообще всех людей в этом государстве. Шаблонное меню олицетворяет собой искусственно сформированный системой образ жизни, принимаемый людьми как единственно возможный. Автор, однако, тем, что ставит эту деталь в конце каждого этапа, хочет показать, что его герой тяготится постоянством и ощущает себя вне свободы.

Упомянутые выше детали кроме символического и рефлексивного значения выполняют также и функцию игры с читателем, заставляя его возвращаться к ранее прочитанному, сопоставлять ситуации. Подобная черта относится исследователями к чертам постмодернизма.

Принцип рефлексии героя обеспечивает его сложную структурную организацию. В результате в одно целое сливается его детское, юношеское восприятие действительности, эмоции по этому поводу и осмысление прошлого взрослым человеком, уже сделавшим определенные выводы. Эти две ипостаси героя трудно отделить друг от друга – в результате личность представляется нам сложной и самоуглубленной.

Особое внимание следует обратить на имя и позывной героя – Омон Ра, которые вынесены в заглавие. Сейчас нас не интересует смысловая игра ассоциаций, о которых речь пойдет ниже. В имени и позывном соединяются две сущности героя, которые он в себе совмещает. Омон – человек государства, человек-функция, обеспечивающий действие автоматики и подчиненный системе. Ра – сущность божества, самостоятельно творящего мир, все себе подчиняющего, внутренне свободного. Интересно то, что в герое эти два начала не вступают в конфликт, при этом подчеркивается явный приоритет божественной сущности, стремления к свободе, вернее главенство внутренней свободы. Эта ситуация дает нам возможность говорить о романтическом двоемирии в душе главного героя, которое является составной частью произведения – коллажа, включающего в себя черты различных литературных течений. Это одна из особенностей русского постмодернизма – сочетать в себе черты различных эстетик.

Теперь рассмотрим подробнее субъектно-объектную организацию текста. Автор как субъект повествования совершенно не ощущается. Нет лирических отступлений, размышлений или какой бы то ни было авторской позиции. Автор – маска, он растворен в повествовании, и трудно сказать с уверенностью, как именно он относится к своему герою, к изображаемым событиям. Автор самоустраняется. Его место занимает главный герой Омон Кривомазов, основное действующее лицо произведения. О нем уже было сказано немало. Следует только добавить, что во всем произведении он является единственным очеловеченным персонажем, наполненным характеристиками, придающими объем, существенность, относительную реальность: мыслями, отношениями, движениями, восприятиями. Все остальные персонажи, будь то Бамлаг Иванович Урчагин, Ландратов, Халмурадов, автоматика космического корабля – являются функциями, выполняющими ту или иную задачу на пути главного героя. Интересно то, что функциями они являются и в восприятии Омона. Он к ним всем относится как к космонавтам, играющим роль автоматики в космическом корабле – деталям, отработавшим свою часть программы. Обусловлено это прежде всего тем, что он и себя воспринимает как деталь, готовится к смерти после выполнения задачи; а так же потому, что мысленно Омон уже не принадлежит этой реальности, свободен от нее, живет в созданном им мире. Омон относится так даже к своему другу Митьку. Но такое отношение зависит в большей степени от авторского произвола – Митек появляется только в нужный момент, задает нужный вопрос или произносит реплику – и исчезает из вида как героя, так и читателя. Он необходим как отражатель, трансформатор мыслей героя в начале его пути. Причем Омон, зная его с детства, пройдя с ним все этапы жизни, относится к Митьку, его смерти, совершенно равнодушно. Это еще раз подтверждает, что этот персонаж является в произведении лишь функцией. Подобная субъектно-объектная организация, при которой автор обезличен и скрывается за маской, главный герой является единственным полноценным персонажем, вмещающим в себя идею произведения, а прочие герои нужны лишь для выполнения конкретной функции – является характерной для постмодернистской эстетики.

В произведении В.Пелевина мы можем наблюдать целый ряд формальных особенностей, характерных для постмодернизма. Одним из ярких формальных признаков является обилие цитат, аллюзий, различных культурных кодов, скрытых реминисценций, представляющих собой многомерное культурное пространство.

