**Введение**

Виктор Пелевин – сложившийся современный писатель. Анализ поэтики его текстов позволил большинству критиков отнести В. Пелевина к прозаикам-постмодернистам.

В. Пелевин стал известен в начале 1990-х годов как автор фантастических произведений, вызвавших множество критических откликов. В основе своей отзывы сводились к реакции на внелитературные аспекты творчества писателя, его поведенческую стратегию. Среди подобных отзывов следует выделить рецензии Р. Арбитмана, Д. Бавильского, А. Немзера на романы «Омон Ра» (1992) и «Жизнь насекомых» (1993). По мнению критиков, ранние рассказы, повести, романы продемонстрировали основные тенденции развития прозы данного автора, сделали явным стремление создать ряд обладающих разной степенью аутентичности картин современной жизни и сознания. При этом писатель постулировал вариативность взглядов на окружающую действительность, так называемых «индивидуальных мифов».

Более неоднозначными оказались отзывы на появившийся в 1996 году роман «Чапаев и Пустота». А. Генис охарактеризовал его как литературное произведение, широко популяризующее буддийское мировоззрение, А. Курский соотнес конфликт романа с системой архетипических образов и мифологических мотивов, И. Роднянская, В. Курицын, РРРРрроомлкдкджкэкжэжамС. Корнев, Д. Быков отметили свежесть подхода писателя к влиятельным современным дихотомиям и мифам, увлекательность фабулы и смелость в обращении с некоторыми «литературными условностями». В свою очередь, С. Кузнецов, П. Басинский, А. Архангельский, Н. Александров развивали тезис о несостоятельности В. Пелевина как прозаика ввиду низкого качества и явной конъюнктурности его текстов.

Последний роман писателя, «Generation ‘П’» (1998), вызвал особенно высокий читательский интерес и по этой причине – максимальное количество публикаций в периодике. И. Роднянская, С. Костырко, А. Ройфе отстаивали достоинства этого произведения В. Пелевина, указывали на его новаторство как причину отторжения большинством критиков. Однако даже А. Генис и В. Курицын признали «недоработанность» романа и чрезмерную ориентацию автора на читательские вкусы. Пожалуй, почти не нашлось нейтральных точек зрения, за исключением позиции Л. Пирогова, многократно воспроизведенной в его публикациях, посвященных в том числе В. Пелевину.

В целом лишь в самое последнее время начала формироваться тенденция основательного осмысления вклада В. Пелевина в современный литературный процесс. Работы, касающиеся его творчества, по-прежнему сводятся в основном к критическим публикациям в периодике, но появляются – пусть недостаточно полные – обзоры в исследованиях, посвященных современной русской литературе («Русский литературный постмодернизм» В. Курицына).

«Неомифологическое сознание» – свойство культурной ментальности всего ХХ века. Мифологические сюжеты, мотивы, структуры активно используются в ходе создания художественных произведений. Миф начинает восприниматься как существующий не только в архаическом варианте, но и как свойство человеческого сознания. Постмодернизму же по определению свойственен интерес к мифу преимущественно в последнем значении. Теоретиками направления вводится понятие постмодернистской чувствительности как осознания заведомой неоправданности каких-либо иерархий, претендующих на абсолютность систем приоритетов, невозможности существования сколько-нибудь аутентичной картины мира, мифологичности любого авторитетного «взгляда на мир» (Д. Фоккема, Д. Лодж). Из осознаваемых таковыми мифологем В. Пелевин и создает художественный мир своих текстов.

Традиционно под неомифологизмом понимают ориентацию художественной структуры текста на архаические мифологемы, однако в более широком значении неомифологизм правомерно определить как любое заимствование мифологических структур, в т. ч. недавно сложившихся.

Для творчества В. Пелевина характерен неомифологизм как особого рода поэтика, структурно ориентированная на сюжетно-образную систему мифа, своего рода разновидность интертекстуальности, которая определяется (принимая дефиницию И.П. Смирнова) как «<…>слагаемое широкого родового понятия, так сказать, **интер<…>альности**, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе».

Анализ неомифологизма как черты поэтики романов В. Пелевина актуален, поскольку неомифологизм участвует в структурировании художественного мира произведений и создании образа повествователя, то есть является активным элементом системы «средств выражения», о которых говорит, например, М.Л. Гаспаров, давая следующее определение понятию «поэтика» для энциклопедического словаря: «<…> описание литературного произведения с помощью средств выражения, что позволяет создать индивидуальную систему эстетически действенных свойств произведения <…>. Конечными понятиями, к которым могут быть сведены все средства выражения, являются: образ мира (с его основными характеристиками, художественным временем и художественным пространством) и образ автора, взаимодействие которых дает точку зрения, определяющую все главное в структуре произведения». Неомифологизм правомерно назвать одной из основных черт поэтики В. Пелевина и одним из главных средств проявления авторского присутствия в тексте. Художественная специфика романа как жанра создает максимально приемлемые условия для продуктивного использования неомифологизма. Роман предполагает наиболее полное воспроизведение мировоззренческой концепции автора, а также наличие неких неординарных событий, которые, согласно Ю.М. Лотману, есть специфическая особенность бытия личности в эпическом контексте, «романная форма понимания события как нарушения обычного, неинтересного движения жизни, в ходе которого происходит встреча и взаимодействие героя с действительностью, находящейся за пределами его прошлого опыта, перемещение персонажа через границу семантического поля [Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 282]».

Миф – вторичная, не в полном объеме подчиняющаяся сознанию структура, любая попытка постижения которой ведет к созданию метаязыка. Она перестает быть мифом, порождая, в свою очередь, миф о себе. Р. Барт в работе «Миф сегодня» говорит о следующем: «В мифе мы обнаруживаем ту же трехэлементную систему <…>: означающее, означаемое и знак. Но миф представляет собой особую систему и особенность эта заключается в том, что он создается на основе некоторой последовательности знаков, которая существует до *него; миф является вторичной семиологической системой* <…>, материальные носители мифического сообщения (собственно язык, фотография, живопись, реклама, ритуалы, какие-либо предметы и т.д.) <…> сводятся к функции означивания». Таким образом, любое действие влечет в конечном итоге порождение мифологемы. Ею человеческое сознание неосознанно пользуется в удобный для себя момент, объясняя происходящее с помощью усвоенных структур, в которые вписывается новое. Обретение им присвоенных характеристик, акт вписывания, а также ранее воспринятые структуры, задействованные сознанием, – в совокупности все это становится новосотворенным мифом об очередном событии.

В. Котырев в работе «Экологический кризис, постмодернизм и культура» говорит о необходимости мифологии для стабилизации через ритуализацию отношений внутри любого социума. «Тотемы, табу, заповеди, религии, нормы морали, предписания права – все это специфические культурные формы регулирования страстей, желаний и поведения индивидов в обществе». Имеется в виду, что «тотемы, табу, заповеди» и т.п. являются структурами, текстами, настаивающими на тотальном соответствии наиболее приемлемому в объективной реальности поведению. Приемлемость, характеристики поведения при этом навязываются данными образованиями исходя из повлиявших на их образование ранее существовавших структур. Таким образом, перечисленные «специфические культурные формы» оказываются вторичными и порожденными исключительно сознанием адептов и т.д.

Говоря о поэтике мифологизирования, обратимся к термину «префигурация». Е.М. Мелетинский понимает под ним использование традиционных мифологем, а также «<…>ранее созданных другими писателями литературных образов, исторических тем и сюжетов<…>». С другой стороны, исследователь утверждает, что нельзя сводить префигурацию к «<…>отражению самой новейшей художественной практики» (сам Е.М. Мелетинский, используя данный термин, ссылается на Т.Д. Уиннера и Д. Уайта, замечая, впрочем, что именно они практикуют подобное «сведение»), – т.е. к тому, что принято называть интертекстуальностью как приемом.

Очевидно, что традиционалистское понимание мифа в качестве древнейшего сказания, являющегося «<…>неосознанно-художественным повествованием о важных, часто загадочных для древнего человека природных, физиологических и социальных<…>» явлениях, принимается как лишь одно из нескольких возможных.

Миф в том значении, которое признается нами денотативным, наиболее соотносим с метанаррациями, метадискурсами, метарассказами Жана-Франсуа Лиотара. Дело в том, что под «постмодерном» в наиболее общем смысле ученый подразумевает «состояние знания в современных наиболее развитых обществах» («упрощая до крайности» это «недоверие в отношении метарассказов»).

О происхождении, осознании и вычленении данных структур французский теоретик постмодернизма говорит следующее:

«Наука с самого начала конфликтовала с рассказами (*rcits*). По ее собственным критериям за большинством из них скрывается вымысел. Но поскольку наука не ограничивается лишь формулировкой инструментальных закономерностей и ищет истину, она должна легитимировать свои правила игры. А в силу того, что она держит легитимирующий дискурс в отношении собственного статуса, то называет его философией».

И.П. Ильин обращается к авторитету Ж.‑Ф. Лиотара, говоря о востребованности в постмодернистскую эпоху коммерческого аспекта культуры. «<…>Художники, владельцы картинных галерей, критика и публика толпой стекаются туда, где «что-то происходит». Однако истинная реальность этого «что-то происходит» – это реальность денег: при отсутствии эстетических критериев оказывается возможным и полезным определять ценность произведений искусства по той прибыли, которую они дают. Подобная реальность примиряет все, даже самые противоречивые тенденции в искусстве, при условии, что эти тенденции и потребности обладают покупательной способностью.

Важную, если не ведущую роль в поддержке этого познавательного эклектизма играют средства массовой информации, или, как их называет Лиотар, информатика<…>».

К метарассказам французский теоретик постмодернизма относит «специфические типы дискурса-повествования», являющиеся вербализованными экспликациями определенных фрагментов «знания», под которым понимается весь позитивистский корпус традиционных научных, социально-политических, культурных строго иерархизированных дискурсивных практик.

Авторы энциклопедии «Постмодернизм» определяют метанаррацию как «понятие философии постмодернизма, фиксирующее в своем содержании феномен существования концепций, претендующих на универсальность, доминирование в культуре и легитимирующих знание, различные социальные институты, определенный образ мышления».

Фредерик Джеймсон, развивая теорию Ж.‑Ф. Лиотара, утверждает, что «рассказ», «повествование» в данном случае не столько «литературная форма или структура, сколько эпистемологическая категория, и, подобно кантовским категориям времени и пространства, может быть понята как одна из абстрактных (или пустых) координат, изнутри которых мы познаем мир, как бессодержательная форма, налагаемая нашим восприятием на неоформленный, сырой поток реальности <…>: иными словами, мир доступен и открывается человеку лишь в виде историй, рассказов о нем».

В. Пелевину свойственно остраненное отношение к любым «метарассказам», осознание их существования и управляемости вместе со способностью управлять. «Рассказ о мире», «метаповествование» обнаруживают идентичность понятия «миф» в принятом нами значении.

«Иначе говоря, повествование в такой же степени открывает и истолковывает мир, в какой скрывает и искажает его, – продолжает интерпретацию идеи Ф. Джеймсона И.П. Ильин. – В этом якобы проявляется специфическая функция повествования как формы повествовательного знания: она служит для реализации коллективного сознания, направленного на подавление исторически возникающих социальных противоречий. Однако поскольку эта функция, как правило, не осознается, то Джеймсон называет ее политическим бессознательным.

В отличие от Лиотара, американский исследователь считает, что метарассказы (или доминантные коды) не исчезают бесследно, а продолжают влиять на людей, существуя при этом в рассеянном, дисперсном виде, как всюду присущая, но невидимая власть господствующей идеологии».

«Политическое бессознательное» позднесоветской эпохи становится объектом внимания повествователя в первом романе В. Пелевина «Омон Ра». Эта направленность мифологии («бессознательного») на «снятие противоречий» в советском социуме постоянно подчеркивается повествователем. Меняющееся «коллективное сознание» послесоветского времени исследуется в трех последующих романах писателя – «Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота», «Generation ‘П’». Наиболее влиятельные мифологические образования оказываются в поле внимания как «предтексты» при структурировании всех четырех романов В. Пелевина.

Круг литературы по проблеме современной мифологии достаточно широк, однако творчество В. Пелевина в ее аспекте остается фактически изученным.

**Актуальность** темы исследования определяется недостаточной исследованностью творчества Виктора Пелевина, местом, которое оно занимает в современном литературном процессе, неоднозначностью критических оценок, объясняющейся принадлежностью писателя к массовой и постмодернистской литературам.

**Объектом** исследования являются романы В. Пелевина 1990‑х годов («Омон Ра», «Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота», «Generation ‘П’»).

**Предметом** анализа становится неомифологизм как черта поэтики романов В. Пелевина.

**Цель** работы – рассмотрение особенностей функционирования неомифологических элементов в структуре романов В. Пелевина. Ставятся следующие **задачи:**

1. рассмотреть диахронический аспект использования В. Пелевиным современных мифологических структур;
2. описать взаимодействие мифологических структур друг с другом и с текстами романов писателя;
3. установить связь структуры романов В. Пелевина с архаическими моделями мифа, вычленить мифологические мотивы;
4. изучить степень влияния современных мифологем, метарассказов на структуру романов В. Пелевина;
5. охарактеризовать комплекс мифов, создаваемый нарраторами романов В. Пелевина.

Ввиду разнообразия видов связи текстов В. Пелевина и мифологических структур **методологической базой дипломного** исследования является комплекс подходов к явлениям литературного творчества. В работе использованы элементы нарратологической практики; для рассмотрения устойчивых архетипических структур, мифологических мотивов привлекается мотивный анализ и ритуально-мифологический метод. Применяется методика интертекстуального анализа, отчасти – историко-генетический метод и методика исследования сюжетных архетипов. Также определенное влияние на методологию исследования оказали структуралистский и постструктуралистский подходы. Автором дипломной работы учтены теоретические положения, выдвинутые Ю.М. Лотманом, Е.М. Мелетинским, Б.А. Успенским, Р. Бартом, Ж. Дерридой, Ж. Женеттом.

**Научная новизна** работы обусловлена тем, что впервые анализируются формы неомифологического мышления в творчестве В. Пелевина.

Материалы дипломной работы могут быть использованы при создании научной истории современной русской литературы, в вузовских курсах (спецкурсах) по современному литературному процессу, – что составляет **практическое значение** работы.

**Теоретическая значимость** определяется возможностью использования результатов исследования для теоретического осмысления специфики современного русского постмодернизма как литературного явления.

**1. Неомифологизм как элемент поэтики ранних романов В. Пелевина («Омон Ра», «Жизнь насекомых»)**

**1.1 Неомифологизм в структуре ранних романов В. Пелевина**

В. Пелевин как автор популярной литературы прибегает к использованию современных мифологем, что очевидным образом обязано облегчить восприятие текстов писателя большей частью аудитории.

«Телеологичным» для любого произведения популярной культуры является стремление создать комфортную и привлекательную для реципиента знаковую систему. Воображение потребившего подобную продукцию получает возможность создать определенный зрительный ряд, иллюстрирующий указанную систему. О подобных отношениях вербальной структуры со своим означаемым, неким данным органами чувств комплексом ощущений, Ю.М. Лотман писал следующее: «Область зримого, прежде простодушно отождествляемая с реальностью, оказывается пространством, в котором возможны все допустимые языком трансформации: условное и нереальное повествование, набор действий в пространстве и времени, смена точки зрения». Данное утверждение касалось восприятия человеческим сознанием сновидений, но представляет интерес как соотносимое с взаимодействием того же сознания и воспринятого, затем деконструированного и вновь структурированного космоса художественного произведения. «Итак, превращение зримого в рассказываемое неизбежно увеличивает степень организованности. Так создается текст. Процесс рассказывания вытесняет из памяти реальные отпечатки сновидения, и человек проникается убеждением, что он действительно видел именно то, о чем рассказал. В дальнейшем в нашей памяти отлагается этот словесно пересказанный текст. Однако это только часть процесса запоминания: словесно организованный текст опрокидывается назад в сохранившиеся в памяти зрительные образы и запоминается в зрительной форме. Так создается структура зримого повествования, соединяющего чувство реальности, присущее всему видимому, и все грамматические возможности ирреальности». И если можно утверждать, что подобное происходит с любым фактом эмпирической реальности за пределами сознания, в том числе и с текстами произведений художественной литературы, то в случае с популярной ее разновидностью важной оказывается именно картина предметного мира, рисуемая отдельно взятым читателем. Не менее значима и идентичность, равнозначно гармоничность и комфортность для как можно большего числа потребителей. «В литературе потребность в мифе-симулякре выражается в популярности квазиэпосов, игровых саг типа «Нарнии» К. Льюиса и приключений хоббитов Р. Толкиена. Наконец, постмодернистский тип устроения мифологий отлично проявляется в феномене «культовых текстов», объединяющих несколько произведений разных искусств под одним названием с одними героями /фильм и продолжения, книга и продолжения/, индустрию сувениров /игрушек, футболок/ и одноименных сладостей /жвачки, шоколада/, поддержку в виде компьютерных игр /позволяющих реципиенту самому становиться субъектом мифа/ и т.д. и т.п. Яркие примеры «культовых текстов» – «Твин Пикс» и «Парк Юрского периода», «Король Лев» и «Черепашки-Ниндзя».

