Федеральное агентство по образованию

Пензенский государственный педагогический университет

им. В.Г. Белинского

Факультет русского языка и литературы

Кафедра литературы и методики ее преподавания

**Зачетная работа**

**по курсу проблемы изучения современной литературы на тему: «Постмодернистская проза и ее представители.**

**Постмодернизм В. Пелевина»**

Выполнила: Плясова В.В.

студентка группы Л-51

Проверила: Сухов В. А.

Пенза, 2008

**1. Особенности русского постмодернизма. Его представители**

В широком смысле **постмодернизм** – это течение общего характера в европейской культуре, обладающее своей философской базой; это своеобразное мироощущение, особое восприятие действительности. В узком понимании постмодернизм – это течение в литературе и искусстве, выразившееся в создании конкретных произведений.

Постмодернизм вышел на литературную сцену как готовое направление, как монолитное образование, хотя русский постмодернизм представляет собой сумму нескольких тенденций и течений: **концептуализм и необарокко**.

**Концептуализм**, или **соц-арт** – это течение последовательно расширяет постмодернистскую картину мира, вовлекая все новые и новые культурные языки (от соцреализма до различных классических тенденций и т. п.). Сплетая и сопоставляя авторитетные языки с маргинальными (матом, например), священные с профанными, официозные с бунтарскими, концептуализм обнажает близость различных мифов культурного сознания, одинаково разрушающих реальность, подменяющих ее набором фикций и в то же время тоталитарно навязывающих читателю свое представление о мире, правде, идеале. Концептуализм преимущественно ориентирован на переосмысление языков власти (будь то язык политической власти, то есть соцреализм, или язык морально-авторитетной традиции – к примеру, русской классики, или различные мифологии истории).

Концептуализм в литературе представлен прежде всего такими авторами, как Д. А. Пигоров, Лев Рубинштейн, Владимир Сорокин, и в трансформированном виде – Евгением Поповым, Анатолием Гавриловым, Зуфаром Гареевым, Николаем Байтовым, Игорем Яркевичем и другими.

Постмодернизм – это течение, которое можно определить как **необарокко**. Итальянский теоретик Омар Калабрезе в книге «Необарокко» выделил основные черты этого течения:

*эстетика повторений*: диалектика уникального и повторимого - полицентризм, регулируемая нерегулярность, рваный ритм (тематически обыграны в «Москве-Петушках» и «Пушкинском доме», на этих принципах построены и поэтические системы Рубинштейна и Кибирова);

*эстетика избытка* – эксперименты по растяжимости границ до последних пределов, монструозность (телесность Аксенова, Алешковского, монструозность персонажей и прежде всего повествователя в «Палисандрии» Саши Соколова);

*перенос акцента с целого на деталь и/или фрагмент*: избыточность деталей, «при которой деталь фактически становится системой» (Соколов, Толстая);

*хаотичность, прерывистость, нерегулярность как господствующие композиционные принципы*, соединяющие неравнозначные и разнородные тексты в единый метотекст («Москва-Петушки» Ерофеева, «Школа для дураков» и «Между собакой и волком» Соколова, «Пушкинский дом» Битова, «Чапаев и пустота» Пелевина и др.).

*неразрешимость коллизий* (образующих в свою очередь систему «узлов» и «лабиринтов»): удовольствие от разрешения конфликта, сюжетных коллизий и т. п. замещается «вкусом утраты и загадки».

Постмодернизм возник как радикальное, революционное течение. В его основе лежат деконструкция (термин введен Ж.Деррида в начале 60-ых гг.) и децентрация. Деконструкция - это полный отказ от старого, создание нового за счет старого, а децентрация – это рассеивание твердых смыслов любого явления. Центр любой системы является фикцией, авторитет власти устраняется, центр зависит от различных факторов.

Таким образом, в эстетике постмодернизма реальность исчезает под потоком симулякров(Делёз). Мир превращается в хаос одновременно сосуществующих и накладывающихся друг на друга текстов, культурных языков, мифов. Человек живет в мире симулякров, созданных им самим или другими людьми.

В связи с этим следует упомянуть и понятие интертекстуальности, когда создаваемый текст становится тканью цитат, взятых из ранее написанных текстов, своеобразным палимпсестом. В результате этого возникает бесконечное количество ассоциаций, и смысл расширяется до бесконечности.

Некоторым произведениям постмодернизма характерна ризоматическая структура, где нет оппозиций, начала и конца.

К основным понятиям постмодернизма относятся также ремейк и наратив. Ремейк – это новая версия уже написанного произведения (ср.: тексты Фурманова и Пелевина). Наратив – это система представлений об истории. История является не сменой событий в их хронологическом порядке, но мифом, созданным сознанием людей.

Итак, постмодернистский текст является взаимодействием языков игры, он не подражает жизни, как традиционный. В постмодернизме меняется и функция автора: не творить, создавая новое, но перерабатывать старое.

М. Липовецкий, опираясь на основной постмодернистский принцип паралогичности и на понятие “паралогия”, выделяет некоторые особенности русского постмодернизма по сравнению с западным. Паралогия – «противоречивое разрушение, призванное сдвигать структуры разумности как таковые». Паралогия создает ситуацию, обратную ситуации бинарности, то есть такой, при которой существует жесткая оппозиция при приоритете какого-то одного начала, причем, признается возможность существования противостоящего ему. Паралогичность заключается в том, что существуют оба эти начала одновременно, взаимодействуют, но одновременно полностью исключается существование компромисса между ними. С этой точки зрения русский постмодернизм отличатся от западного:

* сосредоточием как раз на поисках компромиссов и диалогических сопряжений меж полюсами оппозиций, на формировании «места встречи» между принципиально несовместимым в классическом, модернистском, а так же диалектическом сознании, между философскими и эстетическими категориями.
* в то же время эти компромиссы принципиально «паралогичны», они сохраняют взрывной характер, неустойчивы и проблематичны, они не снимают противоречия, а порождают противоречивую целостность.