Прежде всего, это игра с именами героев. Омон, Овир являются одновременно именами и названиями советских государственных органов, что, кроме игры с читателем, дает ощущение зависимости героев от государства. Их фамилия – Кривомазовы – напоминает героев Ф.М.Достоевского, но Пелевин нарочито иронично искажает ее, снимая таким образом духовное напряжение, связанное с произведением «Братья Карамазовы», но одновременно показывая сходство ситуации – герои обоих произведений ищут, стремятся к истине, свободе. Хотя параллель довольно туманная.

Интересно само сочетание «Омон Ра». Как название отряда милиции особого назначения и аббревиатуры «российская армия» – оно вполне логично и согласовано. Но если рассматривать «Ра» – как одно из имен древнего египетского божества, то две части вступают в острое противоречие. Но у этого же египетского божества было и другое имя – Амон, и в данной ситуации эта ассоциация тоже приходит в голову. Таким образом, подобное сочетание рождает невероятный сплав и провоцирует усиленную игру смыслов.

Имена наставников Омона – Бамлаг и Пходзер – созданы путем аббревиации, популярной в 20-е – 30-е годы. В имени Бамлаг (Байкало-амурская магистраль + лагерь) заложено идеологическое противоречие, но фактически его нет, т.к. советское государство представляло собой сочетание молодежного энтузиазма и государственной системы лагерей. Эти имена тоже представляют элемент смысловой игры.

В произведении Пелевина упоминаются военные училища имени Маресьева, Матросова, Корчагина. Здесь автор использует развернутую метафору, гротескно переосмысляя назначение этих училищ. В училище имени Маресьева делают настоящих людей, отрезая курсантам ноги. Об обучении в других учебных заведениях узнаем по их результатам: выпускники училища имени Корчагина – Урчагин и Бурчагин – слепы, парализованы и в деталях напоминают хрестоматийный портрет не то Островского, не то Корчагина. Принимая во внимание одинаковый принцип работы училищ, читатель понимает, что происходит на стрельбище пехотного училища имени Матросова. Используя этот трагический гротеск, писатель еще более принижает значение подвига и значение человека в государстве. Интересно использование Пелевиным цитат. Некоторые он сознательно трансформирует.

Сам процесс их трансформации указывает на изменение государством действительности согласно своим нуждам. Автор так же цитирует песни, которые дают нам представление о культурном срезе времени. Интересно то, что официально передаваемые песни кажутся менее реальными, чем обсуждаемый героями андеграунд. Этот прием тоже раскрывает симулятивность советской реальности. Эту же функцию, одновременно напоминая читателю стиль незабвенных «средств наглядной агитации», выполняет и чудовищный коллаж, лишенный вообще всякого смысла, цитируя всевозможные лозунги: «Социализм – это строй цивилизованных кооператоров с чудовищным Распутиным во главе, который копируется и фотографируется не только большими группами коллективных пропагандистов и агитаторов, но и коллективными организаторами, различающимися по их месту в исторически сложившийся системе использования аэропланов против нужд и бедствий низко летящей конницы, которая умирает, загнивает, но также неисчерпаема, как нам реорганизовать Рабкрин».

Заканчивая разговор о цитатности и аллюзийности, хотелось бы выделить еще один прием использования центона и аллюзии, довольно стабильно используемый автором. Это цитирование и намеки на самого себя, использование фраз, уже употребленных в этом тексте ранее. Цель их использования, по нашему мнению, сводится к тому, чтобы создать ситуацию интересной игры с читателем, а также, чтобы формальными средствами очертить путь героя, обусловленный различными факторами и от них зависящий. С этой целью употребляются, например, такие фразы: «…на нем был кожаный шлем с блестящими эбонитовыми наушниками…», «Обед был довольно невкусный – суп с макаронными звездочками, курица с рисом и компот», «Неизвестный оформитель потратил на него много фольги и густо исписал его словом СССР», «…и стал смотреть, где именно на красной линии я нахожусь», и др.

Таким образом, используя данные художественные приемы, Пелевин «предлагает прочитывать свое произведение «на фоне», «в свете» предшествующей культурной традиции – от философии древнего Востока до шершавого языка плаката».

Интересным для нашего исследования оказывается и язык В.Пелевина, так как он в корне отличается от языка предшествующего поколения писателей, отличающегося образностью, метафоричностью, наличием эпитетов и прочими украшениями. По мнению А.Гениса, «текст Пелевина написан никак. Он пользуется анилиновыми красками, сквозь которые не просвечивает ни авторская личность, ни какие бы то ни было эмоции». При этом для автора не важна точность детали, поэтому обстоятельства места и времени выписаны не конкретно, расплывчато и стерты у него «до серийной универсальности». В связи с этим, язык, будучи безликим и неярким, не отвлекает на себя внимание читателя, а, следовательно, сюжет начинает главенствовать над стилем, а потому перетягивает на себя все идейные функции. А.Генис считает, что «Пелевин уже вступил за границу, за которой книга становится чем-то другим, например, сценарием видеоигры».