Конструируется достаточно навязчивая мифология, магия названия затягивает в орбиту «культового текста» все больше людей, денег и территорий; с другой стороны, это мифология <.,> не способная претендовать на роль истинной космогонии /очень часто отдельные составляющие «культового текста» отыгрывают один и тот же сюжет по-разному, очень высок процент вариативности/. Кроме того, каждая такая «космогония» заранее обречена на скорое забвение, мода меняется быстро». Отечественные «истинные космогонии», возможно, не столь влиятельны, но в пределах определяемого социума действенны, и сравнения их возможностей с деконструктивной способностью по отношению к ним текстов В. Пелевина напрашиваются сами собой. Вспомним появившийся в последние примерно пять лет феномен российской разновидности популярного на Западе жанра, имеющего отношение к фантастике («ненаучная» разновидность), а следовательно, по мнению части поклонников В. Пелевина, и к этому автору.

« Русская фэнтези, та, по крайней мере, что недавно появилась, слишком уж откровенно желает навеять сон золотой. Это недобрый знак. Впрочем, одни навевают, другие – развеивают, с ненавистью относясь ко всякому сну вообще (Пелевин).

Ведь человек должен бодрствовать».

То есть, относясь с неприятием к этой яркой картине комфортного дискурса, В. Пелевин настаивает в своих текстах: сон нереален. В данном случае сон тождественен мифу, вредоносному своей влиятельностью, тотальностью, по отношению к которой постмодернистский дискурс перманентно оппозитивен. В этом смысле рассматриваемые тексты противопоставлены популярным.

Автор прибегает к изображению социальных и «личных» мифов, владеющих сознанием того или иного человека, тем или иным образом диктующих ему поведенческую стратегию. Писатель предостерегает от них, вскрывает механизмы функционирования и дает рецепты избавления. Из вышесказанного мы можем заключить, что правомерно считать «неомифологизм» особенностью поэтики В. Пелевина (под последней при этом понимаем, как формулирует В. Хализев, «осуществляемые в произведениях установки и принципы отдельных писателей»).

В случае с ранним творчеством писателя у критиков возникали затруднения как с отнесением его к какому-либо направлению, так и с оценкой «уровня техники». Впрочем, все это касалось лишь журналистов таблоидов и газетных или интернет-обозревателей.

«Творческую манеру Виктора Пелевина можно назвать постсоциалистическим сюрреализмом». Столь концептуальная для нашей «постсовременности» приставка «пост» позиционирует данное В. Губановым определение, наделяя его если не коньюктурностью, то подчиненностью определенным культурным дискурсам и через это – легитимацией. Имеется в виду легитимация как манифестация данной мысли, явления как нормы.

Первый роман писателя («Омон Ра») продолжил ряд постмодернистских или близких постмодернизму текстов, тем или иным образом префигурирующих «священный текст истории», русской и не только. Среди них можно назвать «Роммат» В. Пьецуха, «До и во время» В. Шарова, «Великий поход за освобождение Индии» В. Золотухи. Предметный мир этих произведений оказывался нетождественным казалось бы изображаемому. Декабристы у В. Пьецуха одерживают победу, Жермен де Сталь у В. Шарова толкает Сталина на проведение репрессий. Советское общество у В. Пелевина оказывается почти избежавшим индустриализации.

Так или иначе, первое собрание сочинений В. Пелевина вышло в 1993 году в серии «Приключения и фантастика» издательства «Терра».

Создание маски автора, а именно «сочинителя В. Пелевина», впрочем, имело место уже с первых публикаций, то есть в тот момент, когда перед писателем возникла перспектива внимания большой аудитории и формирования ею того или иного представления о «произведшем» предложенный текст.

«Когда у Пелевина началась дружба с переводчицей Натальей Перовой, он стал сотрудничать с редактором отдела прозы журнала «Знамя» Викторией Шохиной. Шохиной Пелевин тоже принес повесть Омон Ра, но вел себя с ней абсолютно по-другому – как вполне обеспеченный молодой человек, говорил, что «сделал» неплохие деньги на продаже компьютеров. Когда повесть Омон Ра готовили в журнале «Знамя» к публикации, Шохина спросила писателя, что написать в биографической справке. «Напиши: спекулировал компьютерами. Компьютерный спекулянт», – ответил Пелевин и засмеялся.

<…> похоже, Пелевин просто «ненавязчиво» вплел в свою биографию фрагменты из жизни своего тогдашнего приятеля <…>».

Подобно многим современным авторам, Э. Лимонову, Б. Ширянову, Е. Радову, писатель заботится о создаваемом его текстами и поведением образе «писателя Виктора Пелевина». Уместна параллель с творчеством американского антрополога и эзотерика Карлоса Кастанеды, чьи тексты, а также «поведенческая стратегия» (подразумевающая избегание интервью, фотографирования и намеренное неразграничение эксплицитного и имплицитного авторства) заметно повлияли на творчество В. Пелевина.

Образ автора понимается В. Пелевиным, и это становится очевидно уже после появления первых романов, как «<…>парадигмальная фигура отнесения результатов той или иной (прежде всего творческой) деятельности с определенным (индивидуальным или коллективным) субъектом как агентом этой деятельности <..>». Такое остраненное отношение позволяет писателю применить для создания этого образа художественные средства.

Маска автора, надеваемая с целью быть близким «эксплицитному адресату», разумеется, не изобретение постмодернизма или какой-либо другой современной практики. Ю.М. Лотман приводит в пример известный анекдот об А.С. Пушкине, рассказанный в свое время Н. Еропкиной, с которой у поэта якобы произошел следующий разговор. «Пушкин стал с юмором описывать, как его волшебница-муза заражается общей (московскою. – *Ю.Л.*) ленью. <…> А рифмы – один ужас! <…>

– Пишу «Прометей», а она лепечет «сельдерей». Вдохновит меня «Паллада», а она угощает «чашкой шоколада». Появится мне грозная «Минерва», а она смеется «из-под консерва» <…>.

<…> Наивная слушательница предполагает, что Пушкин доверил ей быть свидетельницей рождения поэтических текстов, на самом деле поэт иронически выдает ей нечто, достойное ее представлений о творчестве».

В. Пелевин старается казаться модным, удачливым автором, отнюдь не чуждым творческому эксперименту, современным литературным приемам и традиционно уважаемому психологизму образов. Языковая игра, интертекстуальность как прием, культурные аллюзии, обращение к выкладкам популярных направлений философской мысли призваны показать реципиенту, что перед ним достойный внимания и читательского времени писатель.

Создаваемый таким образом миф об авторе обязан возникновением перманентно присутствующему свойству художественного текста, чья знаковая природа, по мнению того же Ю.М. Лотмана, «двойственна в своей основе: с одной стороны, текст прикидывается самой реальностью, прикидывается имеющим самостоятельное бытие, независимое от автора, вещью среди вещей реального мира. С другой, – он постоянно напоминает, что он чье-то создание и нечто значит».

Сам автор, или, если корректнее, нарратор текстов ранних романов В. Пелевина «Омон Ра» и «Жизнь насекомых» не избегает влияния тех или иных мифологем, что представляется естественным.

**1.2 Реализация хронотопа метарассказа в романе «Омон Ра»**

Впервые широко (что обусловлено выбранным жанром) неомифологизм как черта поэтики реализуется В. Пелевиным в романе «Омон Ра».

Этот же роман открывает ряд текстов, в которых создание мифологем обретает место объекта изображения. Советская мифология и ее цели, механизмы, доведенные, как это свойственно поэтике В. Пелевина, до гротеска в соответствии с художественными задачами конкретного текста – вот что становится одним из главных объектов внимания в романе, активным средством структурирования произведения.

«Пелевин развивает миф по закону самого мифа». Следовательно, метод соцреализма «для работы с политическими мифами» подходит как адекватнейший. Подобный метод предполагает их эксплуатацию для совершенно определенной суггестии. Что, исходя из этого, нарратор у В. Пелевина пытается внушить реципиенту?

«Пелевин часто работает обманутыми ожиданиями, – пишет о его творчестве Андрей Немзер». Таков поп-культурный элемент поэтики, типичный для «тривиальной литературы»: неожиданный сюжетный ход, развязка, которой не предполагалось, сведение всего «смысла» повествования к последней фразе; «Омон Ра», пожалуй, наиболее характерен с этой точки зрения как поле для применения данного «приема». Названное обстоятельство – одна из причин того, что именно первый роман В. Пелевина в первую очередь (часто исключительно) присваивается фантастическим дискурсом. Зачастую именно он полагается стабильными потребителями данного жанра лучшим у писателя. Причина предпочтения в более полном соответствии рамкам указанного жанра, ожиданиям, предъявляемым читателем популярному произведению (конкретнее, произведению в жанре «криптоистории», как классифицировали бы «поджанр» романа В. Пелевина критики, специализирующиеся на фантастической литературе).

Итак, творчество В. Пелевина может быть в той или иной мере причислено к «фантастическому дискурсу» как к комплексу текстов, условно относимых к жанру фантастики. Цветан Тодоров так сформулировал требования к принадлежащему этому жанру произведению:

«Прежде всего, художественный текст должен заставить читателя рассматривать мир персонажей как мир живых людей и испытывать колебания в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий. Далее, такие же колебания может испытывать и персонаж; таким образом, роль читателя как бы доверяется персонажу, и одновременно сами колебания становятся предметом изображения, одной из тем произведения; в случае наивного прочтения реальный читатель занял определенную позицию по отношению к тексту: он должен отказаться как от аллегорического, так и от поэтического толкования. <…> Первое и третье действительно являются конституирующими признаками жанра, второе может оказаться невыполненным».

Можно ли напрямую отнести «Омон Ра» к исследуемому Ц. Тодоровым во «Введении в фантастическую литературу» жанру? Читатель уверен в «естественности» происходящего до определенного момента, протагонист также. Все расхождения его мифа об окружающей действительности с тем знанием, которое протагонист обретает, практически идентичны подобным изменениям в восприятии реципиента. «Колебания персонажа» и становятся структурообразующими для конструирования денотата данного диегезиса.

Сам автор, создается такое впечатление, стремится отмежеваться от невыгодной для себя параллели. Он пытается создать значимый с литературной точки зрения текст, пользуясь лейтмотивами, усложняя метафоры, обогащая роман рядом деталей, обеспечивающих множественность трактовок его текста, увеличивающих количество коннотаций.

Но «Омон Ра», по В. Губанову, в первую очередь – «непредсказуемый сюжет, глубокий смысл и оригинальность символики», структура, созданная с привлечением советских мифов, и по этой причине несущая упомянутый груз коннотаций, кажущийся существенным либо избыточным современному реципиенту, наполненным образами, за которыми стоит метафизика Советского Общества, Советской Мифологии, не до конца деконструируемой современным читателем, следовательно, наполненной скрытым денотатом и некоторыми созначениями, чье «наполнение», в свою очередь, раскрывается не мгновенно.

А. Немзер же считает, что «Омон Ра» соотносим, к примеру, с повестью Юза Алешковского «Маскировка» (1977), хотя критик и не высказывается на этот счет подробнее.

В данном случае мы подходим к проблеме учительства и отчетливой сатиричной направленности некоторых текстов В. Пелевина.

При сатирической направленности повести «Маскировка» Ю. Алешковский позволяет себе создавать гротескный, фантастический предметный мир своего текста – особенность, принципиально свойственная ему как автору.

Хронотоп повести характеризуется следующим образом. Старопорохов – захолустнейший городок с косыми домами, улицами в рытвинах, пьяными прохожими. Но под ним – завод водородных бомб, пьяницы же – «маскировщики», люди, чья профессия – не только скрыть происходящее под ногами от бдительности американских спутников, но и показать принципиальную неспособность СССР производить нечто высокотехнологичное и наукоемкое. ОТК находится под рынком, сцена подземного Дворца Съездов – под кладбищем, выходит газета «Высшая правда» – перечень примеров можно продолжить. Проиллюстрируем осведомленность протагониста о тотальном участии населения в мифотворчестве подобным развернутым примером:

«Все народ знает. И понимает, между прочим, что шашлык <…> кремлевский – это шашлык секретный, а ихняя солянка – бурдовая, ржавая селедка и биточки по-домашнему, в которых мяса мороженного меньше, чем в голодном клопе крови, – маскировка. Ведь ежели бы, братец, народ наш не был такой сознательный и грамотный, то, конечно бы, он от такой жратвы взбрыкнулся и устроил вторую Октябрьскую революцию, самую натуральную. А народ понимает, змей, задачу партии и правительства, кует ядерный щит и меч, хуй кладет на качество пищи и что тресковое филе куда-то пропало».

В финале обнаруживается, что герой – пациент психбольницы, доведенный до своего состояния «вредительством в вино-водочной промышленности, <…>вопросом обмана, унижения и издевательства над человеком в сфере бытового обслуживания».

У В. Пелевина «за гнилым фасадом существования наших недостатков» – ничего, у Алешковского – «главное». Последний творил в описываемую в обоих текстах эпоху, первый – практически постфактум. Для него уже не становится целью высмеять советскую космонавтику или быт, ибо они сами по себе уже обрели свое место и оценку. Повествователь в «Омон Ра» деконструирует советскую систему создания и модификации мифов (метарассказов). И это при том, что человек (Виктор Пелевин), который находится на следующем («технически» первом) повествовательном уровне, относится к тем, кто в начале своей жизни подвергался воздействию «советской метафизики». Нарратор выдает это присутствие фразой, сочиненной якобы (как и весь текст) Омоном Кривомазовым как эксплицитным автором (третий повествовательный уровень; по стандартной нарратологической классификации, впервые предложенной В. Шмидом): «<…>я больше времени проводил в пионерлагерях и группах продленного дня – кстати сказать, удивительную красоту последнего словосочетания я вижу только сейчас» [С. 9]. Но повествователь остается остраненным по отношению к опыту автора.

История русской литературы последних десятилетий знает и, если так можно выразиться, более постмодернистский способ применения мифов о советской истории и реалиях. Саша Соколов в «Палисандрии» (1985) структурирует мир сосуществования всех персонажей «советского космоса» от Фанни Каплан до Брежнева, наделяя привычные общеупотребимые мифологемы либо способностью к реализации (методика, в частности, Льюиса Кэрролла), либо демонстративным опровержением.

«И вспомнилось детство, когда, рассадив, бывало, колено, я коридорами власти прибегал к утешениям вот таких же усатых и важных опекунов моих. Дядя ли Иосиф, Серго ли Орджоникидзе, Буденный ли – они никогда не отказывали мне в ласке. И сколь худо о них ни писалось бы задним, давно загробным числом, я никогда не поверю в эту бессовестную, суесветную чушь».

Саша Соколов создает свой гармоничный с точки зрения морфологии и синтаксиса, хаотичный предметный мир, игровой и не претендующий на демонстрацию потенции советского мифа, на вскрытие его структуры через гиперболизацию возможностей. Игровой повествовательный хаос текста классика русского постмодернизма упорядочивается постоянным напоминанием о рамках норм русского языка путем их нарушения, диегезис пелевинского эксплицитного автора рассказывается вполне традиционным «псевдореалистическим письмом» (термин И.П. Ильина), не скатываясь в хаотичность еще и линейностью, беллетристичностью сюжета.

Протагонист романа В. Пелевина Омон вполне осознает, что навязываемые представления о светлом будущем современного ему общества – миф.