Несколько отличается и категория симулякров. Симулякры управляют поведением людей, их восприятием, в конечном счете, их сознанием, что, в конечном счете, приводит к «гибели субъективности»: человеческое «Я» также складывается из совокупности симулякров.

Набор симулякров в постмодернизме противоположен не реальности, а ее отсутствию, то есть пустоте. При этом парадоксальным образом симулякры становятся источником порождения реальности только при условии осознания их симулятивной, т.е. мнимой, фиктивной, иллюзорной природы, только при условии исходного неверия в их реальность. Существование категории симулякров вынуждает ее взаимодействие с реальностью. Таким образом, появляется определенный механизм эстетического восприятия, характерный для русского постмодернизма.

Кроме оппозиции Симулякр – Реальность, в постмодернизме фиксируют и другие оппозиции, такие как Фрагментарность – Целостность, Личное – Безличное, Память – Забвение, Власть – Свобода, и др.. Оппозиция Фрагментарность –Целостность по определению М.Липовецкого: «…даже самые радикальные варианты разложения целостности в текстах русского постмодернизма <…> лишены самостоятельного значения и представляют как механизмы порождения неких «неклассических» моделей целостности».

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

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

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

Опираясь на эти оппозиции, М.Липовецкий выводит еще одну, более широкую – оппозицию Хаос – Космос. «Хаос – система, активность которой противоположна безразличному беспорядку, царящему в состоянии равновесия; никакая стабильность более не обеспечивает правильности макроскопического описания, все возможности актуализируются, сосуществует и взаимодействуют друг с другом, а система оказывается в одно и то же время всем, чем она может быть». Для обозначения этого состояния Липовецкий вводит понятие «Хаосмос», который занимает место гармонии.

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

Особенностью русского постмодернизма является проблема героя – автора – повествователя, которые в большинстве случаев существуют независимо друг от друга, но их постоянной принадлежностью является архитип юродивого. Точнее, архетип юродивого в тексте является центром, точкой, где сходятся основные линии. Причем он может выполнять две функции (по крайней мере):

1. Классический вариант пограничного субъекта, плавающими между диаметральными культурными кодами. Так, например, Веничка в поэме «Москва – Петушки» пытается, находясь по ту сторону уже, воссоединить в себе самом Есенина, Иисуса Христа, фантастические коктейли, любовь, нежность, передовицу «Правды». И это оказывается возможным только в пределах юродствующего сознания. Герой Саши Соколова время от времени делится пополам, также стоя в центре культурных кодов, но, не останавливаясь ни на одном из них, а как бы пропуская их поток сквозь себя. Это вплотную соответствует теории постмодернизма о существовании Другого. Именно благодаря существованию Другого (или Других), иными словами социума, в сознании человека, в нем пересекаются всевозможные культурные коды, образуя непредсказуемую мозаику.
2. Одновременно этот архетип является версией контекста, линией связи с могучей ветвью культурной архаики, дотянувшейся от Розанова и Хармса до современности.

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

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

Особенности русского постмодернизма:

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

а) насыщенное состояние культуры;

б) бесконечные эмоции по любому поводу и др..

**2. Особенности постмодернистской прозы Виктора Пелевина**

Виктор Пелевин давно стал культовой фигурой в современной литературе. Он один из немногих, кто достаточно успешно публикуется за рубежом и имеет определенный круг читателей. На сегодняшний день Пелевин – обладатель Малой Букеровской премии 1992 года за сборник рассказов «Синий фонарь», автор таких бестселлеров, как «Омон Ра», «Священная книга оборотня», «Чапаев и Пустота», «ДПП (NN) («Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда»), «Generation П», «Empire V». По его романам и рассказам ставят спектакли в Москве, Лондоне и Париже, пользующиеся успехом, его книги не перевели разве что на эсперанто и язык Брайля.

Виктор Олегович Пелевин с момента своего появления в отечественной литературе был назван фигурой загадочной. Определение это в равной степени относилось и относится до сих пор, как к творчеству молодого прозаика, так и к самой личности Пелевина. Он до сих пор не дал ни одного интервью в обычном понимании этого слова - исключение составляют только транслиты его форумов в сети Интернет и нечастое участие в телефонных блиц-опросах. Хотя Пелевин известен читающей публике более десяти лет, фотографические изображения его, появлявшиеся в прессе, немногочисленны. Проблемы возникали даже с установлением года рождения Виктора Пелевина - дата варьируется в разных источниках от 1960 до 1970-го годов. Пожалуй, наиболее полно и достоверно биография писателя представлена в статье Дмитрия Быкова, опубликованной в подборке материалов о жизни и творчестве В. Пелевина в журнале «Огонек».

Виктор Олегович Пелевин родился в 1962 году в подмосковном городе Долгопрудный, где провел все детство и юность.

После окончания школы поступил на факультет электрооборудования и автоматизации промышленности и транспорта Московского энергетического института. Окончив институт, стал аспирантом и работал над проектом электропривода троллейбуса с асинхронным двигателем. Однако кандидатскую диссертацию так и не защитил - в 1988 году Пелевин поступил на заочное отделение Литературного института и с головой ушел в писательское творчество.