Однако, Пелевин, наряду с простотой, безличностью языка, очень внимательно относится к некоторым словам, словосочетаниям, которые в его переосмыслении приобретают новое значение, порой самое неожиданное. Так, известное всем выражение «группа продленного дня» в данном контексте можно понять как «искусственное продление дня» или «управление временем суток», которое возможно только в подобном государстве и в тексте приобретает символический смысл. С точки зрения В.Курицына этому выражению можно придать массу значений, например, «Продленный день – это расслабиться, замедлять, зависать над ничего не стоящим миром, чтобы он двинулся вам навстречу во всех своих восхитительных формах…», «Продленный день – талант одновременно быть собой и кем-то еще, другим собой (человеком и насекомым)»[[3]](#footnote-3)1. Эти неограниченные возможности для толкования дает контекст, созданный автором.

Пелевин также, опираясь на известную формулу «эхо прошлого», создает новое сочетание, совершенно нелогичное, но приемлемое в произведении, созданном по постмодернистским принципам, согласно которым время произведения не является линейным и абсолютным, - «эхо будущего». Введя его, он допускает обратное течение времени, его гибкость и маневренность. На фоне этого осмысления интересную функцию в произведении приобретает вторая глава, в которой перед героем в сжато-символическом виде проходит его будущая судьба. Именно это явление Пелевин называет эхом будущего. В рамках текста вторая глава превращается в краткий конспект всего произведения. Подобное произвольное отношение к тексту возможно только в пределах постмодернистской эстетики.

Изобразительной манере Пелевина свойственна еще одна немаловажная черта. Проза Пелевина очень кинематографична. Картинку он выписывает так, словно работает не в жанре художественного слова, а сочиняет режиссерский сценарий. Его описания напоминают сменяющиеся кадры из фильма. Или, вернее, сменяющуюся картинку на дисплее компьютера. Например: «Жизнь была ласковым зеленым чудом; небо было неподвижным и безоблачным, сияло солнце, и в самом центре этого мира стоял двухэтажный корпус, внутри которого находился длинный коридор, по которому я полз в противогазе». «И еще я заметил, что его лицо как бы повторяло лицо с обложки «Правды», которое глянуло на меня минуту назад, получилось совсем как в фильме, где вначале долго показывали одну икону, а потом на ее месте постепенно возникла другая – изображения были схожие, но разные, из-за того, что момент перехода был размазан, казалось, что икона меняется на глазах». Изображение меняется то рывками, перепрыгивая с одной картинки на другую, то плавно одна в другую превращаясь, причем Пелевин достигает средствами языка зрительного эффекта. Использование принципа компьютерного видения дает писателю совершенно новые возможности более многогранно изображать пространство и время, не просто реальность, а разные реальности. При этом «по-настоящему реальным оказывается только сам момент «перехода» из одной реальности в другую. Переход к новым изобразительным средствам обусловлен глобальной тенденцией к развитию средств массовой коммуникации, увеличением роли интернета. Для прозы Пелевина вообще характерно присутствие виртуальности, достигаемой при помощи компьютеров и наркотиков (см. «Чапаев и Пустота», «Поколение П» и др.), что дает ему более широкие возможности для отражения своих идей. Этот признак тоже можно отнести к чертам постмодернизма.

Итак, мы подробно рассмотрели формальную и содержательную стороны романа В.Пелевина «Омон Ра», и теперь необходимо подвести итог нашего исследования.

В романе можно выделить два основных идейных пласта.

Первый, поверхностный и более ярко выраженный, направлен на деконструкцию мифа о советской космонавтике и о самоотверженном подвиге советского человека. Для отражения этой идеи автор использует формальные приемы соц-арта и концептуализма.