«Единственным пространством, где летали звездолеты коммунистического будущего <…> было сознание советского человека, точно так же как столовая вокруг нас была тем космосом, куда жившие в прошлую смену запустили свои корабли, чтобы те бороздили простор времени над обеденными столами, когда самих создателей картонного флота уже не будет рядом» [С. 15].

Главное, что должно было отличать эти бутафорские аппараты – множество блестящей фольги, густо написанное «СССР», красные звезды, – и вот уже для ребенка само слово «звездолет» происходит от наличия этих ярко красных знаков на сверкающем борту [С. 15].

Впервые у В. Пелевина повествователь предъявляет читателю своеобразную солипсистскую модель художественного мира, в которой отдельно взятая личность самодостаточна, является тем хронотопом, в котором происходит действие романа. От традиционного структурирования предметного мира «пелевинское» отличается также и артикулированием указанного солипсизма, созданием установки на легитимацию именно подобного космоса, как минимум в представлении мифотворящего субъекта.

К примеру, функционер КГБ Урчагин перед космическим полетом объясняет герою назначение советской мифологии в следующих категориях:

«Запомни, Омон, хоть никакой души, конечно, у человека нет, каждая душа – это вселенная. В этом диалектика. И пока есть хоть одна душа, где наше дело живет и побеждает, это дело не погибнет.

<…> Достаточно даже одной такой души, чтобы на далекой Луне взвилось красное знамя победившего социализма» [С. 119]. Эта душа – душа Омона, – знает Урчагин. И именно протагонист становится в романе единственным кандидатом на функцию «носителя солипсизма», выполняя свое назначение как актора.

Одновременно это – пример (пути) насильственного внедрения мифологем.

Есть и другой путь – путь космонавтов с «Салюта», которых устроило собственное бытие. «Я вдруг понял, что выпил водку, которой они ждали, может быть, несколько лет, и испугался по-настоящему» [С. 120]. Для них, таким образом, не возникает конфликта, который переживает Кривомазов, конфликта «центрального» для романа. Впрочем, этого конфликта не существует и для большинства, принимающего самый привлекательный советский миф (об успехах в космосе) на веру. Большинства, к которому относился и герой.

«Да, это было так – норы, в которых проходила наша жизнь, действительно были темны и грязны, и сами мы, может быть, были под стать этим норам – но в синем небе над нашими головами среди реденьких и жидких звезд, существовали особые сверкающие точки, искусственные <…> И каждый из нас – даже синелицый алкоголик, жабой затаившийся в сугробе, <…> имел там, в холодной чистой синеве, свое маленькое посольство» [С. 23].

Омон постоянно старается находиться на точке зрения субъекта наблюдения, примеряя на себя роль «объекта мифологизации».

Так, он хочет оказаться в кабине самолета, ставя себя на место пилота, «пролетающего» мимо окружающего его мира. Проблема наличия пилота беспокоит юношу.

«– Я вот думаю, – сказал я, показывая вилкой на висящий перед нашим столом картонный звездолет, – есть там внутри кто-нибудь или нет?» [С. 15].

Встреча с Митьком (никогда «Митя» или «Дмитрий», всегда «Митек»), постоянным наперсником и практически трикстером протагониста (в чем-то двойником), происходит одновременно с обнаружением изображения советского космонавта на стене помещения пионерлагеря «Ракета», куда персонажей приводит желание космической романтики.

Разобрав картонный муляж, Митек, видит, что его пилот заперт в глухой коробке кабины с картинкой Земли в иллюминаторе и люком, но без иллюминатора и люка на наружной стороне обшивки. «– Найти бы того, кто эту ракету склеил, – сказал Митек, – обязательно бы ему по морде дал» [С. 15].

Первый обед в лагере, предвосхищающий с точки зрения пространственно-временных отношений переломные для композиции, развития сюжета события, будет повторен на подобных же «стыках хронотопа» вплоть до цитирования синтагмы (в конце 4 главки: прибытие в казарму летного училища). «Обед был довольно невкусный – суп с макаронными звездочками, курица с рисом и компот» [С. 14]. Перед стартом лейтмотивный обед единственный раз приобретает сюжетозначимую функцию: героя кормят снотворным «в преддверии» перехода границы двоемирия – пути на Байконур, которого он будто не помнит. «Обед был довольно невкусный: суп с макаронными звездочками, курица с рисом и компот; обычно, допив компот, я съедал все разваренные сухофрукты, но в этот раз съел почему-то только сморщенную горькую грушу, а дальше почувствовал тошноту и даже отпихнул тарелку» [С. 80]. В связи с вышесказанным заслуживает определенного внимания и композиция романа. В. Губанов высказывает сходное мнение: роман «можно разделить на четыре части. Конец каждой из них ознаменован появлением супа с макаронными звездочками, курицы с рисом и компота. Инициация Омона завершается тем, что он выбирается из лунохода (отказывается от мечты о коммунизме), поняв сущность тоталитарной системы». Звезды остаются лишь атрибутом пропаганды, «амортизуемой» мифологемой, будучи достижимы лишь в виде такого активного средства идеологической пропедевтики, как кулинарное изделие.

Обряд инициации – важный структурный элемент эмпирического приложения древней мифологии, к которому В. Пелевин обращается во многих текстах: «роман карьеры» «Generation ‘П’», «роман достижения нирваны» «Чапаев и Пустота», «повесть индивидуального пути» «Желтая стрела», другие тексты В. Пелевина с любыми подобранными сходным образом определениями.

Правомерно утверждать, что, структурно, композиционно действие романа «Омон Ра» длится от рождения протагониста через пережитое им состояние катарсиса к обретению знания о мире и себе. Подобная структура, ориентированная на мифологический мотив добычи культурного объекта, на систему древних мифов, посвященных космизации окружающего пространства, более полно будет использована при создании текста романа «Чапаев и Пустота».

Для повествователя все в предметном мире текста имеет свое значение и последствия, структурируется система лейтмотивов.

Одна из картинок, виденных Омоном, ползущим по коридору, через стекло противогаза: «<…>вот муравей, ставший после смерти двумя тончайшими лепешечками и оставивший после себя маленький мокрый след в будущем – в полуметре, там, куда нога шедшего по коридору ступила через секунду после катастрофы» [С. 19].

Позже это вспоминается реципиентом при прочтении сцены наезда Кривомазовым в луноходе на тело погибшего космонавта.

«Я заметил, что вокруг очень тихо, только под моими локтями скрипит линолеум, словно по коридору катится что-то на ржавых колесиках; за окнами, далеко внизу, шумит море, и где-то еще дальше, словно бы за морем, детскими голосами поет репродуктор:

Прекрасное далеко, не будь ко мне жестоко,

Не будь ко мне жестоко, жестоко не будь» [С. 19].

И лейтмотивом всего пребывания в лагере (данная часть романа, имеет очевидную параллель с «романом воспитания», и это соотнесение В. Пелевин использует несколько лет спустя в «Generation ‘П’») становится отрывок из той же песни, напеваемый Омоном:

«От чистого истока в прекрасное далеко,

В прекрасное далеко я начинаю путь» [С. 19].

В первых главах, как мы видим, закладывается то, что сыграет роль в кульминационных сценах. «В поэтике Пелевина не может быть ничего постороннего замыслу потому, что в его мире случайность – непознанная (до поры до времени) закономерность», – подтверждает А. Генис.

«Я остановился и открыл глаза. До конца коридора оставалось метра три. На темно-серой стене передо мной висела полка, а на ней стоял желтый лунный глобус; сквозь запотевшие и забрызганные слезами стекла он выглядел размытым и нечетким; казалось, он не стоит на полке, а висит в сероватой пустоте» [С. 20]. Через эту сцену протагонист переходит в тот «дискурс Лунного путешествия», из которого выходит в зеркальной сцене финала романа. «Сквозь тонкую пелену слез Земля виделась нечеткой и размытой и словно висела в желтоватой пустоте; из этой пустоты я и глядел на ее приближающуюся поверхность, протискиваясь к ней навстречу, пока вдруг не расступились сжавшие меня стены и коричневый кафель пола не полетел мне навстречу» [С. 121]. Все пребывание в этом дискурсе и связано с собственно фантастическим в романе. Выпадая из него, герой оказывается в «нормальном» для него мире, покидает сферу хтонических ужасов. Граница двоемирия переходится в состоянии, близком к бессознательному (в котором герой оказывается не по своей воле), характеризуемом неспособностью адекватно воспринимать происходящее.

В детстве Омон хотел славы, с фотографией в центральной газете, с вниманием незнакомых людей. Поняв, что вряд ли кто станет особенно интересоваться его подвигом, как сам Омон мало задумывался о людях с фотографий в газетах, герой отказывается от мечты о признании. Но не от желания подвига. Впрочем, у мечты о фотографии космонавта Кривомазова есть еще «солипсический» аспект: – «И самое, конечно, главное – мне хотелось самому стать одним из других людей; уставиться на собственное, составленное из типографических точек лицо, задуматься над тем, какие этот человек любит фильмы и кто его девушка, – а потом вдруг вспомнить, что этот Омон Кривомазов и есть я» [С. 34].

Протагонист должен сам стать – мифотворцем, точнее, выполняющим роль медиатора между субъектом и объектом мифологизации: Советским Союзом и Западом, руководством (условное обозначение тех сил, которые, собственно, и стоят за мифотворчеством в романе) и народом.

«Главная цель космического эксперимента, к которому тебя начинают готовить, Омон, это показать, что технически мы не уступаем странам Запада<…>.

Но борьба идей – это такая область, где нельзя останавливаться ни на секунду. Парадокс – и, опять же, диалектика – в том, что обманом мы помогаем правде, потому что марксизм несет в себе всепобеждающую правду, а то, за что ты отдашь свою жизнь, формально является обманом» [С. 38]. Вскоре раскрывается и часть механизма производимого обмана: «Да и самолетов у нас в стране всего несколько, летают вдоль границ, чтоб американцы фотографировали» [С. 41].

Так Омон начинает проходить своеобразную инициацию; точнее, уже проходит ее, по мнению Урчагина и некоторых других посвященных в цель, к которой готовят Кривомазова.

Эти люди сознаются в намеренной мифологичности навязываемой согражданам картины мира. Омон особенно и не старается разоблачать, не имеет и цели добиться истины об «объективной реальности».

Дима, седой молодой человек, последний из обслуживающих «автоматику», корректирующий прилунение аппарата с Омоном на борту, служил в ракетных войсках.

«– Оперативным дежурным. Потом стратегическим.

– А что это значит?

– Ничего особенного. Если в оперативно-тактической ракете сидишь – оперативный. А если в стратегической – тогда стратегический дежурный» [С. 91].

Герой хорошо усваивает урок Урчагина, объяснившего механизм и целесообразность мифологизации. Успокаивая перед гарантированной гибелью, Омон обманывает Диму, фаната «Пинк Флойд», мечтавшего достать редкую запись группы. «Обычный саундтрек. Можешь считать, если Морэ слышал, то ее тоже слышал. Типичные Пинки – саксофон, синтезатор» [С. 94].

Позже Кривомазов называет точку своего назначения на карте Луны именем этой записи – «Zabriskie Point». Красная линия пути и судьбы упиралась в этот черный кружок, «за которым ее уже не должно было быть. Кружок был очень похож на обозначение станции метро<…>» [С. 98]. Красным цветом на стандартных схемах изображается Кировско-Фрунзенская линия московского метрополитена.

Красная линия прочерчена по рельефной карте Луны на совещании у начальника полета. «Как ты знаешь, Омон, наша космическая наука преимущественно исследует обратную сторону Луны, в отличие от приземляющихся на дневной стороне американцев» [С. 36] (Значимую оговорку позволяет себе Урчагин, намекая на неистинность американских достижений в освоении Луны: они лишь «приземляются»). Луноход при первом взгляде напоминает красную консервную банку (игрушка в руках Пхадзера Владиленовича) с неизбежным «СССР» на борту. Красными консервами будут «Великая стена» из постоянного рациона советских космонавтов.

Трещина, в которую собираются посадить луноход с обеспечивающим действие его «автоматики» Омоном, носит имя Ленина, буй посылает радиосигналы: «МИР», «ЛЕНИН», «СССР». Ленин на стенде лагеря изображен в виде абстракции: красное, наступившее на белое. Движение по трещине становится движением по Московскому ордена Ленина метрополитену им. Ленина. которое заканчивается для героя на станции «Библиотека имени Ленина» (на красной Кировско-Фрунзенской ветке метрополитена).

На формирование культурного контекста, внедрение в «ленинский дискурс» влияет и аллюзия на повесть В.П. Катаева «Маленькая железная дверь в стене» (1964) о В.И. Ленине. Отряд космонавтов в романе В. Пелевина перед полетом к Луне посещает Мавзолей, в который поднимается прямо из подземных коридоров своего космического училища через «маленькую железную дверь в стене».

Движение по красной линии оказывается «движением по линии жизни». Дело в том, что и в луноходе снова перед глазами героя, в физическом смысле, оказывается карта Луны и красная линия, которую он чертит сам красным фломастером на веревочке. О данном уподоблении говорит последняя фраза текста романа: «Я поднял глаза на схему маршрутов, висящую на стене рядом со стоп-краном, и стал смотреть, где именно на красной линии нахожусь». Герой покидает хронотоп советского космоса / метро, но не избавляется от своей стези «мифологизируемого» метарассказами ауктора (повторим, что Кривомазов – эксплицитный автор текста.

Хронотоп дороги в целом оказывается важным для «Омона Ра», поскольку очевиден параллелизм не только этого романа В. Пелевина с романом воспитания, который находит свои истоки в архаическом сюжете преодоления «хтонической сферы ужасов» с целью инициации или обретения культурного объекта (данный параллелизм характерен и для романа «Чапаев и Пустота»).

Очередная актуализация лейтмотива дороги, по которой движется нечто «железнодорожное», происходит таким образом: «<…> теперь, повиснув в сверкающей черноте на невидимых нитях судьбы и траектории, я увидел, что стать небесным телом – это примерно то же самое, что получить пожизненный срок с отсидкой в тюремном вагоне, который безостановочно едет по окружной железной дороге» [С. 89].

Здесь наблюдается составная часть генезиса последней по времени и самой удачной, по признаниям многих, повести В. Пелевина «Желтая стрела», точнее, ее хронотопа вечнодвижущегося поезда, существующего как замкнутый мир «среднего» человека, из которого протагонист повести стремится выйти (также благодаря буддийскому, ориенталистскому «духовному толчку» из «Индии духа»; аллюзия на «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева достаточно очевидна).

Восточные мотивы, впервые появившись у «пелевинского нарратора» в романе «Омон Ра», позже возникают последовательно во всех следующих романах. Таковы ориентальное мировоззрение, буддийская ориентация автора.

Омону кажется, что серый дощатый забор училища продолжает протянувшуюся из степей Китая «Великую Стену» и превращает в древнекитайское «и решетчатые беседки, где в жару работает приемная комиссия, и списанный ржавый истребитель, и древние общевойсковые шатры<…>» [С. 33]. Тушенка, которой Омон будет питаться в полете, будет называться «Великая стена».

«Повесть была воспринята как злая сатира на тотальный обман советской пропаганды [например, по мнению того же В. Губанова, – одной из задач, которую ставил перед собой Пелевин при написании этого произведения, была попытка обличить тоталитарную систему, существовавшую в Советском Союзе. Космос, являющийся центральным образом в романе – это коммунизм], и лишь немногие обратили внимание на неожиданный солипсистский финал «Омона Ра», в котором выясняется, что никакие ракеты никуда и не думали лететь, а все это происходило только в сознании обреченных на смерть космонавтов <…>», – как бы подытоживая вышесказанное, пишет С. Кузнецов. Он же ставит важную для концепции мира и человека В. Пелевина проблему индивидуалистского бытия протагониста, вместе с тем и эксплицитного автора.

Необходимо в связи с этим сказать об иронии, перманентно присутствующей за многими сентенциями пелевинского повествователя (не только в рассматриваемом тексте).