Однако молодому писателю не было суждено получить второе высшее образование - из Литинститута он был отчислен, и начал работать в популярном в то время издательстве «Миф». Там Виктор Пелевин занимался редактированием переведенных на русский язык трудов культового писателя и философа Карлоса Кастанеды, который, как отмечается повсеместно, оказал огромное влияние на формирование мировоззрения начинающего прозаика.

Впервые небольшой рассказ Пелевина «Колдун Игнат и люди» (жанр его определен самим автором как «сказочка») был опубликован в 1989 году в журнале «Наука и религия». Затем были напечатаны рассказы «Затворник и Шестипалый» в «Химии и жизни»; «Реконструктор» в «Науке и религии» и другие произведения, в числе которых первая полноценная повесть «Принц Госплана» и отрывки из опубликованных позже повестей «Омон Ра» и «Жизнь насекомых». Они появлялись на страницах журналов, альманахов и сборников и после того, как свет увидела первая книга Виктора Пелевина «Синий фонарь», изданная в 1991 году московским издательством «Текст». Сборник включил в себя почти все напечатанные ранее произведения и некоторые до тех пор не издававшиеся. Рассказ «Хрустальный мир», в котором прослеживаются мотивы «метафизики побега» (термин впервые использован Дмитрием Быковым в рецензии на «Чапаева и Пустоту» в «Литературной газете») и «двойной исторической реальности», получившие впоследствии продолжение в романе «Чапаев и Пустота», вошел в скандальный сборник Виктора Ерофеева «Русские цветы зла», выпущенный в серии издательского дома «Подкова» «Родная проза конца XX века. Лучшие писатели».

Важно отметить, что с самого начала творческого пути Пелевин охотно сотрудничал с самыми разными журналами и газетами, в числе которых были и общественно ориентированные («Огонек», «Столица»); и специально литературные («Новый мир», «Октябрь»). Ряд публицистических работ Пелевина, в числе которых статьи «Ultima Тулеев, или Дао выборов»

Ultima Тулеев - очередная авантюра Виктора Пелевина, осуществленная им в 1996 году, накануне выборов президента России. При помощи специальной компьютерной программы Пелевин совместно с рядом единомышленников составили «обобщенный» портрет руководителя страны - как визуальный, так и психологический. В связи с рядом накладок не осуществилась основная цель проекта - Ultima Тулеев должен был действительно баллотироваться на пост президента.

Последнее произведение Виктора Пелевина - роман «Generation П» - вышло в 1999 году в издательстве «Вагриус». На данный момент полного собрания сочинений Виктора Олеговича Пелевина не существует, есть только двухтомник, выпущенный в серии «Большая библиотека приключений и фантастики» издательства «Терра» (1996 год). Его можно назвать «полным собранием сочинений раннего Пелевина», поскольку эти книги не включают только «программных» «Чапаева и Пустоту» и «Generation П».

Мотивы и темы творчества Пелевина.

## В наиболее серьезных и фундаментальных рецензиях и статьях о творчестве В. Пелевина явно прослеживается единая смысловая нить, «вытягивающая» несколько свежих для отечественной литературы тем и признаков, присущих его прозе. В качестве наиболее серьезных и перспективных из них критики называют идеи «метафизики побега», «пограничной реальности» и «мардонга», или «внутреннего мертвеца».

## Темы «пограничной реальности», «метафизики побега» и освобождения как его цели тесно переплетаются меду собой в произведениях Пелевина.

## «Кем бы ни были его герои, - пишет Сергей Кузнецов в статье «Василий Иванович Чапаев на пути воина» - цыплятами, насекомыми, мертвецами или космонавтами - они постепенно осознают иллюзорность «реальности» и устремляются навстречу подлинному бытию, символизируемому миром за окном инкубатора, «лиловым заревом над дальней горой или «условной рекой абсолютной любви»…

## Мир Пелевина - это бесконечный ряд встроенных друг в друга клеток, и переход из одной клетки в другую означает не освобождение, а лишь более высокий уровень постижения реальности.

## Главной подлинностью становится поиск подлинности. Освобождение достигается хотя бы отказом от устоявшихся правил игры («Чтобы начать движение, надо сойти с поезда» - рефрен «Желтой стрелы»)…и потому побег венчает «Чапаева и Пустоту», возникая как главная тема в финальном поэтическом монологе героя.

Пелевин с редкой настойчивостью повторяет из текста в текст ситуацию неравенства субъекта самому себе. Для его героев, очевидно, актуален момент «двойного присутствия».

Примечательно, что Пелевин не только моделирует новые реальности и миры «на пустом месте» - он обращает действительную историю в альтернативу нашего времени, ее изнанку.

Действие романа «Чапаев и Пустота» совершается-таки в эпоху Гражданской войны и в наши дни, и эти две эпохи «рифмуются», сополагаются и отражаются одна в другой».

Проза Пелевина строится на неразличении настоящей и придуманной реальности. Тут действуют непривычные правила: раскрывая ложь, мы не приближаемся к правде, но и умножая ложь, мы не удаляемся от истины. Сложение и вычитание на равных участвуют в процессе изготовления вымышленных миров. Рецепт создания таких миражей заключается в том, что автор варьирует размеры и конструкцию «видоискателя»- раму того окна, из которого его герой смотрит на мир. Все главное здесь происходит на «подоконнике»- на границе разных миров.

Изобретательнее всего тема границы обыграна в новелле «Миттельшпиль». Ее героини - валютные проститутки Люся и Нелли - в советской жизни были партийными работниками. Чтобы приспособиться к переменам, они поменяли не только профессию, но и пол. Одна из девушек - Нелли - признается другой, что раньше служила секретарем райкома комсомола и звалась Василием Цырюком. В ответ звучит встречное признание. Оказывается, в прошлой жизни Люся тоже была мужчиной и служила в том же учреждении под началом того же не признавшего ее Цырюка.