Второй, глубинный, идейный уровень посвящен реальным философским проблемам. Одни из них, например, идея буддистского мировосприятия, идея сомнения в существовании реальности, изложены более основательно, другие – о свободе человека, о том, что самое лучшее в жизни видишь как бы краем глаза и т.д. – только затронуты, и решение их остается под большим вопросом. Роль философии буддизма выглядит двойственно. При прочтении романа у читателя создается уверенность, что и автор, и его герой придерживаются этих взглядов. Но, ознакомившись с другими произведениями В.Пелевина, приходим к выводу, что пристрастие к той или иной религии, философии не является принципиальной. Например, в романе «Поколение П» роль коренной философии выполняет шумерская и аккадская мифология и религия. Но цель ее введения аналогична: показать прочность древнего, выступающего основой настоящего. Это является и элементом игры, в которую вводятся атрибуты модных в настоящее время религий, которые в романе тесно сплетаются с современностью. Несоответствие привлекает читателя и плодотворно используется представителями постмодернизма. Подобные идеи очень тесно сопрягаются с этой философией. Для их отражения автор активно использует приемы, характерные для постмодернистской эстетики.

Так, например, налицо сложная субъектно-объектная организация текста, при которой трудно выделить признаки автора, скрывающегося за маской. Главный герой является единственным героем в полном смысле слова, остальные персонажи лишь выполняют определенные функции. При этом наблюдается повышенная рефлексия героя, благодаря чему его юношеские и взрослые ощущения образуют неразрывное единство. Герой одновременно включает в себя две сущности, что позволяет говорить о романтическом двоемирии. Большое значение для раскрытия идей играет повышенная многоуровневая цитатность и аллюзийность, которая создает пестрое культурное пространство и провоцирует интеллектуальную игру с читателем. Искажение времени и пространства также выполняет немаловажную роль в тексте.

Язык Пелевина, не отличаясь особой образностью и украшенностью, в некоторые моменты приобретает особое наполнение, писатель находит новые слои в значениях языковых единиц.

Новой, оригинальной чертой является компьютерность, виртуальность пелевинской изобразительной манеры, дающие автору более широкие возможности в процессе творчества.

Итак, мы видим, что В.Пелевин в своем произведении придерживается принципов, характерных для литературы постмодернизма. Но, как утверждал И.Ильин, «необходимо различать литературное течение постмодернизм, мировоззренчески ориентированное на воспроизводство жизни как хаоса, лишенную цели и смысла, безразличного и чуждого человеку, и постмодернистскую манеру письма». В данном случае налицо богатое идейное содержание романа, подчинение художественных средств авторской цели.

Это позволяет нам говорить об использовании автором постмодернистских приемов для достижения определенной дидактической задачи, наличие которой не дает права признать произведение Пелевина чисто постмодернистским. Однако его трудно отнести к какой-либо школе из-за множества присутствующих в романе эстетик. С этой точки зрения, постмодернизм в романе предстает не просто как узковкусовое интеллектуально-эстетическое направление, а как наиболее созвучный времени подход к творчеству.

# 3. Тоталитарное государство – главный объект сатиры в повести «Омон Ра» В.Пелевина

Повесть В.Пелевина «Омон Ра», опубликованная в 1992 году, принёс писателю по-настоящему широкую известность. Уже в этом произведении автор демонстрирует главные особенности своей прозы, которые позднее определят своеобразие пелевинской художественной системы: соединение реальности и фантастичности; двуплановость повествования; игра созвучий, слов и смыслов; использование анекдота и каламбура; яркая карикатурность.

Главным объектом сатиры в повести является тоталитарное государство, основанное на обмане и всеобщей мистификации. В своём отрицании и разоблачении писатель покушается на “святая святых” истории советской науки и государства в целом — приоритетные достижения в сфере космонавтики. В изображении В.Пелевина все эти так называемые достижения оказываются просто фикцией. Луноходы и космические корабли, как выясняется в финале романа, снимаются в павильоне. Разоблачение советского мифотворчества и дальнейшее разрушение мифа о социализме — основной пафос большинства произведений В.Пелевина. За декоративным фасадом космической “сверхдержавы” прячется “огромная страна, где много-много маленьких заплёванных каморок, в которых воняет помойкой”.

Важнейшей функцией тоталитарного государства выдвигается создание мифа о самом себе. Поддержание этого мифа, по В.Пелевину, — необходимое условие существования тоталитарной системы. Государство в «Омон Ра» — грандиозный мистификатор, ловкий и циничный иллюзионист, скрывающий за ярким занавесом подлинную пустоту звонких лозунгов и деклараций.