«– В общем, все, как в самолете, сидишь в кабине, ручка у тебя, педали, только смотришь на экран телевизора. Так эти двое на занятии, вместо того, чтоб иммельман отрабатывать, пошли, суки, на запад на предельно малой. И не отвечают по радио. Их потом вытаскивают и спрашивают – вы чего, орлы, на что рассчитывали, а? Молчат. Один, правда, ответил потом. Хотел, говорит, ощутить, говорит. Хоть на минуту…» [С. 41]

Данный пример иллюстрирует, как испытывающие воздействие мифа создали для себя миф собственный, «сверху» не навязанный. Советские «мифологизаторы» не ожидали, что их подмена реального налета необходимых летчику часов работой на тренажере (самолетов, напомним, почти нет) обернется согласием на подмену – более глубоким, до возможности действительно принять «телевизор» за окна кабины пилота.

Стандартным откликом на «мифологизацию» оказывается выбор имени ребенку; к примеру, история Пхадзера Владиленовича Пидоренко выглядит следующим образом: «Его отец тоже был чекистом и назвал сына по первым буквам слов «партийно-хозяйственный актив Дзержинского района»; кроме того, в именах Пхадзер и Владилен в сумме было пятнадцать букв, что соответствовало числу советских республик» [С. 46–47].

Люди, вдохновляющие обслуживающих советскую автоматику, – «сильные духом» (по названию изучаемой дисциплины). Наиболее впечатлившие – сын и отец Попадьи, совершившие подвиг также во имя «маскировки» (вспомним повесть Ю. Алешковского). Это и есть предельная возможность воздействия советского мифа. Киссинджер был введен на охоте в заблуждение изображавшими двух медведей спецегерями, которые были им убиты (казалось бы медведи; но один из одетых в шкуру егерей – Попадья-младший – действительно скончался), что помогло создать эйфорию, благоприятную для подписания договора об уничтожении несуществующих в СССР и многочисленных у США ядерных вооружений.

Для аутентичности ситуации сделана интертекстуальная отсылка, аллюзия на одну из популярных советских книг, создающую идеологических миф о разведчике Николае Ивановиче Кузнецове и партизанах ровненских лесов – «Сильные духом» Дмитрия Медведева (1965). Текст книги (жанр не определен автором, объясняющим этот факт отсутствием художественного вымысла) не используется в виде цитат, отсылка производится на само художественное произведение, имеет значение его строгая идеологически-воспитательная направленность, риторический модус повествования («Бессмертна память о павших товарищах. Что перед ней время!»).

Все дело в том, что «наша советская жизнь» требует постоянной готовности к совершению подвига – только так формируется метарассказ, согласно которому она лучше западной: «наша советская жизнь есть не последняя инстанция реальности, а как бы только ее тамбур <…>, и именно здесь приоткрывается ведущая к подвигу дверь, но не где-то снаружи, а внутри, в самой глубине души» [С. 51–52]. То есть оказывается важно состояние сознания (состояние, организованное, как уже было установлено, структурирующими мифологемами), когда осознание необходимости некоего действия во благо страны отрицает инстинкт самосохранения.

Иван Сергеевич Кондратьев, преподающий «Общую теорию Луны», цитирует известного мистика Гурджиева и его теорию пяти Лун, каждая из которых приводила к смене экономической формации, и падение пятой должно установить коммунизм на всей планете. Отсюда понятно значение для страны победившего социализма этого небесного тела [С. 58]. Но как и Луна, коммунизм – видимо, эту «последнюю инстанцию реальности» после «тамбура» современной «советской жизни» имел в виду Омон – недостижим. Однако заподозрившему «светлое будущее» в недостижимости рассчитывать на долгую жизнь не приходится.

Полковник в черной рясе проводит над Митьком и Омоном специальное исследование, которое должно выявить неспособного поверить в навязываемую установку на реальность пейзажа за линзами лунохода. Традиция помещать мистиков в ряды коммунистической партии, условно говоря, большевиков, продолжится в образе Чапаева из романа «Чапаев и Пустота». Таинственный чин КГБ оказывается хранителем коллекции черепов, среди которых на видном месте – череп Троцкого (что выдает в обладателе профессионального убийцу); он способен к гипнозу и обставляет «сеанс» множеством зеркал и восковых свечей, вытопленных из человеческого жира [С. 64].

Митек, проходящий исследование (запись которого прослушивает позже Омон), сначала осознает себя жрецом Аратты, жителем древнего Вавилона по имени Нинхурсаг. Перед нами и полковником – сцена его инициации, совершающаяся вслед за сменой принцем старого шумерского царя и при свете Луны. Самое большое достижение жреца и будущего верховного резчика печатей – оттиск с изображением бога Мардука. (Опустим рассмотрение возможных параллелей данного сюжета с канвой последнего романа В. Пелевина «Generation ‘П’», где один из уровней манифестации авторской концепции структурирован с опорой на шумеро-аккадскую мифологию, так как этому будет уделено внимание в главе III.)

В следующем «превращении» Митек – Секстий Руфин, вольноотпущенник и метроман, свидетельствовавший против христиан. Он читает стихи на вечере у легата («перевоплощение» полковника) – сборище, на котором все совершают мессу в честь Луны, а сам легат объясняет Секстию разницу между Селеной (Луной) и Гекатой (и непременность неприятия последней).

Наконец, Митек становится Фогелем фон Рихтгофеном, обороняющим Берлин летчиком с пулеметом в руках. Воздушный ас (имя которого в переводе с немецкого и означает «птица») в прошлом участвовал в тайном нацистском проекте полета на Луну на модернизированном «Мессершмидтте», в присутствии высших чинов рейха в высоких черных колпаках – как римляне на сборище у легата, как и сам полковник КГБ перед Митьком.

Затем Митек вспоминает детство, школьный утренник, когда он был наряжен луноходом и смотрел в окно на Луну, давая клятву попасть на нее [С. 72].

Затем друга Омона отводят в глухой тупик под лестницу, и его убивает полковник.

Митек вешал над своей кроватью в центре подготовки космонавтов репродукции Куинджи, на которых «Луна недостижима». Он оказывается тем, кто мог прочувствовать подмену настоящей Селены подземельями Москвы и, таким образом, не совершить подвиг, на который Омон теперь шел один.

Дима, еще один член экипажа, кратковременный наперсник протагониста во время «полета», вешает над койкой листок с птицей и надписью «OVERHEAD THE ALBATROS» [С. 48]. Его любовь к западной рок-группе оказывается для «советских мифологизаторов» безопаснее, чем фанатичное стремление к Луне Митька.

«Антимифологизаторская направленность» творчества В. Пелевина полагается некоторыми критиками имманентно присущей творчеству писателя. «Важную роль в романе играет музыка. Неслучайно, несколько страниц посвящены диалогу Омона и Димы Матюшевича о группе Pink Floyd. <…> Образ одинокой птицы, летящей над огромным океаном, перекликается с сюжетом книги». Это внимание к музыкальной культуре придет в «Чапаеве и Пустоте» к заметному воздействию на структуру текста.

В конечном итоге объекты мифологизации привыкают к обнаженности симуляции и не замечают очевидные ее свидетельства. Одежда космонавтов, например, изготовляется из комбинезонов американских летчиков, сбитых во Вьетнаме: «<…> в серебристом скафандре, утепленном в некоторых местах кусками байкового одеяла в желтых утятах, Отто Плуцис <…>» [С. 77]. Это не влечет никакой рефлексии по поводу «генезиса костюма».

Объектом внимания Кривомазова становится нечто все-таки глобальное по сравнению с советскими метарассказами. Рефлексией по поводу мифологизированности человеческого сознания становится проведение Омоном параллели между человеком и небесным телом: удаленные друг от друга, подверженные влиянию окружающего мира, «мы также неподвижно висим в пустоте, где нет <…> надежды приблизиться друг к другу или хоть как-то проявить свою волю и изменить судьбу; мы судим о происходящем с другими по долетающему до нас обманчивому мерцанию и идем всю жизнь навстречу тому, что считаем светом, хотя его источника может давно не существовать» [С. 89].

Только осознав себя грязным оборванцем в ватнике, каковым выглядит советский покоритель космоса в романе, Омон избавляется от кризиса самоидентификации, перманентно присутствующего в жизни протагониста. «А иногда я додумывал старые мысли, опять поднимавшиеся в моем сознании. Вот, например, я часто думал – кто же такой я?» [С. 55] В финале романа, выбравшись из темнот советского космоса, оказавшихся стандартными тоннелями метро, герой видит себя в зеркале:

«Одет он был в грязный черный ватник, в нескольких местах измазанный побелкой, и имел такой вид, словно спал последней ночью черт знает где.

Впрочем, именно так оно и было» [С. 122].

Один из главных козырей, романтическое далеко советской метафизики превращено повествователем в «клаустрафобийные» подземелья, космонавт, человек, приобщившийся к хронотопу этой романтики, – в откровенно маргинального персонажа. Все это – и переворот в осознании протагонистом своего места в пределах «советской парадигмы», и снижение оценки качества этой самой парадигмы.

Старуха соседка еще в детстве объясняла Кривомазову:

«– У тебя, Омочка, внутри есть душа, <…> и она выглядывает сквозь глазки, а сама живет в теле, как у тебя хомячок живет в кастрюльке» [С. 56].

В кульминационный момент существования сам Омон оказывается на месте запертого зверька: «Интересно, придет ли в голову кого-нибудь из тех, кто увидит в газете фотографию лунохода, что внутри стальной кастрюли, существующей для того, чтобы проползти по Луне семьдесят километров и навек остановиться, сидит человек, выглядывающий наружу сквозь две стеклянные линзы?» [С. 57]

Он знает, что ничтожен по сравнению со многим в окружающей реальности. И тогда Омон выбирает бога, которому хочет быть подобен, – это Ра, странствующий в Манджет, лодке, которая есть Солнце, а ночью пересаживающийся в Месектет, которая есть Луна. Он же сокол, птица, с которой обычно сравнивают летчиков и космонавтов (начальник полета называет Кривомазова «верным соколом Родины» [С. 57]). Ра становится именем, которое присваивает себе протагонист; и только к финалу, перейдя границу двоемирия, выйдя из «пространства советской космонавтики», герой побеждает ничтожность, обретая в итоге борьбы истинное знание о себе и мире.

Впрочем, Омон не покидает не отпускающего его хронотопа советского мифа.

В вагоне метро он вдруг неосознанно воображает себя все еще находящимся в луноходе: – «Половина лампочек в луноходе не горела, и свет от этого казался каким-то прокисшим». В сетке пассажирки рядом обнаруживается знакомый набор продуктов, только теперь в полуфабрикатном состоянии: «<…> там было несколько пачек риса, упаковка макаронных звездочек и мороженная курица в целлофановом мешке» [С. 122]. С другой стороны, это может означать, что Омон вскрыл структуру советского мифотворчества, что стал очевиден механизм его функционирования и исходные элементы.

Однако герой находится «на красной линии» схемы маршрутов, что висит на стене вагона. СССР жив, все продолжается, миф не умер. Омон все еще движется по «тамбуру», по пути, видимо, к коммунизму, как хочет показать через систему лейтмотивов повествователь.

(Выход из хронотопа «советского» космоса и одновременно подземелий метро происходит из-за стремления героя к изображению Земли на календаре, увиденном из шахты вентиляции. Хтоническим ужасом, преследующим протагониста, оказывается космонавт с красными буквами «СССР» на шлеме из мечты и детства Омона [С. 120]. «Земля» осознается только непосредственно на станции метро, среди пассажиров. Но герб СССР изображает вид Земли с Луны, – заметил Омон еще перед обязательным выстрелом в висок. Выстрел не состоялся, герой покинул тоннели метро через вентиляцию, но обрел себя вновь в хронотопе «советского».)

В. Пелевин действительно предлагает множество вариантов прочтения своего текста, порождая обилие коннотаций с помощью упоминавшихся приемов: многоуровневой системы лейтмотивов, автоаллюзий, различного рода ретроспекций.

Омон слишком медленно осознает подвох со стороны тех, кто послал его и погибших коллег в полет, – только находясь в луноходе на рельсах метро (старый московский миф о секретном кремлевском метро, существующем параллельно, рядом, над, под «настоящим»), на каком-то безлюдном его отрезке. Это достаточно очевидно, но не для находящегося под воздействием внушений Кривомазова: «Из-за оптических искажений казалось, что чернота вокруг лунохода смыкается в свод и уходит вперед бесконечным туннелем. Я ясно различал только небольшой участок каменной поверхности, неровной и шероховатой, – это, видно, был древний базальт; через каждые метр-полтора перпендикулярно линии моего движения над грунтом поднимались невысокие продолговатые выступы, напоминающие барханы в пустыне; странным было то, что они совершенно не ощущались при движении» [С. 99]. Туннель метро, шпалы, движение по рельсам (ранее «заклинило руль» и движение стало вынуждено «однонаправленным»). Протагонист не осознет всего этого вплоть до того, как предназначенный для выстрела в висок пистолет (после установки радиобуя вручную) даст осечку, и запахи подскажут, что вокруг отнюдь не лунная поверхность.

Омон галлюцинирует, в трансе вращая педали, вспоминая катание в детстве на велосипеде по белой разделительной линии асфальтового шоссе, и в его сознании возникает следующая солипсистская картина мира: «<…> если, забыв про Zabriskie Point, до которого оставалось совсем немного, я все-таки бывал иногда счастлив, – не значило ли это, что уже тогда, в детстве, когда я был просто неотделившейся частью погруженного в летнее счастье мира, когда я действительно мчался <…> навстречу ветру и солнцу, совершенно не интересуясь тем, что ждет меня впереди, – не значило ли это, что уже тогда я на самом деле катил по черной и мертвой поверхности Луны, видя только то, что проникало внутрь сознания сквозь кривые глазки сгущающегося вокруг меня лунохода?» [С. 104]

Луноход при первом появлении создает впечатление «умного аппарата», но Омон неосознанно проводит параллель со своими детскими рисунками, показываемыми друзьям: «Нравились им всегда рисунки, где было много всяких бессмысленных черточек, так что я даже потом их нарочно пририсовывал. Вот так же и луноход казался очень сложным и умным аппаратом» [С. 53]. За его линзами мир видится словно сквозь слезы «длинный темный коридор за стеклами коридора» [С. 54]. Этот возвращающийся коридор за стеклами противогаза – вот в сжатом виде и все существование Омона Кривомазова, его цель и главная индивидуальная особенность.

Таким образом нарратором вводится концепция тождества «объективной реальности» и кастрюли лунохода, тесной и безысходной. Человеку, согласно ей, возможно лишь пытаться разглядеть что-то неопознаваемое за двумя дырочками (сильно искажающими линзами), доверяясь в конечном итоге, собственному сознанию, структурирующему из предложенных, а во многом, им же и порожденных элементов картину данной «объективной реальности». То есть, удел сознания – плодить и плодить мифологемы, метарассказы для загнанного в металлическую ловушку тела; а значит, и побег из этого «лунохода» невозможен, ибо он оказывается лишь несущественной сменой неба над головой, которое «на самом деле» останется все той же крышкой душной кастрюли, движущейся по «красной линии».

Исходя из рассмотренного становится очевидным введение в предметный мир образа Земли, которая оказывается все время лишь изображением: на календаре, глобусе, советском гербе.

«Больше всего Земля из космоса напоминает небольшой школьный глобус, если смотреть на него, скажем, через запотевшие стекла противогаза» [С. 38]. Ни разу этот мир, в котором Омон (и любой другой человек) «движется по красной линии в своей тесной кастрюле» лунохода, не показан как таковой, только и исключительно как модель, созданная сознанием. «– И я, и весь этот мир – всего лишь чья-то мысль <…>» [С. 87], – произносит медведь из сна Кривомазова (отец либо сын Попадьи).

По пути странствия по сфере хтонических ужасов (в рассматриваемом тексте ею становится метрополитен) протагонист, во-первых, выполняет роль культурного героя, целью которого является выход из этой сферы, тождественной столь актуальному для пелевинского повествователя знанию о себе и мире. Во-вторых, он встречает различного рода дарителей фольклорно-архаического типа, – например, Ландратова, одного из наставников, дарующего Омону дрезину путем своей смерти (Ландратов был послан убить разобравшегося в ситуации героя).

Помимо дарителей материальных объектов встречаются и дарители упомянутого ранее «знания».