Эпизод с коммунистами-оборотнями - лишь частный случай более общего мотива превращений. В «Миттельшпиле» важно, не кем были герои и не кем они стали, - важен сам факт перемены. Граница между мирами неприступна, ее нельзя пересечь, потому что сами эти миры есть лишь проекция нашего сознания. Единственный способ перебраться из одной действительности в другую - измениться самому, претерпеть метаморфозу.

«Фирменной» пелевинской идеей стал отнюдь не мотив раздвоенно-растроенной, дискретной реальности. Неожиданно широкий отклик у критиков, специализирующихся на проблемах современной отечественной литературы, нашла представленная им идея «мардонга». В одноименном рассказе В. Пелевина мардонги - псевдотибетские мумии, жареные в масле выдающиеся мыслители, которых благодарные потомки обкладывали камнями и выставляли вдоль дорог для последующего поклонения этим своеобразным памятникам. В основе рассказа лежит реально существующая концепция философа Антонова, полагающего, «что жизнь есть процесс взращивания внутреннего мертвеца, присутствующего в каждом человеке, завершающийся его, мертвеца актуализацией». Этот самый «актуальный мертвец» и становится, если повезет, почитаемым мардонгом.

Как было уже отмечено, проза В. Пелевина симптоматична - и в этом ее основная эстетическая ценность. Сегодня он продолжает живописать растерянное состояние российского общества на границе тысячелетий; когда люди, отказавшись от старой системы ценностей, мучительно ищут и «обкатывают» новую. Можно заключить, что именно отсюда идут корни всех «экзотических» мотивов прозы Пелевина, экстраполируемые из реальной жизни и преломляющиеся в художественном тексте.

Чем он может быть интересен?

Книги Пелевина — настоящая энциклопедия интеллектуальной и духовной жизни России конца ХХ — начала ХХI века. Его тексты предъявляют серьезные требования к интеллекту и эрудиции читателя. Далеко не каждый даже образованный человек способен расшифровать все интертекстуальные отсылки в его книгах. Это самые разные мифы и архетипы, различные религиозные традиции и философские системы, всевозможные мистические практики и магические техники.

В его книгах присутствуют классические тексты, философские и религиозные трактаты, классический и современный фольклор. В первую очередь это классическая мифология — легенды, мифы и предания самых разных народов: кельтские, германские и скандинавские мифы, китайские волшебные сказки и нумерология, буддизм и даосизм, шаманизм и инициации, йогические техники и экстатические практики, оборотни и вампиры, шумерская мифология и русские народные сказки. Читатель должен узнать прямые или косвенные цитаты из философско-религиозных трактатов «И-Цзин» и «Дао Дэ Цзин», «Алмазная сутра» и «Тибетская Книга Мертвых», вспомнить дзэн-буддийские коаны и суфийские притчи.

Также необходимо ориентироваться и в современной «наркотической мифологии». Нужно знать теории измененных состояний сознания, философию виртуальной реальности и семантику возможных миров, современные философские теории массовой культуры и телевидения. Читателю придется вспомнить о маргинальных авторах и культовых фигурах, почти неизвестных сегодня массам.

Кроме того, нужно иметь представление о модных идеях крипто-истории и альтернативной истории, о мистическом понимании истории. Необходимо учитывать дискуссии о роли личности в истории, о значимости тайных обществ в политических переворотах и революциях, быть в курсе споров об эзотерических корнях революционных движений, мистике насилия и магии крови. Не будет лишним иметь представление о традиционализме и консервативной революции.

Текст Пелевина — это занимательный словарь современной мифологии, философия «для бедных», мифология «для чайников», богословие в комиксах. Но если они кому-то помогут обратиться к серьезным философским вопросам — уже хорошо.

У Пелевина богатая фантазия, развитое воображение, есть художественный вкус, свой стиль. Он всегда находит новый ракурс, свежий взгляд, оригинальный подход. Он постоянно удивляет, изумляет, иногда поражает и шокирует. Легкость языка не дает читателю утомиться сложными философскими построениями. Игра интеллекта и воображения уравновешивает концептуальную перегруженность текстов. Читатель становится наблюдателем и участником увлекательного манипулирования словами и образами, символами и метафорами, идеями и концепции. Религии и философии смешиваются со снами и галлюцинациями. Мифы разоблачаются, вновь создаются и снова разоблачаются прямо в процессе чтения.

Образы героев — яркие и запоминающиеся. Остроты превращаются в афоризмы. Стиль Пелевина — смешение литературных стилей и форм, стилизация и пародирование, коллаж и лубок, калейдоскоп и пазл, сборник афоризмов и анекдотов, тонкая ирония и почти откровенный стёб. В книгах Пелевина фантазия и реальность неотличимы, юмор и серьезность неотделимы. Сюжет его книг всегда непредсказуем, он делает неожиданные повороты, внезапные переходы. Клиповый монтаж эпизодов действия позволяет сюжету развиваться предельно динамично. Читатель увлекается кажущейся очевидностью происходящего и постоянно попадает в расставленные интеллектуальные ловушки.

В одном тексте можно обнаружить все литературные жанры: фантастику, мистику, детектив, боевик, наркороман и даже киберпанк.