Фамилия главного героя повести — Омона Кривомазова — является “говорящей” и, очевидно, несёт значение искажённого восприятия им действительности, как в кривом зеркале или запотевших очках. Смысловое наполнение этого образа состоит также в воплощении им качеств большинства представителей определённого времени и социума — советского народа. Само это высокое понятие — “советский народ”, как показал В.Пелевин, стало предметом спекуляций и манипуляций со стороны идеологов тоталитаризма. Почему бы в этом смысле не отнести Омона Кривомазова к подлинным “героям своего времени”, времени “расцвета” социализма?

Символична сцена наказания в пионерском лагере, в которой вожатый олицетворяет государство с его карательной системой; ползущие в противогазах — советский народ, живущий в экстремальных, нечеловеческих условиях, да ещё и испытываемый на выживаемость; взгляд сквозь запотевшие и забрызганные слезами стёкла противогаза — восприятие реальной действительности сквозь призму всеобщего обмана. В воспоминаниях Омона о том, как он проползал в противогазе по длинному коридору, раскрываются способы воздействия тоталитарной системы на человека: “Ещё через несколько метров мои слёзы иссякли, и я стал лихорадочно искать какую-нибудь мысль, которая дала бы мне силы ползти дальше, потому что одного страха перед вожатым было уже мало”. Эта “мысль”, дающая герою силы ползти дальше, — мысль о коммунизме, внушённая Омону и тем, кто “ползёт” рядом с ним, на тот случай, если “сила свыше” (вожатый) перестанет быть пугающей для них. Во время этой экзекуции где-то вдали “репродуктор поёт” про “прекрасное далёко…”. Мечта о коммунизме по своей привлекательности и высоте тождественна лишь мечте о космосе.

Детство Омона проходит в пространстве, до краёв заполненном космической символикой: кинотеатр «Космос», пионерлагерь «Ракета», картонная ракета в столовой пионерлагеря, мозаика на стене павильона, изображающая космонавта в открытом космосе, фильмы и песни о лётчиках. Всё это служит средством воздействия на формирующееся сознание героев, вызывая ощущение доступности мечты и близости её осуществления. При этом ради мифического светлого завтра приносится в жертву сегодняшняя реальность: “…Духом я устремился ввысь, и всё, чего потребовал выбранный мною путь, уже не вступало ни в какие противоречия с моей совестью, потому что совесть звала меня в космос и мало интересовалась происходящим на Земле”.

Символичен образ висящего в столовой пионерлагеря картонного звездолёта. Омон и его друг Митёк делают поразившее их открытие: внутри звездолёта находится пластилиновый человечек. “Когда ракету делали, начали с этого человечка. Слепили, посадили на стул и наглухо облепили со всех сторон картоном”. “…Но самое интересное, — задумчиво и как-то подавленно сказал Митёк, — что там не было двери. Снаружи люк нарисован, а изнутри на его месте — стена с какими-то циферблатами… Найти бы того, кто эту ракету склеил, — сказал Митёк, — обязательно бы ему по морде дал. — А за что? — спросил я. Митёк не ответил”[[4]](#footnote-4)1.

“Есть, видимо, какое-то странное соответствие между общим рисунком жизни и теми мелкими историями, которые постоянно происходят с человеком и которым он не придаёт значения”. Замурованный в кабине звездолёта пластилиновый человечек — прообраз главного героя, летящего спустя несколько лет в космос в такой же наглухо запертой ракете. Замкнутое пространство, отсутствие двери, выхода — эти образы ассоциируются у читателя с атмосферой безысходности в тоталитарном государстве, где человек лишён свободы и с детства обречён. Нарисованная снаружи дверь — лишь фикция, всё тот же лживый “фасад”, за которым — ничто, пустота. В повести В.Пелевина “луноход” напоминает “большой бак для белья, поставленный на восемь тяжёлых колёс, похожих на трамвайные”; “…я сидел внутри лунохода в седле, сжимая руль и пригнувшись к самой раме… в моё левое бедро упирался кислородный баллон с надписью «ОГНЕОПАСНО», а в правое — алюминиевый бидон…”; “…мир делался знакомым до мельчайших подробностей, как дверь сортира изнутри”.