Белка и Стрелка выполняют функции сторожевых собак, «товарищ Лайка», «первый советский космонавт» смирно сидит в орденах перед скромным блюдечком в углу. Омон встречает «ребят с автоматического зонда», направляемого к «Альфе Макроцефала», то есть тех, кто в полете должен обеспечивать работу столь же беспилотного, как и кривомазовская ракета с луноходом на борту, космического аппарата. Японец под угрозой физической расправы отказывается от совместного полета, видимо, уже что-то зная о советской космонавтике [С. 75]. Станция «Салют» оказывается похожа на бутылку («космический грузовик», кстати, называется «Агдам Т‑3») [С. 115]. Все это – подвешенное, как корабли из картона, на стреле крана (и подпертое бревном); в бассейне тренируют не для отработки движений в космосе, а для аутентичной их имитации; модуль «Квант» – ящик, не более; «Время» – не передача в прямом эфире [С. 117].

Отношение к кораблям над столиками «пионерлагерной столовой» теперь меняется, ретроспекция выявляет неромантичные подробности: «<…> кабелями, облепленными чем-то вроде липких волокон, которыми покрываются, например, нити, на которых что-нибудь вешают в пионерлагерной столовой» [С. 113]. Нитки, которые держали сверкающие звездолеты, при ближайшем рассмотрении оказываются для нарратора отталкивающими. Симулякры вокруг субъекта внимания – возможна и такая формулировка авторской концепции, воспроизводящейся в каждом последующем романе. Среди прочего, автор настойчиво вводит в текст порой незначительные аллюзии на те или иные мифологемы: встречающиеся крысы размерами с небольшую собаку – это всего лишь еще одни популярный миф о московском метро [С. 113].

Вспоминая высказывание А. Вяльцева, утверждавшего, что соцреализм наиболее адекватен для «работы с политическими мифами», которой повествователь у В. Пелевина и занимается, следует обратиться и к соцреалистическому методу как мощному источнику мифологем.

Абрам Терц эксплицирует социалистический реализм как искусство, ставящее целью помощь в достижении коммунистического абсолюта, а посему не нуждающееся в рудиментах критического реализма дореволюционных авторов. Реалистическое из произведений должно быть вытравлено, оставляя место лишь картинам идеальной действительности, переданным с марксистских, ленинистских и прочих позиций, т.е. не действительности как таковой («Наша беда в том, что мы недостаточно убежденные соц. реалисты и, подчинившись его жестоким законам, боимся идти до конца по проложенному нами самими пути».). Более того, мифологизации должны быть подвергнуты значимые для будущего социализма акты государственной власти или происходящее с ее носителями. «Ах, если бы мы были умнее и окружили его смерть чудесами! Сообщили бы по радио, что он не умер, а вознесся на небо и смотрит на нас оттуда, помалкивая в мистические усы. От его нетленных мощей исцелялись бы паралитики и бесноватые. <…>

Мы сами взорвали фундамент того классицистического шедевра, который мог бы (ждать оставалось так недолго!) войти наравне с пирамидой Хеопса и Аполлоном Бельведерским в сокровищницу мирового искусства».

Самопровозглашенная же задача нового вида искусства состояла в общих чертах в следующем: «…Являясь основным методом советской литературы, социалистический реализм требует правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии». В известном докладе Жданова сформулированы следующие условия творчества – долг советского писателя: «отбирать лучшие чувства и качества советского человека» и «раскрывать перед ним завтрашний его день».

Ю.М. Лотман обосновывает уподобление социалистического реализма (произведений, «лакирующих», подменяющих «действительность») рыцарскому роману, который культивирует миф о том, «что должно существовать». «Правила делаются явлением не массового поведения, а присущи лишь исключительному герою в исключительной ситуации. <…> Для средневекового сознания норма – это то, что недостижимо, это лишь идеальная точка, на которую устремлены побуждения». Примечание к данным сентенциям манифестирует возможность указанной параллели: «Писатель типа Бабаевского или Пырьев в Кубанских казаках в принципе не коррегировали искусство реальностью, а критика этого типа доказывала в духе средневековых текстов, что подлинная реальность (типичность) – это не то, что существует, а то, что должно существовать».

Следует упомянуть и нехудожественные тексты, по определению не имеющие отношения к социалистическому реализму, однако использующие его мифотворческую способность, эксплицирующие явления долженствующими быть такими, какими они существуют в предметном мире этих текстов. Примером такого текста является книга «Иосиф Виссарионович Сталин. Краткая биография», которая пытается создать требуемый образ своего героя, талантливого государственного деятеля, уделяющего внимание всем отраслям народного хозяйства, культурной жизни страны. «Товарищ Сталин разработал положение о постоянно действующих факторах, решающих судьбу войны, об активной обороне и законах контрнаступления и наступления, о взаимодействии родов войск и боевой техники в современных условиях войны <…>». Используется и мифологема идеального государства для гармонизирования отношений между существующим и желаемым: «Великая и нерушимая дружба народов нашей страны <…> явилась невиданным в истории человечества образцом справедливого решения национального вопроса». В целом «Краткая биография» претендует на создание глобального метарассказа, долженствующего создать у реципиента определенную картину объективной реальности. К авторитету и «метафизике» подобных продуктов советского мифотворчества косвенно апеллировал В. Пелевин, объясняя возможность идеологии заставить человека заменять автоматику космического аппарата.

Е. Добренко полагает одним из недостатков произведений соцреализма конца 40‑х – начала 50‑х годов (период безусловного доминирования самого ортодоксального варианта направления) следующее: «Исключительная личность стала ответом на вопрос человека, думающего, делать бы жизнь с кого». Героев романа В. Пелевина заставляют жить жизнью исключительных личностей, погибать героями. «Сама советская жизнь» в идеале подана требующей такого поведения. Но повествователем нивелируется сама возможность подвига. Смерть – пожалуйста, героическая – это уже дискуссионный момент.

В. Пелевин, однако, сознает следующее: «Идея, что знание принадлежит мозгу или духу общества, а значит – Государству, постепенно отживает по мере усиления обратного принципа, согласно которому общество существует и развивается только тогда, когда сообщения, циркулирующие в нем, насыщены информацией и легко декодируются. Государство начинает проявлять себя как фактор непроницаемости и шума для идеологии коммуникационной прозрачности, которая идет в паре с коммерциализацией знаний».

Нарратор В. Пелевина внушает, что постепенно становится очевидным, отвращение к мифам в целом, идя путем педалирования известных «советских мифологем», то есть коллективных представлений о советской эпохе. «Вторично актуализуя однажды утвержденную интертекстуальную связь, художник как бы сам верифицирует ее (лишь частным случаем такого рода автоверификации будут эксплицированные в письмах, дневниках, автобиографиях и автометатекстах указания писателя на значимость для него тех или иных источников)».

В. Пелевин распознает богатый преинтертекст в комплексе, который можно назвать «мифом о советском мифе» в состоянии на последний год существования Советского Союза, и в основном на этом преинтертексте структурует предметный мир, космос советского покорения космоса.

В данном случае, по терминологии И.П. Смирнова, имеет место конструктивная интертекстуальность, т.е. В. Пелевин открывает параллелизм современных ему текстов, речевых практик, рефлексирующих на советской идеологии, мифологии, не составлявших четко очерченный когерентный преинтертекст, расшифровывает «их глубинное семантическое родство». «Установив сходство» его источников в плане содержания, автор строит из них систему «внутри собственного произведения».

Это создание «мифа о мифе», «метамифологии», «метаметарассказа» и служит той эмпирической реальностью, в хронотопе которой действует протагонист и по отношению к которой испытывает все те сложные и меняющиеся ощущения, что становятся предметом изображения для повествователя в романе.

**1.3 Полифонизм метарассказов в романе «Жизнь насекомых»**

«Жизнь насекомых», второй роман В. Пелевина, ставит целью изображение как можно более широкого поля, тезауруса современных мифов, в основном социальных и индивидуальных, то есть тех, которые составляют индивидуальную картину мира «объективной реальности».

В период создания романа писатель еще считался относящимся к направлению, призванному обновить фантастическую литературу. Оно стало называться «турбореализм», и то, что выходило из-под пера его адептов, напоминало некоторым критикам «сюрреальные в своей стерильности картины Дейнеки». Соответствующие тексты, отличались тем, что реалистическое описание «объективно существующего мира» постоянно соседствовало с «одним-единственным фантастическим допущением». Помимо В. Пелевина, к направлению в начале 90‑х гг. относили А. Лазарчука и А. Столярова, в конце 90‑х – П. Крусанова.

Позже В. Пелевин отошел от «турбореализма» (который декларативно прекратил существование к 1996 г., когда А. Лазарчук и А. Столяров начали создавать коммерческие сериалы), но обративший на себя наше внимание роман был создан как раз на основе «одного-единственного фантастического допущения»: люди – это одновременно и насекомые. Кто для кого. В зависимости от момента времени. «По отношению к людям насекомые играют двойную роль. Они меньше всего похожи на человека, но чаще других живут с ним. К тому же они близки нам своей многочисленностью», – так мотивирует выбор метафоры А. Генис.

Композиционно текст поделен на нумерованные и номинированные главки, включающие небольшие рассказы или части более продолжительных повествований, протягивающихся через весь роман. Заголовки главок создают определенный культурный контекст, к поискам параллелей, впрочем, не обязывающий.

Ставший же популярным после «Жизни насекомых» В. Пелевин плодит о себе слухи и создает благоприятную почву для появления материалов, подобных статье Ф.О. «Кто автор текстов, подписанных: В. Пелевин?»

Ф.О. перечисляет «вешки», которые делают очевидным следующее: В. Пелевин – «плод коллективного творчества»: «отсутствие стиля, отсутствие авторского, то есть неповторимого, языка; гипертрофированная асексуальность; беспредельная нагруженность текстов явными или скрытыми цитатами и т.д. и т.п.». Целью творчества становится, таким образом, стремление убедить в своем существовании и воплотиться в физическое тело «(хочется верить: в оригинальное, а не позаимствованное)». Как мы видим, перед нами фантасмагоричное предположение о несуществовании какого-либо конкретного писателя по фамилии Пелевин.

«Да все вторично в сочинениях моих, все, что хотите видеть в них вторичного: и метафизика тебе, и сшитые места, бесцветность слога, и компьютерность, и плагиат презренный», – иронизирует за В. Пелевина критик И. Зотов. Кроме игры с мифом о нереальности «писателя по фамилии Пелевин», Зотов одним из первых формулирует основные претензии к автору достаточно популярных текстов, претензии, которые с еще большей настойчивостью будут предъявлены к романам «Чапаев и Пустота» и «Generation ‘П’» (другая из ранних критичных оценок сводится к следующему: язык текстов В. Пелевина, по утверждению Д. Бавильского, достаточно «безобразен». В пример приводится синтагма, использованная в повести «Принц Госплана»: «И вдруг увидел какого-то старика в одежде шейха, с черной шляпой на голове»).

В случае с «Жизнью насекомых» все дело в изображении максимально возможного количества индивидуальных «мифосистем», обращение в подобной ситуации к множественности индивидуальных языков, полифонизму семантических кодов. Тем более, утверждает Д. Бавильский, что «столкновение, смешение и обыгрывание языков явно выдают в авторе симпатии к концептуализму».

Стихотворение «Письма римскому другу: *Из Марциала*» (1972) И. Бродского, откуда взят эпиграф к роману, создает картину жизни римского поэта, отдаленного от метрополии, одновременно напоминая о заголовке текста, которому оно было предпослано:

«Посылаю тебе, Постум, эти книги.

Что в столице? Мягко стелют? Спать не жестко?

Как там Цезарь? Чем он занят? Все интриги?

Все интриги, вероятно, да обжорство.

Я сижу в своем саду, горит светильник.

Ни подруги, ни прислуги, ни знакомых.

Вместо слабых мира этого и сильных –

Лишь согласное гуденье насекомых».

Создается впечатление, что В. Пелевину (он использовал лишь вторую строфу из приведенных нами) понадобилось лишь противопоставление однообразного хора животных римской суете, человеческому обществу, снижающее значительность суеты как «пустой» человеческой активности в принципе. У И. Бродского названное сравнение использовано как один из приемов, способствующих созданию образа лирического героя, намеренно сменившего дискурс имперской столицы на незначительность, мелкость событийного наполнения провинциального быта. Однако роман обнаруживает наличие более обширного интертекстуального соотнесения. Неповторимость личности отдельного субъекта, уравненная повествователем текста романа В. Пелевина с видовыми отличиями конкретного насекомого, нивелируется до уровня голоса, пропавшего в пастиччо «индивидуальных мифов», слившихся в один общий – «ценностной системы кооперативной эпохи».

Следует заметить, что хронотоп романа – это по преимуществу хронотоп курортного городка: тянущееся время, пространство, ограниченное бесконечным морем и обступающим с трех оставшихся сторон лесом. Повествователь вновь обращается к И. Бродскому, сравнивая хронотоп романа с хронотопом римской провинции.

«Удивительно красива крымская ночь. <…> Из всесоюзной здравницы Крым незаметно превращается в римскую провинцию, и в душе оживают невыразимо понятные чувства всех тех, кто так же стоял когда-то на древних ночных дорогах, слушал треск цикад и, ни о чем особо не думая, глядел в небо. Узкие и прямые кипарисы кажутся колоннами, оставшимися от давно снесенных зданий, море шумит точно так же, как тогда (что бы это тогда ни значило), и перед тем как толкнуть навозный шар дальше, успеваешь на миг ощутить, до чего загадочна и непостижима жизнь и какую крохотную часть того, чем она могла бы быть, мы называем этим словом» [С. 160]. Важность параллелизма хронотопов раскроется при обыгрывании (снова задействована характерная для поэтики В. Пелевина система лейтмотивов) фразеологизмов «третий Рим» и «третий мир», – словосочетания, обогащенного культурным контекстом, на который указывает уже интертекстуальная перекличка с И. Бродским, и неологизма, характеризующего современное состояние (эксплицированного на все постсоветское пространство) влиятельного религиозно-философского конструкта.

Первая же сцена – в которой оказывается важен «задний план», где раздается голос репродуктора (радиопередача «Голос Божий», который раздается регулярно из «Блисс, Айдахо, США») – можно сказать, определяет центральный конфликт романа. Бог, – постулирует репродуктор,

«– …создал нас разными – не часть ли это великого замысла, рассчитанного, в отличие от скоротечных планов человека, на многие…

– …чего ждет от нас Господь, глядящий на нас с надеждой? Сумеем ли мы воспользоваться его даром?.» [С. 126]

Разные люди в пределах одного хронотопа – такова экспозиция. Как они поведут себя, оставленные один на один с миром, в котором следует устроиться, который разрешено объяснить? Выдержат ли тестирование плюрализмом? Следовательно, предметом интереса автора романа становится сознание отдельно взятой индивидуальности и господствующие над ним элементы «коллективного бессознательного».

Рассмотрим подробнее социальные, политические и прочие мифемы, используемые при структурировании текста романа.

Тезис пьяного «Русским лесом» (и в романе «Жизнь насекомых» снова реализуется эта черта поэтики писателя: интертекстуальное заимствование названия произведения без какой-либо отсылки к основному тексту; в данном случае это роман Л. Леонова и одновременно одеколон, уже названия некоторых главок в тексте В. Пелевина в целом повторяют механизм реминисценции: «Жизнь за царя», «Полет над гнездом врага») комара Арнольда «Американские комары наших мух ебут, а мы смотреть будем?» является своеобразной составной частью мифа о неблагонадежности иностранцев, особенно американцев. Миф о Другом, преобразованный таким образом русским сознанием, иллюстрируется сценой близости Сэма и Наташи, а также некоторыми, казалось бы, проходными метафорами, одна из которых приобретает гастрономический оттенок: «В меню блюдо называлось бiточкi по-селяньскi з цибулей. Оно состояло из нескольких маленьких прямоугольных кусочков мяса, лежавших в строгом архитектурном порядке, целого моря соуса справа от мяса и пологой горы картофельного пюре, украшенной несколькими цветными точками моркови и укропа. Картофельное пюре лавой наплывало на куски мяса, и содержимое тарелки походило на Помпеи с птичьего полета, одновременно странным образом напоминая панораму приморского городка, которая открывалась со столика. Сэм поднял вилку, занес ее над тарелкой и заметил сидящую на границе пюре и соуса молодую муху, которую он сначала принял за обрывок укропной метелочки. Он медленно протянул к ней руку – муха вздрогнула, но не улетела, – осторожно взял ее двумя пальцами и перенес на пустой стул» [С. 175]. Экспрессивное описание плотоядного внимания американца к курорту (снова приобретшему, благодаря сравнению с конкретным городом, антично-римский, но теперь уже «катастрофичный» колорит) и молодой девушке, мухе Наташе ставит целью перенести объект этого внимания на постсоветское пространство в целом через вышеназванную мифологему в сознании современного тексту реципиента. Также комар Сэм бросает реплику, ведущую за собой диалог, снова отсылающий к эпиграфу.