Каждый текст Пелевина — это пародия и, одновременно, самопародия как способ дистанцироваться от многозначительности. Пародия на что-что серьезное и пародия на эту пародию позволяют Пелевину показать или высказать нечто серьезное. Пелевин предлагает проповедь идеи под видом издевательства над ней, может быть, для того, чтобы его не заподозрили в излишнем пафосе. Ирония над излишне серьезным — проверка его на прочность, испытание на истинность. Пародирование может разрушить только ложное и низшее, очищая место для подлинной реальности, а истинное и высшее — только проясняет, укрепляет и тем самым утверждает.

Через смех очень просто скатиться к скепсису, цинизму и нигилизму. Но мне почему-то кажется, что за иронией и гротеском, сатирой и пародией Пелевина скрывается автор с чувствительным сердцем, нежной и ранимой душой. На самом деле Пелевин — романтик, он верит в добро и любовь. Его смех жестокий и горький, но это смех сквозь слезы. Но даже от самых мрачных его произведений у читателя остается светлое впечатление.

Одна из главных тем творчества Пелевина, как было сказано выше,— это миф с учетом всех его форм, вариаций и трансформаций от классической мифологии до современной социальной и политической мифологии. Как и многие писатели ХХ века, Пелевин обращается, во-первых, к содержанию мифов, их героям, сюжетам и идеям, используя скрытый и еще не реализованный потенциал мифологического мышления. Его прием — разоблачение старого мифа, создание новых и сталкивание их между собой — характерен для многих авторов мифологического романа в ХХ веке: Ф. Кафки, Дж. Джойса, Т. Манна, Г.Г. Маркеса, Х. Борхеса, Дж. Апдайка. Однако миф сам по себе не гарантирует причастности к духовным основаниям, форма мифа может быть пустой, что мы и наблюдаем сегодня. Основная мифологема современности — телевидение, реклама и PR — это тоже носители, трансляторы мифов и сами есть миф. И к этим мифам Пелевин беспощаден.

В произведениях Пелевина представлен очень широкий культурный контекст: от русской литературной классики до современной молодежной субкультуры. Его тексты находятся на грани между классической и современной, академической и популярной, элитарной и массовой культурами. Можно сказать, что Пелевин строит мост между культурным наследием, классической традицией и молодежной субкультурой.

Его называют последователем Гоголя и Булгакова, преемником линии социальной сатиры и наследником мистического направления в русской литературе. Основные темы книг Пелевина — это присутствие героя в «плохой реальности», его самопознание в сложной ситуации, существование личности в эпоху исторических катаклизмов, самоопределение человека в страшной окружающей действительности. Это проблемы личного выбора и социальной ответственности, художественного творчества и духовных поисков, страха смерти и надежды на спасение. На мой взгляд, очевидна общая воспитательная направленность его творчества. Проповедь, которая есть в его книгах, обращена именно к совести наших современников.

Очень много места в произведениях Пелевина занимает социальная критика. В ранних книгах это была критика советской действительности, коммунистической идеологии и социалистической практики. Лжи и духовному насилию "большого мифа" Пелевин противопоставляет внутреннюю свободу, которую каждый человек может обрести в своем внутреннем мире, в духовной реальности. Еще более жестко Пелевин критикует постсоветскую действительность, "западный" образ жизни, современное общество потребления, утратившее социальные, моральные и духовные ценности. Он очень ярко и убедительно показывает онтологический кризис, то есть кризис всей социальной реальности и самого человеческого бытия.

Герой произведений Пелевина — это не только постсоветский человек, человек в отсутствии ценностей, заблудившийся в истории и потерявшийся в пустыне смыслов современной цивилизации. Часто герои его книг не являются людьми, это могут быть насекомые и животные, оборотни, вампиры и т. п. Таким образом, автор изображает человека после истории, вне нравственности, запутавшегося в собственных образах, исчезающего в пустоте. Сущность человека ускользает от него самого, человеческая природа мутирует и деградирует. Человек забывает, теряет себя, растворяется в своих отражениях и ролях.

В книгах Пелевина есть все. Кроме самого главного. Нет слова «Бог». Нет Бога в христианском понимании, в котором Он предстает как абсолютная Личность, Творец и Промыслитель. Трудно предположить, что Пелевин ничего об этом не знает.

Интеллектуальный уровень и философский потенциал апофатического богословия и исихазма не уступят лучшим образцам восточной мудрости. Почему же Пелевин, коллекционируя самые разные, далекие от нас экзотические религиозные системы и концепции, проигнорировал то, что ближе всего? Почему ходит все вокруг да около, даже не упоминая о такой мощной религиозной традиции, как христианство, сыгравшей далеко не последнюю роль в мировой духовной истории? Есть два варианта ответа на этот вопрос. Либо христианство настолько чуждо Пелевину, что он не хочет даже упомянуть о нем. Либо оно спрятано где-то глубоко внутри, хранится в тайне, как сокровище.

Можно заподозрить у Пелевина христианский подтекст? Наверное — нет. Возможно ли христианское понимание творчества Пелевина? Пожалуй — да. Возможен ли православный ответ на его вызов? Возможен и желателен. Тем более что мы знаем произведения некоторых авторов, в которых произошла встреча литературного модернизма и христианства. Например, «Москва — Петушки» В. Ерофеева.

Некоторые остроты Пелевина задевают христианство. Однако объектом его иронии является не само Православие с его духовной традицией, а уровень развития религиозного сознания у многих наших современников, в первую очередь у прототипов героев Пелевина.

Разумеется, Пелевин не может заменить для православного читателя духовную литературу, но он может достаточно ярко и рельефно показать мир, в котором мы живем, его проблемы и болезни. Он может поставить более-менее точный диагноз, даже если и не знает Врача.