Через всю повесть проходит один из главных образов в творчестве В.Пелевина — образ пустоты. Участники “полёта” на Луну — Ваня, Сёма Аникин, Дима Матюшевич — бесследно исчезают в пространстве. Образ пустоты в художественной системе Пелевина является многозначным — в повести «Омон Ра» этот образ связан с темами смерти, всеобщей мистификации, социальной утопии; с мотивами пустой, нереализуемой мечты, безвестного подвига ради абстрактной идеи, пустословия пропагандистских лозунгов и др. Космос в финале романа — такая же фикция, ничто, пустота, как и коммунизм.

# Заключение

Таким образом, роман В.Пелевина «Омон Ра» относится к русскому постмодернизму 90-х гг., который по формальным и содержательным особенностям ближе к западному. Так, например, в романе «Омон Ра» В.Пелевин не старается отобразить существующую реальность, как вся литература до постмодернизма, а создает другую действительность, совершенно новый художественный мир, который становится возможным благодаря постмодернистскому принципу «виртуальной реальности».

Герой Пелевина тоже живет по этому принципу, создавая свой собственный мир. Большое значение имеет знаковая, смысловая игра с читателем, которая делает процесс чтения не менее важным, чем его результат. Субъектно-объектная организация текста также вполне соответствует постмодернистской эстетике. Но идейно-тематическая и философская монолитность и содержательность не позволяет безоговорочно отнести роман Пелевина к постмодернизму. Развенчание мифа о советской космонавтике и мироощущение буддизма, которым пропитано все произведение, позволяет утверждать наличие некоей дидактической задачи автора, чего не может быть в трудах западных постмодернистов.

Таким образом, мечта о коммунизме, владеющая сознанием героев и лежащая в основе идеологии тоталитарного государства, оказывается тождественной мечте о космосе по своей недосягаемости. Но не следует рассматривать данное произведение только как карикатуру на тоталитаризм. С этим совершенно не согласуется концовка повести: спасшийся герой едет в московском метро и говорит себе: “Полёт продолжается”. Мотив освобождения сменяется мыслью о бесконечности превращений и мистификаций и о неизбывной потребности человека быть обманутым.

В финале повести возникает мотив духовной и нравственной опустошённости героя. Его поездка в метро так же бесцельна, как и “полёт в космос” — это путь в никуда, тупиковый и бесконечный одновременно. В итоге пустота у Пелевина является очень многозначным и ёмким образом. По сути, автор своим романом утверждает единственную реальность — пустоту. Автор строит своё произведение по законам виртуальной игры, показывая одновременно достоверность иллюзии и иллюзорность реальности. Начиная с повести «Омон Ра», это станет одним из его основных художественных приёмов.

# Список используемой литературы

1. Агеносов В. Анкудинов К. Современные русские поэты. Справочник – антология. - М., 2005.
2. Активные формы преподавания литературы: лекции и семинары на уроках в ст. классах. /Р.И.Альбеткова, С.Г.Герке, Л.Б.Гладкая и др. Сост. Р.И. Альбеткова. – М.: Просвещение, 2006.
3. Антоненко С. Пост – постмодерн?// Москва, 2002. - №8.
4. Артамонов С.Д. Сорок веков мировой литературы в 4 кн. Кн.4 Литература нового времени. – М.: Просвещение, 2004.
5. Барт Р.Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. – М.: Изд. Группа «Прогресс», 2003.
6. Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. – М.: Наука, 2006.
7. Возрастная и педагогическая психология: Учебное пособие для студентов пед. институтов по спец. № 2121 «Педагогика и методика нач. обучения», - М.В. Матюхина, Т.С. Михальчик, Н.Ф.Прокина и др.; Под ред.М.В.Гамезо и др. – М.: Просвещение, 2006.
8. Войцеховский Б. Виктор Пелевин: Ельцин тасует правительство по моему сценарию! // Комсомольская правда, 1999. – 25 августа.
9. Генис А. Виктор Пелевин: Границы и метаморфозы. //Знамя, 1995. - №12.

1. [↑](#footnote-ref-1)
2. 1 Войцеховский Б. Виктор Пелевин: Ельцин тасует правительство по моему сценарию! // Комсомольская правда, 1999. – 25 августа. С.19. [↑](#footnote-ref-2)
3. 1 Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. – М.: Наука, 2006. С.178. [↑](#footnote-ref-3)
4. 1 Артамонов С.Д. Сорок веков мировой литературы в 4 кн. Кн.4 Литература нового времени. – М.: Просвещение, 2004. С.182. [↑](#footnote-ref-4)