«– <…> Россия ведь третий Рим? <…> Так вот, если написать третий Рим, а потом дописать слово третий наоборот, получится очень интересно. С одной стороны будет читаться третий Рим, а с другой – третий мир.

– В Ялте, – сказала Наташа, – часа три отсюда на катере, есть канатная дорога. Садишься на набережной и поднимаешься на гору. Там дворец строили, или музей Ленина, не знаю. А потом бросили. И остались только колонны и часть крыши. Все огромное такое, и вокруг пустырь. Будто храм какой. Точно, третий Рим и есть» [С. 179].

Римская провинция из «Писем римскому другу» И. Бродского (пространство романа очевидно совпадает с расположением дальней черноморской античной колонии) и южная провинция «третьего Рима», т.е. империи, имеющей отношение скорее к «третьему миру», сливаются таким образом в единый хронотоп с вялотекущим временем и не меняющимся пространством. Явно имеет место претензия на изображение многообразия основных мифологем, характерных для начала 90‑х годов.

Популярная «примета времени», миф о гибельности непонятного Другого, человека, наделенного паранормальными способностями, и одновременно об обманности его «деятельности» реализуется через промелькнувшую на периферии внимания повествователя афишу:

«СЕАНС ЛЕЧЕБНОГО ГИПНОЗА

Лекцию и сеанс проводит лауреат

Воронежского слета экстрасенсов

кандидат технических наук

А.У. ПАУКОВ» [С. 152].

Еще одно из современных созданию романа привычных представлений проиллюстрировано в следующей сцене:

«– <…> насколько мы знаем, вы на Западе просто задыхаетесь от различных репеллентов и инсектицидов, а наша упаковка экологически абсолютно чиста» [С. 127].

Другие используются на протяжении всего романа. Сэм, американский комар, целиком создан из элементов мифов начала 90‑х:

«Артур с Арнольдом превратились в небольших комаров характерного цвета мне избы серые твои <…>. Он выглядел совсем иначе: он был светло-шоколадной расцветки, с изящными лапками, поджарым брюшком и реактивно скошенными назад крыльями; если изменившиеся лица Артура и Арнольда заканчивались толстым штырем, похожим не то на иглу титанического шприца, не то на измеритель скорости на носу реактивного истребителя, то губы Сэма элегантно вытягивались в шесть тонких упругих отростков, – словом, понятно, как выглядел москит-кантатор рядом с двумя простыми русскими насекомыми.

<…>

– Арнольд, – восхищенно прошептал Артур, – ну и ну… Он же беззвучно летает.

– Америка, – – констатировал Арнольд» [С. 129–130].

Характерно, что провинциальность и отсталость отечественных комаров подчеркнуты цитатой из стихотворения А. Блока «Россия», поэта, к которому В. Пелевин также обращается в своих текстах. Стихотворение, как известно, также рисует образ России как страны сельских просторов и почти архаических в своей простоте нравов.

Мифы же об определенных странах и их населяющих этносах превалируют при обращении внимания на места, посещенные импортным москитом. В Мексике его подкарауливают вши и блохи: «Словом, это суровый мир, жестокий, но в то же время прекрасный» [С. 132]. В Японии «долгие желтые пространства» вдохновляют на использование речевых практик, свойственных местной поэзии. «Ничего нет красивее японских ягодиц, когда их чуть золотит первый рассветный луч и обдувает тихий ветер… Боже, как прекрасна бывает жизнь!» [С. 132]

Русская кожа – русский лес (речь идет о растительности на теле мужчины), русским становишься, попробовав одеколон «Русский лес», – такой закон соответствия предлагает повествователь. Иностранное кровососущее садится на «русский материал», и – «его острый хоботок с невероятной скоростью <…> погрузился в почву у основания ближайшей березки» [С. 133]. Одеколон, выпитый «материалом», сообщает вкусившему крови шовинистические настроения – обращает в русского националиста. «– Признайся, блядь, – сурово сказал Сэм, – ведь сосешь русскую кровь?

<…>

– Вставай, страна огромная, – пробормотал он <…>» [С. 136–137].

Все это – примеры сознания, не занимающегося самопознанием, характеры, проявляющие внимание только к внешнему, реалисты с психологической точки зрения, в то время как авторской (точнее, нарратора) точке зрения близки образы личностей аутичных, озабоченных собственным внутренним миром.

Окружающий космос, как правило, соразмерен персонажу, к позиции которого в данной главке приближается точка зрения автора (речь идет о молодых муравьиных мухах): «Вторая пошла было на посадку, потом, видно, передумала и быстро замахала крыльями, пытаясь подняться, но было уже поздно, и она на всей скорости врезалась в витрину палатки. Раздались звон стекол и крики; Марина сразу же отвела глаза, успев только заметить, что к месту происшествия кинулось несколько прохожих» [С. 153].

Все комары, мухи, навозники, мотыльки впервые появляются в предметном мире текста как человеческие существа. Затем следует превращение, которое лишь кажется таковым, так как постепенно становится понятно, что все существа имманентно, вместе с тем явно, – насекомые.

«Дурная бесконечность», порождающая аллюзии на тексты Х.Л. Борхеса, Х. Кортасара, М. Павича, реализуется у повествователя в сцене с комарами-людьми, у которых, в свою очередь, сосут кровь другие комары. Но эти «интертекстуальные переклички» отнюдь не кажутся значимыми по сравнению с ролью «преинтертекстов» поздних романов В. Пелевина.

Интертекстуальность, ориентированная на читателя, обладающего чувством юмора, начинает становится свойством поэтики писателя именно при создании данного текста. Один из первых примеров интертекстуальной игры как приема встречаем на страницах главки «1. Русский лес»: «То, что это иностранец, было ясно не столько по одежде, сколько по хрупким очкам в тонкой черной оправе и по нежному загару того особого набоковского оттенка, которым кожа покрывается исключительно на других берегах» [С. 127]. Д. Бавильский замечает, что отрывок с поеданием мухой собственного мужа – напоминает цитату из текста В. Сорокина.

Стоит упомянуть и источник названия романа – энтомологический труд Жана Анри Фабра «Жизнь насекомых», из которого повествователем заимствован «научно-обозревательный» характер заглавия, обещающий реципиенту всеохватность, панорамность и конкретность подхода.

Природа точки зрения каждого отдельного персонажа имплицитна. Любой «посторонний», остраненный взгляд на события, кроме как с точки зрения повествователя, не имеет права на существование. Этому посвящен абзац первой главки, в котором моделируется ситуация появления постороннего наблюдателя в сцене превращения трех курортников в комаров. Подразумевается, что для кого-то оно может показаться фантастическим. Но видение ситуации нарратором (амбивалентность любого персонажа, а с ним и любого существа в этом мире) торжествует за счет отрицания возможности наличия постороннего наблюдателя. Причина тому – фиктивность любого носителя функции действия в пределах текста, где повествователь – единоличный демиург (в большинстве случаев занимает позицию «олимпийца»):

«Окажись у этой сцены свидетель, <…> он не увидел бы там ничего, кроме восьми небольших луж, расплющенной пачки от сигарет Приморские и трещин на асфальте.

Зато если бы он обладал нечеловечески острым зрением, то смог бы разглядеть вдалеке трех комаров <…>.

Что почувствовал бы этот воображаемый наблюдатель и как бы он поступил <…>. Не знаю. Да и вряд ли кто-нибудь знает, как поступил бы тот, кто на самом деле не существует, но зато обладает нечеловеческим зрением» [С. 129].

Конопляные клопы Максим и Никита спорят о постмодернизме, и повествователь через речь Максима предвосхищает превращение людей в клопов, иллюстрируя отношение художника-постмодерниста к творчеству. Непочтение к авторитетам с их тотальностью порождает подобные фрагменты: «Деревья, закрывавшие небо, скоро кончились, и из кустов на мотылька Митю задумчиво глянул позеленевший бюст Чехова, возле которого блестели под лунным светом осколки разбитой водочной бутылки» [С. 166]. Вольность в отношении к автору «Вишневого сада» имеет место и в постмодернистской постановке пьесы, осуществленной при участии играющего в ней Максима.

«– Ну, кульминация – это такая точка, которая высвечивает всю роль. Для Гаева, например, это то место, когда он говорит, что ему службу в банке нашли. В это время все вокруг стоят с тяпками в руках, а Гаев их медленно оглядывает и говорит: Буду в банке. И тут ему сзади на голову надевают аквариум, и он роняет бамбуковый меч» [С. 226].

Такое настойчивое введение в структуру текста тех или иных аллюзий на творчество А.П. Чехова говорит о том, что повествователя волнует одна из известных особенностей фразеологического уровня пьесы «Вишневый сад» – невнимание к чужому дискурсу, проявляющаяся в игнорировании конкретных речевых актов. В. Пелевина волнует перспектива «слышимости» чужой речи, а вероятнее всего – внимания к автору реципиента романа.

Никита не приемлет «искусство советских вахтеров», которые от безделия «на посту» придумали постмодернизм, и формулирует следующую точку зрения на явление (речь идет о «хэппенинге», в который Максим превратил произведение живописи): «Ты просто ничего больше делать не умеешь, кроме как треугольники вырезать и писать хуй, вот всякие названия и придумываешь. И на Вишневом саде вы тоже треугольник вырезали и хуй написали, а никакой это не спектакль. И вообще, во всем этом постмодернизме ничего нет, кроме хуев и треугольников» [С. 227].

В этом случае мы наблюдаем приведенный автором для полноты картины и отчасти для утверждения своей эстетической позиции пример мифа о Новом и о постмодернизме в частности. Это еще одна актуальная в начале 90-х тема, а значит, она должна быть освещена в романе, претендующем, как уже говорилось, на широкий охват мифологической «карты» современного сознания.

Как это принято у пелевинского повествователя, интересный ему эпизод актуализируется в другом фрагменте романа (примером может служить тождество образов муравьиного льва из драмы, поставленной «Магаданским ордена Октябрьской Революции военным оперным театром», и А. Гайдара из статьи об этом писателе – буквально портретом и сновидениями). Миф о постмодернизме подтверждается словами столпов направления, в одном из которых угадывается известный критик Вячеслав Курицын, а в имени другого деконструируется генезис и неслучайность употребленного к альманаху названия:

«…Но, конечно же, у всех сколько-нибудь смыслящих в искусстве насекомых уже давно не вызывает сомнения тот факт, что практически единственным актуальным эстетическим эпифеноменом литературного процесса на сегодняшний день – разумеется, на эгалитарно-эсхатологическом внутрикультурном плане – является альманах Треугольный хуй, первый номер которого скоро появится в продаже. Обзор подготовили Всуеслав Сирицын и Семен Клопченко-Конопляных» [С. 237–238].

В процитированном абзаце подчеркнута еще одна составляющая «мифа о постмодернизме» – уверенность в злоупотреблении со стороны его адептов «терминологическим тезаурусом». (Представляется любопытным отметить, что ранняя редакция романа содержит в упомянутом фрагменте более активные морфологические инновации, а фамилия Сирицына звучит снижено и «трудноразличимо» – «Петухов».)

Констатация наличия и критика В. Пелевиным так называемого «женского» мифа как объединяющего множество «женских сознаний» заключена в пределы одной синтагмы: «Вокруг прохаживалось довольно много муравьиных самок; они ревниво поглядывали друг на друга и на Марину, на что она отвечала такими же взглядами; впрочем, смысла в этом не было, потому что различий между ними не существовало абсолютно никаких» [С. 155]. Составляющие названного мифа могут быть перечислены в таком порядке: неприятие других себе подобных как конкурентов, причем заметное снижение их в своих глазах; постоянное сравнение при этом прикрыто безразличием с «олимпийской» точки зрения, «ревнивость» во взгляде становится нормой, с отступлением от которой связывается нечто неконкретно-некомфортное.

Более полным транслятором подобных мифологем становится просмотренный героиней «французский фильм» и рефлексия по его поводу.

«Мужчина любил очень многих женщин, и часто, когда он стоял у залитого дождем окна, они обнимали его за плечи и задумчиво припадали щекой к надежной спине. Тут в фильме было явное противоречие – Марина ясно видела, что спина у мужчины очень надежная (она даже сама мысленно припала к ней щекой), но, с другой стороны, он только и делал, что туманным утром бросал заплаканных женщин в гостиничных номерах, и на надежности его спины это не сказывалось никак. <…> Вот она лежит в кровати, на ней желтый шелковый халат, а на тумбочке рядом стоит корзина цветов. Звонит телефон, Марина снимает трубку и слышит голос мордастого мужчины:

– Это я. Мы расстались пять минут назад, но вы позволили звонить вам в любое время.

– Я уже сплю, – грудным голосом отвечает Марина.

– В это время в Париже сотни развлечений, – говорит мужчина.

– Хорошо, – отвечает Марина, – но пусть это будет что-то оригинальное» [С. 156–157].

Буквально каждая фраза отрывка станет одной из мифологем составленного Мариной и старательно реализуемого (безуспешно) мифа. Среди «женских мифов», таким образом, влиятельным становится миф о «том, что принцев не бывает». Американский комар Сэм знакомится с простой «бывшей советской» мухой Наташей:

«Сэм погладил наташину голову, поглядел на украшенный плакатом холодильник и вспомнил Сильвестра Сталлоне, уже раздетого неумолимым стечением обстоятельств до маленьких плавок и оказавшегося на берегу желтоватой вьетнамской реки рядом с вооруженной косоглазой девушкой. Ты возьмешь меня с собой? – спросила та.

– Ты возьмешь меня с собой? – спросила Наташа.

Рэмбо секунду подумал. Возьму, – сказал Рэмбо.

Сэм секунду подумал.

– Видишь ли, Наташа, – начал он <…>» [С. 244].

Еще раз (пожалуй, лишний, как это свойственно текстам В. Пелевина) через аллюзию на киногероя подчеркнуто отличие избранника от идеала, но на этот раз разочарованна дочь Марины.

«Метаморфоза придает изменению телеологический характер – она ведет сюжет к морали. И эта растворенная в тексте, скрытая, но упорная назидательность указывает на жанровое родство с самым прямым источником романа Пелевина – басней Крылова Стрекоза и Муравей». Конкретная история молодой мухи Наташи, родившейся «в честной семье» муравьев, но порвавшей с родными и скромными перспективами в пользу короткого романа с Сэмом и скорой гибели, – одна из сюжетных линий романа, интертекстуально перекликающаяся с известной басней.

Широкоупотребимое обращение женщины к равной приобретает в романе закономерно инсектицидный оттенок: «– Самка, где виноград брали?»

В романе «Жизнь насекомых» читатель встречает обороты с характерной для поэтики В. Пелевина инверсией, доведенной до гротеска в пределах сравнения (причем обратный вариант подается как имеющий преимущество):

«Дело было <…> в лице, которое, оставаясь тем же самым, казалось теперь чем-то набитым, но не так, как, например, фаршированный яблоками гусь, а скорее как фаршированное гусем яблоко» [С. 135].

«Марина поглядела на стопку газет и с грустью поняла, что это все, что у нее осталось, – точнее, все, что осталось для нее у жизни» [С. 283].

Прием инверсии субъекта и объекта высказывания станет одним из характерных для поэтики В. Пелевина («<…> основной тезис всех его книг не принадлежит автору – скорее, говоря по-пелевински, автор принадлежит ему»).

Подобная демонстративность используемых приемов также выдает личность автора в пелевинских текстах.

«Час пик» из широкоупотребляемого фразеологизма претерпевает замену, демонстративно увязываясь с предметным миром романа: «<…> как автобус в час червей <…>» [С. 165]. Замена оказывается выполнимой также в связи с акцентированием внимания на омонимичности первой части фразеологического оборота.