Тексты Пелевина могут стать проблемой для ленивых умом. Конечно, его книги — это провокация, но она опасна только для тех, кто не уверен в себе, у кого нет собственных убеждений и твердой веры. Для них эти книги станут соблазном, подменой, препятствием, преградой на пути к Богу. Читатель может увлечься и забыть, что ему на самом деле нужно для исправления своей жизни и Кто ему необходим для исцеления души.

Пелевин не так страшен, как иногда может показаться. С ним не нужно воевать, его должно превзойти, преобразить. Нет смысла бороться с детскими сказками или страшилками, они нужны детям. Ребенок вырастет и узнает что-то большее и лучшее, чем сказки. В каком-то смысле сказки постепенно готовят детей к жизни в мире взрослых. В сказках есть зло и насилие, боль и смерть. Это малые дозы яда, которые укрепляют иммунитет. Но есть и противоядие: в тех же сказках есть добро и любовь, милосердие и самопожертвование. На мой взгляд, было бы правильным воспринимать книги Пелевина как сказки для взрослых, как «философию на вырост».

**3. Анализ романа «Generation П»**

Роман В. Пелевина «Generation "П"», главным пафосом которого является отрицание идеологии потребления, представляет в этом смысле большой интерес. Это история карьерного роста «невостребованного эпохой» выпускника Литературного института по имени Вавилен Татарский, становящегося тружеником рекламы — сначала копирайтером, затем криэйтором. Затем творцом телевизионной реальности, замещающей реальность окружающую, и, наконец, — остается один шаг — живым богом, земным мужем богини Иштар. Одна из важных прикладных тем романа — гуманистически-образовательная. Хотя большинство людей и так догадывается, что реклама и политика (граница между которыми очень расплывчата) по сути вещи недобросовестные и что жевать «Тампакс» без сахара— это вовсе не высшее счастье в жизни, Пелевин четко и профессионально, на уровне терминологических и технических подробностей, лишь слегка утрируя, показывает, каким именно образом изготавливается рекламно-политическое вранье. Этот роман затрагивает один из нервных центров современной жизни.

Главным структурным элементом «Generation П» является троица. Ее образуют две группы персонажей. Часть персонажей романа — это альтернативные состояния психики главного героя Татарского. В момент общения с Пугиным и Ханиным, Малютой и Бло, Гиреевым и Азадовским он как бы раздваивается. Части его личности ведут между собой диалог. Другую группу составляют трое — Гусейн, Морковин и Фарсейкин. Они нужны для связки сюжета. Морковин выступает в качестве как бы главного телевизионного ведущего разворачивающегося в романе действа. Он завершает всяческие эволюции, исчерпав свою функцию, в самом финале повествования, когда Татарский достигает Золотой комнаты, то есть гармоничного конечного состояния души. Именно в тот момент роль ведущего переходит к Фарсейкину. Гусейн ведет судьбу героя на начальной фазе и пытается еще раз ворваться в повествование. Но дорога, по которой собирался вести Татарского Гусейн отвергается оба раза. Таким образом, мы видим комбинацию в виде двойной троицы: трое ведущих и три альтернативные пары состояний, из которых герой временно выбирает одно, а затем преодолевает оба. Первая пара возможных состояний Татарского— Пугин и Ханин. Вернувшийся из Америки таксист и комсомольский функционер, как промежуточные несамостоятельные состояния поочередно умирают в душе героя. Их физическая смерть в результате бандитских разборок — это, само собой разумеется, аллегория. «…Этот виртуальный Пугин, подобно тяжелому металлу из конца периодической таблицы, просуществовал в сознании Татарского считанные секунды и распался». А Ханин задержался чуть подольше. Малюта и Бло — вторая пара состояний. Ориентированный на запад Бло и почвенный Малюта имеют сходные черты с первой парой (эмигрант и чиновник). Они представляют собой более длительное состояние. Под самый занавес Малюту удаляют из «Института пчеловодства». Таков выбор Пелевина, надо думать. Мол, всечеловеческое одержало победу над национальным. «Убей в себе государство». «Войти в цивилизованную семью народов». И прочие замечательные перспективы, персонифицированные в образе Бло. Его братья делают бизнес на гробах, спрос на которые усилился из-за банковских разборок (Похоронное бюро братьев Дебирсян). Третья пара состояний — Гиреев и Азадовский — символизирует социальный выбор Татарского. Первый олицетворяет собой свободный полет души, к которому главный герой всю жизнь стремился. Но «следы унизительной бедности» в одежде и в квартире (дыры на штанах, дешевые сорта водки) Гиреева останавливают движение Татарского к этому состоянию. Кроме того, Гиреев несмотря на свою одухотворенность оказывается всецело в плену у телевизионного монстра, поддается чужим бредовым рекламным фантазиям, которые мастерит «Институт пчеловодства». Азадовский — сам мастер телевизионного бреда. Азадовский — состояние, к которому стоит стремиться. И Татарский достигает его. Правда, Татарский не повторяет Азадовского, а достигает нового состояния, постигает Самость и оборачивается мужем богини Иштар, то есть сам обожествляется. Отражение символического существования в романе Все упирается в деньги, потому что деньги давным-давно уперлись сами в себя. В. Пелевин После крушения тоталитаризма средства имитации перестают быть послушными орудиями диктатуры, но не исчезают, приобретают автономное существование. Главный герой романа, клипмейкер Татарский не может не предположить, что управляющие государством «средства электронной коммуникации» все же являются орудием некой тайной диктатуры, но, в конце концов, убеждается, что нет диктатуры более могущественной, чем диктатура самой виртуальности. Выраженная во вставном трактате философская идея романа заключается в том, что поскольку телевидение делают люди, а сознание людей формируется телевидением, то таким образом суть современной социальности заключается в самодостаточном, закольцованном существовании телевизионного изображения. В современном мире нет человека, человек редуцируется к телевизионному изображению, которого – по сути, в конечном итоге – тоже нет, поскольку оно лишь изображает, копирует реальность, а реальности нет. Пройдя путь снизу доверху в структуре СМИ, герой осваивает цели и принципы работы этой структуры, цели и принципы создания ложных имен-символов. В основе принципа создания ложных символов лежит принцип столпотворения, то есть смешения всего: языков (прежде всего русского и английского), культур, религий, исторических фактов, персоналий и т.д. (здесь все без разбора: восточные символы, Латинская Америка с Че Геварой, русские березки и косоворотки, ковбои в джинсах, средневековая романтика, христианская символика и т.п.). Гигант рекламной мысли тот, кто может срифмовать штаны хоть с Шекспиром, хоть с русской историей. С эрой телевидения наступает эра смешения времен и пространств, в которой есть единственная мера - деньги, а все остальное - товар. Товаром становятся даже пространство и время (они сдаются и продаются). Символы, будучи вырванными из своей культурно-исторической парадигмы, лишаются своего истинного содержания, в результате чего открывается возможность толковать их на основе каких угодно ассоциаций. Так Вещий Олег, символизируя национальный характер, осмысливается как символ вещизма, и возникает слоган «Как ныне сбирается Вещий Олег в Царьград за вещами. На том стояла и стоит русская земля». Демократия (внутри корпоративной струны телевизионщиков) трактуется как демоверсия для ботвы. Ложные символы рождают и ложные стили. Возникают два основных стиля - западнический и ложнославянский. Суть западнического стиля в пропаганде через пепси-колу победы нового над старым, победы всего «крутого» и способного двигаться напролом. Суть ложнославянского стиля - игра на чувстве обывательского патриотизма и приверженности «нашим» традициям, использующийся набор образов здесь примитивен: березки, церкви, колокола, красные рубахи навыпуск, бороды, сарафаны, подсолнухи, лузга и некоторые другие подобные. В целом же все разнородное и разнообразное множество рекламных образов создает один единственный образ - образ счастливого человека (причем счастливого примитивно - как правило, это телесный комфорт, шкурная безопасность). Реклама показывает людям других людей, которые сумели обмануться и найти счастье в обладании материальными объектами. Она стремится убедить, что потребление рекламируемого продукта ведет к высокому и благоприятному перерождению, причем не после смерти, а сразу же после акта потребления.

В те дни в языке и в жизни вообще было очень много сомнительного и странного. Взять хотя бы само имя «Вавилен», которым Татарского наградил отец, соединявший в своей душе веру в коммунизм и идеалы шестидесятничества. Оно было составлено из слов «Василий Аксенов» и «Владимир Ильич Ленин». Отец Татарского, видимо, легко мог представить себе верного ленинца, благодарно постигающего над вольной аксеновской страницей, что марксизм изначально стоял за свободную любовь, или помешанного на джазе эстета, которого особо протяжная рулада саксофона заставит вдруг понять, что коммунизм победит. Но таков был не только отец Татарского, - таким было все советское поколение пятидесятых и шестидесятых, подарившее миру самодеятельную песню и кончившее в черную пустоту космоса первым спутником - четыреххвостым сперматозоидом так и не наставшего будущего.

Татарский очень стеснялся своего имени, представляясь по возможности Вовой. Потом он стал врать друзьям, что отец назвал его так потому, что увлекался восточной мистикой и имел в виду древний город Вавилон, тайную доктрину которого ему, Вавилену, предстоит унаследовать. А сплав Аксенова с Лениным отец создал потому, что был последователем манихейства и натурфилософии и считал себя обязанным уравновесить светлое начало темным.

Несмотря на эту блестящую разработку, в возрасте восемнадцати лет Татарский с удовольствием потерял свой первый паспорт, а второй получил уже на Владимира.

После этого его жизнь складывалась самым обычным образом. Он поступил в технический институт - не потому, понятное дело, что любил технику (его специальностью были какие-то электроплавильные печи), а потому, что не хотел идти в армию. Но в двадцать один год с ним случилось нечто, решившее его дальнейшую судьбу.

Летом, в деревне, он прочитал маленький томик Бориса Пастернака. Стихи, к которым он раньше не питал никакой склонности, до такой степени потрясли его, что несколько недель он не мог думать ни о чем другом, а потом начал писать их сам. Он навсегда запомнил ржавый каркас автобуса, косо вросший в землю на опушке подмосковного леса. Возле этого каркаса ему в голову пришла первая в жизни строка – «Сардины облаков плывут на юг» (впоследствии он стал находить, что от этого стихотворения пахнет рыбой). Словом, случай был совершенно типичным и типично закончился - Татарский поступил в Литературный институт. Правда, на отделение поэзии он не прошел - пришлось довольствоваться переводами с языков народов СССР. Татарский представлял себе свое будущее примерно так: днем - пустая аудитория в Литинституте, подстрочник с узбекского или киргизского, который нужно зарифмовать к очередной дате, а по вечерам - труды для вечности.

Потом незаметно произошло одно существенное для его будущего событие. СССР, который начали обновлять и улучшать примерно тогда же, когда Татарский решил сменить профессию, улучшился настолько, что перестал существовать (если государство способно попасть в нирвану, это был как раз такой случай).

Поэтому ни о каких переводах с языков народов СССР больше не могло быть и речи. Это был удар, но его Татарский перенес. Оставалась работа для вечности и этого было довольно.