Частью мифа, носителем которого является «среднестатистический человек» (а у пелевинского нарратора – к тому же женщина), является представление о трансцендентном в данном случае «мире науки и искусства»:

«Марина не понимала, о чем идет речь, но догадывалась, что за газетным обрывком стоит неведомый ей мир науки и искусства, который она мимоходом видела на старом расписном щите возле моря: мир, населенный улыбающимися широкоплечими мужчинами с логарифмическими линейками и книгами в руках, детьми, мечтательно глядящими в неведомую взрослым даль, и небывалой красоты женщинами, замершими у весенних роялей и кульманов в тревожном ожидании счастья. Марине стало горько от того, что она никогда уже не попадет на этот фанерный щит, но это еще могло произойти с ее детьми, и она ощутила беспокойство за лежащие в нише яйца» [С. 273].

Непостигаемый на первый взгляд дискурс, чуждый для героини по причине выбранной стези домохозяйки, «на самом деле» столь же тягуч и обыден. Для этого стоит вспомнить Сережу из главки «Paradise», которому упомянутые выше логарифмические линейки и кульманы не приносят никаких положительных эмоций. И если Сережа реализует уход из тесноты и однообразия самостоятельно, то Марина надеется на потомство (еще один влиятельный миф: не достигнутое нами реализуют наши дети).

Так называемый «миф о существовании», один из наиболее привлекательных для нарратора мифов, интертекстуально заимствуется на уровне структуры в отрывке «Paradise» – это миф о жизни как трудном пути через (к примеру) «российский суглинок», где удовольствие от нее сводится к редкой радости от оставшихся в памяти встреченных в земле предметов.

«Проснувшись утром, он начинал рыть тоннель дальше <…>. Через несколько минут среди серо-коричневых комков почвы появлялся завтрак. Это были тонкие отростки корней, из них Сережа высасывал сок, читая при этом какую-нибудь газету, которую он обычно откапывал вместе с едой. Через несколько сантиметров из земли появлялась дверь на работу – промежуток между ней и завтраком был таким узким, что иногда земля осыпалась сама, без всяких усилий с его стороны. Сережа никак не мог взять в толк, как это он роет и роет в одном направлении и все равно каждое утро откапывает дверь на работу, но зато понимал, что размышления о таких вещах еще никого не привели ни к чему хорошему, и поэтому предпочитал особенно на эту тему не думать» [С. 257].

Целью для Сережи, протагониста отрывка «Paradise» становится «свет в конце тоннеля», стремление прокопать все-таки путь на дерево (куда, как понял герой, могли лазать его родители), и это выделяет его среди прочих червей. Тем более, что, сливаясь с массой, на родине ли, в США ли, Сережа неизбежно становился обыкновенным рыжим тараканом. Осознав, что путь к поверхности легче прорыть, роя вверх, герой отбрасывает свой «Йа» («на том месте, где он только что сидел, теперь неподвижно лежал непонятно откуда взявшийся здоровенный темно-серый шар» [С. 268]), тождественный у повествователя в том числе «колоде кредитных карт», и освобождается. То есть возвращается в вечер своего рождения, становится цикадой и улетает, однако с трудом избавляется «от ощущения, что копает крыльями воздух» [С. 268].

Собственно, подобные «индивидуальные мифы», метарассказы, сочинением которых занимается отдельно взятое сознание, и являются иллюстрациями к центральному конфликту романа.

Главка вторая, одна из самых важных для композиции романа, имеет название «Инициация» и содержит историю преодоления навозным жуком-сыном порога духовного взросления. Сначала, как и в случае с комарами, отец и сын выглядят людьми: «Из отцовских слов было не очень ясно, как надо или не надо себя вести, чтобы вырасти таким, как эти дяди, но едва в ладони шлепнулся теплый навоз, все стало понятно, и мальчик молча опустил папин подарок в сумку» [С. 133]. Куски навоза, собираемые сыном с папиной помощью, позже составят большой навозный шар. Они же – крупицы опыта. «Потом он вспомнил, как папа, протягивая ему кусок навоза, говорил, что слезами горю не поможешь, и перестал плакать» [С. 150].

Сын, получив впервые во владение собственный шар (Йа), начатый из кусков, отданных папой, обретает первое настоящее знание о мире, идя с отцом сквозь туман к пляжу:

«– Слышишь, пап, – сказал мальчик, – мне сейчас вдруг показалось, что мы с тобой давно заблудились. Что мы только думаем, что идем на пляж, а никакого пляжа на самом деле нет» [С. 141].

Лепится Йа из навоза, который и есть все, что окружает человека. «Чтобы все вокруг стало навозом, надо иметь Йа. Тогда весь мир окажется в твоих руках. И ты будешь толкать его вперед» [С. 143]. Навозник-папа становится у В. Пелевина кочующим персонажем, гуру для отдельной личности, совершающей первые шаги в познании реальности. Таковым отчасти выступает Урчагин из «Омона Ра», таковым станет Чапаев в романе «Чапаев и Пустота».

Сложная структура космоса, объясняемая навозником-отцом, не раз претерпевает дополнения. Став насекомыми, мальчик с отцом оказываются скарабеями: в этом и заключается инициация. Мальчик теряет отца, оба превращаются уже в два шара, сливаясь своим сознанием с окружающим миром и своим Йа. Так молодой навозник познает круговорот собственной и любой жизни.

«Наступила тьма, а когда мальчик пришел в себя, его уже поднимала вверх та самая навозная полусфера, которая только что придавила его к бетону.

– Доброе утро, – послышался папин голос. – Как спалось?

– Что же это такое, папа? – спросил мальчик, пытаясь перебороть головокружение.

– Это жизнь, сынок, – ответил отец» [С. 147].

Становится очевидной демонстрируемая в яркой иллюстративной форме влиятельная мифологема, условно называемая «жизнь – дерьмо». Помимо того, что она есть кольцеобразная структура, круговорот, тавтологически повторяющийся день за днем и ничего не обещающий впереди, но все-таки достойный любви.

«– И всю жизнь так, башкой о бетон…

– Но все-таки жизнь прекрасна, – с легкой угрозой сказал отец» [С. 148].

Поколения неизбежно теряют друг друга в тумане, и из него же – из «тумана непознанного» (которое суть все недоступное пониманию этого не признающего чуждого скарабейского сознания) – появляется и несущая смерть зрелому скарабею нога в красной туфле. Только это событие способно отвлечь сына от «навоза обыденного», но стезя обрекает совершившего над собой инициацию скарабея на круговорот существования, и вот уже «жизнь входит в свое русло»:

« Йа вырасту большой, женюсь, у меня будут дети, и Йа научу их всему, чему меня научил папа. И Йа буду с ними таким же добрым, каким он был со мной, а когда Йа стану старым, они будут обо мне заботиться, и все мы проживем долгую счастливую жизнь, – думал он, просыпаясь и поднимаясь по плавной окружности навстречу новому дню движения сквозь холодный туман по направлению к пляжу» [С. 151]. К пляжу, являющему собой вариант мифологемы личного счастливого будущего.

Но внушения отца-скарабея сыну – еще и утверждение единственно возможного взгляда на жизнь, исключающее вероятность плюрализма: «Йа есть у всех насекомых. Собственно говоря, насекомые и есть их Йа. Но только скарабеи в состоянии его видеть. И еще скарабеи знают, что весь мир – это тоже часть их Йа, поэтому они и говорят, что толкают мир перед собой.

– <…> выходит, все вокруг тоже навозники? Раз у них есть Йа?

– Конечно. Но те навозники, которые про это знают, называются скарабеями. Скарабеи – это те, кто несет древнее знание о сущности жизни, – сказал отец и похлопал лапкой по шару» [С. 146].

Таким образом, перед реципиентом текста оказывается изображение «центрального человеческого мифа», основанного на природном антропологизме и сводящегося к признанию собственной картины мира (индивидуального метарассказа о мире) единственно аутентичной. Но зрелость, к которой приходишь после инициации, – это еще и ограниченность. До нее были пляж и что-то вообще проступало из тумана, а навоз шара, в таком случае, – твои правила поведения в мире, которые весь этот мир и есть. Таков своеобразный комментарий к представлению о мире как совокупности его картин в сознании отдельного человека. Информация об окружающем – это само окружающее.

(Ситуация, при которой одно «насекомое» является для другого «человеком», т.е. чем-то большим, действующим подобно року, стихии, оказывается важна в данном контексте. Таким образом демоническая красная туфля, раздавившая Большой Шар, была одета на ножку Марины, молодой муравьиной мухи. И это становится еще одним примером реализации мифа о Другом.)

Наиболее близкой к авторской (нарратора) точке зрения оказывается позиция протагониста нескольких отрывков, составляющих одну сюжетную линию: «4. Стремленье мотылька к огню», «7. Памяти Марка Аврелия», «11. Колодец», «14. Второй мир». Именно через них реализуется центральный конфликт романа.

Трактат «Вечерние беседы комаров У и Цэ», появляющийся в руках одного из героев, немного добавляет к образу повествователя, увлеченно транслирующего элементы философских систем Востока (наблюдается очевидное сходство с повествователем романа «Омон Ра»). Под их влиянием герой, мотылек Митя, выдвигает следующий тезис:

« Удивительно, – думал он, – чем глупее песня и чем чище голос, тем больше она трогает. Только ни в коем случае не надо задумываться, о чем они поют. Иначе все… [С. 163]«

Повествователь откликается на него, в завершение финала одного из ранних вариантов романа приводя следующие строки песни стрекозы:

«…Завтра улечу

В солнечное лето,

Будду делать все, что захочу».

В поздних редакциях текста ложная опечатка отсутствует, ее же присутствие, по утверждению А. Гениса, говорит о многом:

«Замаскированный под опечатку Будда попал в последнюю строку романа в качестве ключа, переводящего саркастическую прозу Пелевина в метафизический регистр». Линия сюжета, реализующая эту потребность повествователя в серьезном «метафизическом подтексте», – история взаимоотношений и «духовной эволюции мотылька Мити и его альтер-эго Димы». Духовное просветление в данном случае связано с превращением Мити в светлячка и далее, в нечто сверкающе-безупречное.

Митя и Дима, постоянные персонажи вышеперечисленных главок, ведут беседы философского оттенка, направленные на личное просветление ночного мотылька. Структура этих бесед отчасти напоминает дзен-буддийские диалоги мастеров дзена с учениками, парадоксальные, методом направленной маевтики заставляющие мысль внимающего следовать в нужном направлении.

Подобные диалоги служат для введения в структуру романов той демонстративной актуализации идеологического уровня, что позволяет заявить об авторе как о писателе «не столько постмодернистском».

«– Как ты думаешь, что видит летучая мышь, когда до нее долетает отраженный от тебя звук?

– Меня, надо полагать, – вглядываясь в небо, ответил Митя.

– Но ведь звук ее собственный.

– Значит, не меня, а свой звук, – ответил Митя.

<…>

– Подумай, – сказал Дима, – чтобы исчез ты, летучей мыши достаточно перестать свистеть. А что нужно сделать тебе, чтобы исчезла летучая мышь?» [С. 200–201]

Согласно точке зрения Димы, и ночные, и дневные бабочки летят к свету, на самом деле направляясь в темноту, т. к. не обладают адекватным знанием о мире. Нечто подобное происходит и со скарабеями:

«– Если ты думаешь, – сказал Дима, – что мы куда-то летим, а не просто идем по пляжу, то ты, без всякого сомнения, летишь в темноту. Точнее, кружишься вокруг навозного шара, принимая его за лампу.

– Какого шара?

– Не важно, – сказал Дима. – Есть такое понятие. Хотя, конечно, вокруг такая тьма, что ничего удивительного в этом нет» [С. 168].

В этой темноте – свет танцплощадки и песни, возвращающие своей наивностью Золотой век (припоминание важной для восточной ментальности аксиомы, согласно которой все лучшее в человеческой истории уже прошло), отблеск огня, к которому стоит лететь.

«– <…> если самый главный ленинградский сверчок возьмет лучшую шотландскую волынку и споет под нее весь Дао дэ цзин, он и на сантиметр не приблизится к тому, во что эти вот идиоты, – Митя кивнул в сторону, откуда доносилась музыка, – почти попадают. <…> Как будто раньше было в жизни что-то бесценное, а потом исчезло, и только тогда стало понятно, что оно было. И оказалось, что абсолютно все, чего хотелось когда-то раньше, имело смысл только потому, что было это, непонятное. А без него уже ничего не нужно. И даже сказать про это нельзя» [С. 169].

Легко установимо влияние на Митино сознание дзен-буддизма, заставляющее полагать абсолютной ценностью неверифицируемое, не могущее иметь дефиницию дао.

Установка, даваемая Димой Мите, т.е. наиболее близким к точке зрения нарратора персонажем своему двойнику / второму «я», проста.

«– А если я хочу перестать выбирать тьму? – спросил Митя.

– Выбери свет <…>. Просто полети к нему. Прямо сейчас. Никакого другого времени для этого не будет» [С. 196].

Ночной мотылек, для которого даже днем – ночь, становится светлячком, то есть существом, способным самостоятельно позаботится о своей «освещенности» и просветленности, что означает – обретение знания о мире.

«– Настоящий свет – любой, до которого ты долетишь. А если ты не долетел хоть чуть-чуть, то к какому бы яркому огню ты до этого ни направлялся, это был обман. Дело ведь не в том, к чему ты летишь, а в том, кто летит. Хотя это одно и то же» [С. 197].

Дима и Митя продолжают беседу парадоксальными синтагмами, напоминающими элементы дзен-буддийского коана, то есть своеобразного способа ведения разговора, в данном тексте еще почти неосознанно воспроизводимого; своеобразного совершенства в использовании данного параллелизма В. Пелевин достигнет в своем следующем романе («Чапаев и Пустота»). Самый яркий пример:

«– Слушай, – сказал он летящему рядом Диме, – а куда мы сейчас направляемся? Огней ведь уже нет.

– Как это нет, – сказал Дима, – если мы к ним летим.

– Какой смысл к ним лететь, если их не видно? Давай вернемся.

– Тогда нас тоже не будет. Тех нас, которые к ним полетели.

– Может, эти огни были не настоящие, – сказал Митя.

– Может быть, – сказал Дима, – а может, мы были не настоящие» [С. 199].

В рассматриваемых главках иначе оказывается актуализировано напоминание об относительности существования персонажей в сравнении с «прочими насекомыми»: «Митя зажег сигарету (на огонек зажигалки метнулось несколько крохотных насекомых) <…>» [С. 164]. Митя оказывается одновременно и одним среди всех (также стремится к свету, как и все насекомые-то есть люди), и превосходящим остальных; уже физически, но в том числе и благодаря обладанию более полным знанием о себе и о мире, полученном в результате общения с двойником (эксплицирована, как видим, и тема двойничества) Димой.

«Мистический долг» Мити перед Марком Аврелием оказывается стихотворением «Памяти Марка Аврелия» на сложенном самолетиком листе. Повествователь подчеркивает метаморфозу в прошлом ночного мотылька Мити: «Он развернул самолетик (линии, по которым он был сложен, расходились из верхней части листа, как лучи, но точка, откуда они начинались, была за краем листа) <…>» [С. 217].

Здесь впервые появляется открыто высказанное сомнение в определенности существования «объективной реальности»:

«Бывает еще, проснешься ночью где-нибудь в полвторого

И долго-долго глядишь в окно на свет так называемой Луны,

Хоть давно уже знаешь, что этот мир – галлюцинация

наркомана Петрова,

Являющегося, в свою очередь, галлюцинацией какого-то

пьяного старшины» [С. 218].

В романе «Чапаев и Пустота» эта неопределенность оборачивается, во-первых, не проясненным нарратором моментом – происходящее в космосе романа есть бред душевнобольного Пустоты или фантастическое стечение обстоятельств; а во-вторых, оптимистическим утверждением возможности комфортного обживания симулякра, в котором доводится существовать.

Призванная все объяснить метафора Всеобщего Мифа, гибельного, но единственного, представляет из себя описание сцены у огромного пня (из текста ниже становится ясно, что это остов «южного дерева чикле»).

«Митя полетел в ту же сторону и вскоре увидел впереди большой пень <…> – он был совершенно гнилой и светился в темноте. Вся поляна перед ним была покрыта шевелящимся пестрым ковром насекомых; они завороженно глядели на пень, от которого исходили харизматические волны, превращавшие его в несомненный и единственный источник смысла и света во вселенной. <…> эти волны были просто вниманием, отраженным вниманием всех тех, кто собрался на поляне.