И тут случилось непредвиденное. С вечностью, которой Татарский решил посвятить свои труды и дни, тоже стало что-то происходить. Этого Татарский не мог понять совершенно. Ведь вечность - так, во всяком случае, он всегда думал - была чем-то неизменным, неразрушимым и никак не зависящим от скоротечных земных раскладов. Если, например, маленький томик Пастернака, который изменил его жизнь, уже попал в эту вечность, то не было никакой силы, способной его оттуда выкинуть.

Оказалось, что это не совсем так. Оказалось, что вечность существовала только до тех пор, пока Татарский искренне в нее верил, и нигде за пределами этой веры ее, в сущности, не было. Для того чтобы искренне верить в вечность, надо было, чтобы эту веру разделяли другие, - потому что вера, которую не разделяет никто, называется шизофренией. А с другими - в том числе и теми, кто учил Татарского держать равнение на вечность, - начало твориться что-то странное.

Не то чтобы они изменили свои прежние взгляды, нет. Само пространство, куда были направлены эти прежние взгляды (взгляд ведь всегда куда-то направлен), стало сворачиваться и исчезать, пока от него не осталось только микроскопическое пятнышко на ветровом стекле ума. Вокруг замелькали совсем другие ландшафты.

Татарский пробовал бороться, делая вид, что ничего на самом деле не происходит. Сначала это получалось. Тесно общаясь с другими людьми, которые тоже делали вид, что ничего не происходит, можно было на некоторое время в это поверить. Конец наступил неожиданно.

Однажды во время прогулки Татарский остановился у закрытого на обед обувного магазина. За его витриной оплывала в летнем зное толстая миловидная продавщица, которую Татарский почему-то сразу назвал про себя Манькой, а среди развала разноцветных турецких поделок стояла пара обуви несомненно отечественного производства.

Татарский испытал чувство мгновенного и пронзительного узнавания. Это были остроносые ботинки на высоких каблуках, сделанные из хорошей кожи.

Желто-рыжего цвета, простроченные голубой ниткой и украшенные большими золотыми пряжками в виде арф, они не были просто безвкусными или пошлыми.

Они явственно воплощали в себе то, что один пьяненький преподаватель советской литературы из Литинститута называл «наш гештальт», и это было так жалко, смешно и трогательно (особенно пряжки-арфы), что у Татарского на глаза навернулись слезы. На ботинках лежал густой слой пыли - они были явно не востребованы эпохой.

Татарский знал, что тоже не востребован эпохой, но успел сжиться с этим знанием и даже находил в нем какую-то горькую сладость. Оно расшифровывалось для него словами Марины Цветаевой: «Разбросанным в пыли по магазинам (Где их никто не брал и не берет!), Моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед». Если в этом чувстве и было что-то унизительное, то не для него - скорее для окружающего мира. Но, замерев перед витриной, он вдруг понял, что пылится под этим небом не как сосуд с драгоценным вином, а именно как ботинки с пряжками-арфами. Кроме того, он понял еще одно: вечность, в которую он раньше верил, могла существовать только на государственных дотациях - или, что то же самое, как нечто запрещенное государством. Больше того, существовать она могла только в качестве полуосознанного воспоминания какой-нибудь Маньки из обувного. А ей, точно так же, как ему самому, эту сомнительную вечность просто вставляли в голову в одном контейнере с природоведением и неорганической химией. Вечность была произвольной – если бы, скажем, не Сталин убил Троцкого, а наоборот, ее населяли бы совсем другие лица. Но даже это было неважно, потому что Татарский ясно понимал: при любом раскладе Маньке просто не до вечности, и, когда она окончательно перестанет в нее верить, никакой вечности больше не будет, потому что где ей тогда быть?

Деньги - главная мифологема романа. Большинство остальных символов, по сути, лишь контекстные метафоры денег. На мой взгляд, роман Пелевина «Generation П» хорошо обрисовал картину, сложившуюся на переходе от социалистической власти к демократической. Хорошо показан психологический склад людей того времени, который, в принципе и сейчас остается почти неизменным в плане символики. Этот роман стал для меня очень познавательным, указывая на многие недостатки правительства, «дыры» в сознании людей. Все книги Пелевина хороши по - своему, «Generation П» - вобрало в себя некоторые моменты из уже вышедших в печать его творений: Отец называет сына странным именем, связанным с древней цивилизацией – из романа «Омон Ра», главный герой встречает старого друга, тоже литератора, и эта встреча выводит унылую судьбу главного героя на новый виток – из романа «Чапаев и Пустота», эпизоды «из жизни крутых», неповторимо остроумный взгляд на механизмы российского бизнеса – из рассказа «История паинтбола в России», и еще немного идей, удачно использованных в работах Пелевина. Но книгу читать все равно очень интересно – при чтении погружаешься в проблемы главного героя, понимаешь их смысл, и все встает на свои места. «Generation П» дает четкое представление о том, как человеческая личность может деградировать под влиянием извне, превращаясь в марионетку рекламы и потока общественности, потеря индивидуальности.

**Список литературы**

1. Пелевин В. Generation П: Роман. - М.: Вагриус, 1999.

2. Генис А. Беседа десятая: Поле чудес. Виктор Пелевин // Звезда. - 1997. - № 12. С. 230-233.

3. Данилкин Л. Generation «П» // Культ личностей. - 1999. - сентябрь/октябрь. - С. 47- 49.

4. Ильин И.П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. - М.: 1996.

5. Ройфе А. Душка Пелевин // Книжное обозрение. - 1999. - 13 апреля.