<…>

В центре пня была лужа, в которой плавало несколько похожих на соленые огурцы гнилушек. Точнее, даже не в центре – пень был настолько гнилым, что от него осталась только кора, а сразу за ней начиналась трухлявая яма, полная гнилой воды. Митя представил себе, что случится, когда кора треснет и вода хлынет на живой ковер, покачивающийся вокруг пня, и ему стало страшно. И тут он заметил, что исходящий от пня свет странно мерцает – как будто кто-то со страшной скоростью гасит его и зажигает опять, выхватывая из темноты неподвижную толпу крошечных гипсовых насекомых, почти такую же, как миг назад, но все же немного иную» [С. 246].

В этой претендующей на глобальность метафоре присутствует и невозможность вычленить бесспорный денотат, и намеренный большой выбор коннотаций. Солипсизм В. Пелевина (вернее – нарратора большинства его текстов) впервые проявляется так открыто. Личность, как она полагает, свободная от идолов, ограничений и прочих влиятельных мифологем, буквально парит и проносится над омифологизированным большинством, сопереживая и одновременно полагая невозможным оказание помощи. В то же время притягательным пень делает лишь внимание самих его «реципиентов». И это отсылает к диалогам Мити и Димы об отраженном свете и свете, к которому стоит лететь (или катить навозный шар).

Мерцающий свет пня отсылает и к мыслям Мити о танцплощадке, светомузыка которой выхватывает из темноты мгновенные «парки культуры и отдыха», наполненные гипсовыми статуями в различных позах. И незатейливая музыка советских поп-групп, в которой Митя различал непонятный ни ему, просвещенному, ни тем более «прочей толпе» «изначальный смысл», оказывается профанирована как носитель вышеназванного смысла (вспомним фразу из первой главки «цикла»: «Инстинкт гнал к этому цветку всех окрестных насекомых каждый раз, когда чья-то лапка включала электричество, и Митя решил спуститься посмотреть, что там сейчас происходит» [С. 165]).

Наконец, появляются и те, кто, казалось бы, так же, как и протагонист, находятся «над толпой»:

«<…>он выглянул из-за стебля и увидел рядом, прямо перед собой, двух очень странных, ни на кого не похожих красных жуков. <…>

– Я думаю, – сказал один из жуков, – что нет ничего выше нашего одиночества. <…> Если не считать эвкалиптов <…>. И платанов <…>. И еще дерева чикле, <…> которое растет в юго-восточной части Юкатана.

– Пожалуй, <…> но уж этот гнилой пенек на соседней поляне никак не выше нашего одиночества» [С. 248–249].

Полагающие себя выше других («наш дух действительно безупречен»), они не распознают в сгнившем пне «дерево чикле», слишком, согласно нарратору, претенциозны, чтобы стать носителями окончательной истины о мире. Те, кто считают себя выше всего (в том числе пня с его «адептами»), помещают «выше себя» нечто, которое то же самое «все», причем внутри «несостоятельное», при деконструкции оказывающееся аналогично центру структуры по Ж. Дерриде. Согласно этому теоретику постструктурализма, центр структуры, который организует ее вокруг и является последним неделимым и недеконструируемым элементом, не принадлежит ей и имеет больше отношения к какой-либо внеположенной структуре, – таким образом профанируется сам по себе.

В главке «Второй мир» персонификация, субстантивация, объективизация сознания, максимально подверженного «мифологизации», завершается. Можно сказать, что сам нарратор оказывается под влиянием одной из основных мифем – мифологемы Другого, обладающего собственной волей, непонятного, оттого враждебного и неприемлемого как «своего».

«Оказалось, что лучшее связано с очень простым, таким, о чем никому и не расскажешь. Это были моменты, когда жизнь неожиданно приобретала смысл и становилось ясно, что она на самом деле никогда его не теряла, а терял его Митя. <…> Но странное и невыразимое знание, связанное со всем этим, давно исчезло, а то, что осталось в памяти, было больше всего похоже на сохранившиеся фантики от конфет, съеденных каким-то существом, уже давно живущим в нем, постоянно и незаметно присутствующим в любой мысли (кажется, среди мыслей оно и жило), но все время прячущимся от прямого взгляда» [С. 287].

Так Митя входит в физический конфликт со своим «трупом», с тем, кто «живет вместо тебя настоящего» (формулировки Димы). Кто существует благодаря твоему мыслительному процессу, автоматизму восприятия, поблажке мозгу, который, как и весь организм, противится неудобствам и работе, рефлексии. Тем, кто и есть – комплекс мифологем, усвоенных отдельно взятой личностью, индивидуальный миф, то есть – человеческое сознание.

«Просветленное», свободное от мифов сознание (по мнению повествователя, видимо, таковое может существовать; оно же может полагаться нарратором как постмодернистское) отторгает и одновременно испытывает жалость к «обыденному сознанию», которое персонифицируется у В. Пелевина в Йа (нечто с одной стороны объективированное, с другой – вязкое и легко пропускающее внутрь себя, чтобы затем не отпустить).

«Следующим, что он понял, было то, что думает опять не он, а шар. У него самого украсть было нечего, да и думать ему было особо ни к чему. Он поднял было ногу, собираясь пнуть его, но понял, что бить некого, и в этом было самое обидное. Осторожно, чтобы не увязли руки, он нажал на поверхность шара – тот стронулся с места неожиданно легко, – подкатил его к обрыву и толкнул вперед» [С. 290–291].

Протагонист расстается с Йа легко, потому что осознание внеположенного объективированного противника делает победу легкодостижимой (Другой субстантивируется до могущего быть уничтоженным, – влиятельная модификация архетипической мифологемы). Дима оказывается Митиным альтер-эго, – той самой свободой сознания, или, вернее, состоянием сознания, варьирующимся от «трупа» до наперсника и духовного учителя. Обретший, таким образом, «цельность» персонаж получает более взрослое и одновременно объединяющее имя Дмитрий. И именно этот Дмитрий в образе красивого крылатого насекомого, напоминающего ангела западнохристианской традиции, достигает желанного многими пляжа.

В «Энтомопилоге» все, кроме Дмитрия, оказываются навозными шарами, даже заграничный и такой идеальный для «обыденного» мифа (Йа Сэма). И все награды, и слава оказываются навозом: «<…>на груди блестел такой огород орденских планок, какой можно вырастить только унавозив нагрудное сукно долгой и бессмысленной жизнью» [С. 295].

В. Пелевин в своем желании видеть мир гармоничным оказывается не одинок. Полагание «объективного мира» хаотичным и не подчиняющимся структурам, создаваемым человеческим сознанием, очевидно, не подразумевает для постмодерниста сожаления по этому поводу, однако можно проследить и противоположную тенденцию: определенный автоматизм создает предпосылки подобного отступления от постмодернистских установок. Джон Барт, один из первых писателей-постмодернистов, заявлял: «Конкретнее, вопрос состоит в том, можно ли брать на себя ответственность и посылать детей в эту дезориентированную пороховую бочку, на которой мы все обитаем». В то время как, согласно мнению Ж.-Ф. Лиотара, «<…>состояние постмодерна чуждо как разочарованности, так и слепой позитивности установления границ».

Ранний вариант текста романа носит следы проведения параллели между протагонистом и повествователем, за которым подразумевается писатель Виктор Пелевин.

«– Ты любишь читать книги. Но в них все время написано о ком-то другом. Тебе никогда не хотелось прочитать книгу о себе?

– Я ее еще только пишу, – сказал Митя».

В последней редакции Мите свойственно использование афоризмов и внимание к «культурному дискурсу»: «– В последнее время я заметил, – сказал Митя, – что от частого употребления некоторые цитаты блестят, как перила» [С. 167]. Но в финале последней главки перед «Энтомопилогом» разговор Мити и Димы максимально напоминает коан, а сравнение с диалогами в романе «Чапаев и Пустота» делает явной «вторичность первенства» этого романа как «буддийского» по отношению к «Жизни насекомых». Альтер-эго хочет уверить собеседника и ученика в том, что язык определяет реальность, и наоборот: «<…> ты до сих пор считаешь, что эту книгу пишешь ты сам, – сказал Дима, – хотя тот ты сам, который так считает, скорее и есть эта книга». Здесь нарратор высказывается по поводу одной из основных проблем философии ХХ века (ее генезис идет от Ф. де Соссюра, Л. Витгенштейна через тексты Р. Барта, Ж. Дерриды; по мнению В.П. Руднева она столь же актуальна для современности, как для Нового времени бинарная оппозиция «бытие – сознание»). Эта проблема, снятая в последней редакции рассматриваемого текста, будет развита в дальнейшем в романах «Чапаев и Пустота» и «Generation ‘П’». Их конфликты будут порождены оказавшимся продуктивным таким свойством протагониста как солипсизм. Он же даст повод отнести писателя к «модернистской парадигме», усмотреть в одиночестве наделенного «высшим знанием» персонажа несомненность авторского «не-постмодернизма», иначе говоря, – осознать В. Пелевина писателем, чья «парадигма» себя уже исчерпала (модернизм) или еще не проявилась в пределах литературного течения (к примеру, некий «неореализм» или являющийся лишь зачатком философской практики «After Postmodernism»).

Итак, объектом изображения для В. Пелевина в романе «Омон Ра» становится «политическое бессознательное» эпохи «развитого социализма», направленность ее мифологии на «снятие противоречий» в советском социуме. Из посылки о невозможности создания Советским Союзом космических аппаратов В. Пелевин структурирует мир своего текста, показывая необходимость порождения, влияния определенных мифологем на сознание человека. В противном случае подразумевается возникновение дисбаланса между ожиданиями гражданина страны и реальным положением дел.

В. Пелевин распознал богатый «предтекст» в комплексе, который правомерно назвать «мифом о советском мифе» в состоянии на последние годы существования Советского Союза. В данном случае имела место «конструктивная интертекстуальность»: автор обнаружил взаимный параллелизм современных ему текстов, речевых практик, рефлексирующих на советской идеологии, «коллективном сознании» и не составляющих четко очерченный когерентный преинтертекст, а также актуализировал их семантическую общность.

В структуру романа «Жизнь насекомых» повествователь вводит комплекс характерных, влиятельных для своего времени или, напротив, архетипичных мифологем, показывает возможности их влияния и восприятия, особенности их бытования, последствия зависимости от данных мифем большинства обладателей человеческого сознания.

Постоянно привлекающий внимание В. Пелевина солипсизм сознания, конструирующего с помощью воспринятых и переработанных мифологем окружающий мир, единственно реально существующего – впервые оказывается структурированным у писателя в романную форму.

В. Пелевин считает возможным существование личности, чье сознание свободно от мифологем, «дезавуирующих» самостоятельность мышления / бытия большинства. Подобная уверенность, оставляющая автора в рамках авангардно-модернистской парадигмы, делает относительным причисление ранних текстов В. Пелевина к постмодернистским. В то же время прибегание к интертекстуальности как приему, попытки двойного кодирования, членение реальности на ряд создаваемых сознанием симулякров характеризует В. Пелевина в качестве прозаика, которому присуще постоянное внимание к проявлениям «коллективного бессознательного», к влиятельным метарассказам, транслируемым и одновременно воспринимаемым, как к причине и цели структурирования индивидуального сознания.

**2. Неомифологизм и концепция пустоты в романе Чапаев и Пустота**

**2.1 Неомифологизм как элемент структуры романа «Чапаев и Пустота»**

В романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» используется более традиционный подход к романному конфликту, то есть система образов не является системой, в которой протагонист поставлен в заведомо внеположенную по отношению к остальным персонажам позицию и испытывает сравнительно соразмерное влияние со стороны каждого. Чапаев как актер оказывает сильное влияние на протагониста, делая систему образов центростремительной скорее относительно персонажей, чьи имена вынесены в заглавие.

Роман также создается на основе современных мифологем, «коллективно-бессознательных» представлений о том или ином историческом факте или личности, произведении искусства или его персонаже. Педалирование современного мифа позволяет автору осуществить двойное кодирование, создавая, по его мнению, коммерчески и эстетически ценный текст, – что, как и используемые В. Пелевиным интертекстуальность как прием, в какой-то мере нонселекция, свойственно постмодернизму. Пожалуй, наиболее значимым антецендентом романа выступает современный миф о Василии Чапаеве, его времени и окружении (выше уже постулировалось: в целом творчество писателя характеризует неомифологизм как поэтика, структурно ориентированная на сюжетно-образную систему мифа как такового, поэтика, при которой эти структуры деконструируются вплоть до создания их «авторских вариантов»).

В романе впервые столь явно у В. Пелевина присутствует то, что можно назвать «морализаторской жилкой», хотя цель автора в данном случае отнюдь не прямолинейна. Скорее, мы имеем дело с открыто эксплицируемой концепцией мира и человека, весьма настойчиво определяемой как аутентичная, и с этой точки зрения пелевинский повествователь достаточно традиционен. «Глубинную мировоззренческую структуру произведения раскрывает второй, философский план. Он не означает следования философским школам, но предполагает постановку философской проблематики во всей ее широте, а иногда и новаторстве. Философские структуры – важнейший ингредиент всех методов литературы ХХ в., определяющий фактор творческого метода».

Жанровое определение, данное «Чапаеву и Пустоте», можно расценивать как «дань конъюнктуре» и способ облегчения рецепции, в то же время как вариант авторского определения жанра звучит как «особый взлет свободной мысли». (Подобное определение произведению дает его эксплицитный автор – Петр Пустота. А отвергает – «эксплицитный издатель» Урган Джамбон Тулку VII: «Данное автором жанровое определение – особый взлет свободной мысли – опущено; его следует, по всей видимости, расценивать как шутку» [С. 7].)

Проза В. Пелевина, и данный роман в том числе, характеризуется в том числе комбинированием стилей, приемов, свойственных различным литературным течениям. Например, П. Басинский упрекает автора в том, что он пишет, контаминируя последовательно «крепкий реалистический зачин», элементы соц-арта и модернистский абсурд, и делает это неосознанно. Но постмодернистская литература может не писаться, а конструироваться (если автору либо интерпретатору предпочтительнее такое определение), и сознательность «соединения пластов» отнюдь не обязательна, что становится следствием постмодернистского неразличения границ дискурсов. Что и происходит в случае с В. Пелевиным и романом «Чапаев и Пустота», и лишний раз доказывает правомерность приобщения названого автора к направлению.

Текст «Чапаева и Пустоты» структурируется с использованием целого комплекса текстов (дискурсов), более того, все наиболее влиятельные, в конечном итоге, выступают в качестве одного предтекста, антецендента, и подобный комплекс правомерно назвать не столько текстом, сколько мифом, – мифом о Василии Чапаеве, его времени и окружении. Мифом, который, будучи использованным, контаминируется с дзен-буддийским космосом, вписываясь в него (так называемая конструктивная интертекстуальность, как и в случае с романом «Омон Ра»).

О повествовательной ситуации можно сказать следующее. Нарративный тип романа в целом (в том числе предисловия эксплицитного издателя) – акториальный. Впрочем, Петр как ауктор выполняет двойную функцию: рассказчика и действующего лица в фиктивном мире художественного произведения; здесь мы имеем дело с гомодиегетическим повествованием аукториального типа от первого лица. Но если оставаться последовательным, следует признать, что аукториальный тип свойствен роману «Чапаев и Пустота» постольку, поскольку он свойствен художественному тексту как таковому, созданному определенным автором.

Нарратор сознательно прибегает к заимствованию мифологических мотивов. Одновременно правомерно говорить о его обращении к «современной мифологии», то есть об активном использовании для структурирования хронотопа, предметного мира и системы образов коллективных представлений, сложившихся на данный момент; также повествователь прибегает к префигурации исторической ситуации гражданской войны и некоторых исторических персонажей.

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

**2.2 Система образов романа с точки зрения традиционного неомифологизма**

«Традиционным неомифологизмом» назовем неомифологизм, понимаемый как интерпретация в том или ином виде структуры, мотивов архаического мифа в более позднем по отношению к нему литературном произведении. Подобная точка зрения на неомифологизм как черту поэтики может формулироваться следующим образом: «К неомифологическим относят произведения, особая поэтика которых ориентирована на сюжетно-образную систему архаического мифа». С ней согласны – полностью или отчасти – З.Г. Минц (например, в работах «О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов», «Блок и русский символизм»), Е.М. Мелетинский («Поэтика мифа», «О литературных архетипах»), А. Козлов (справочник «Современное зарубежное литературоведение», соответствующие статьи), В. Хализев («Теория литературы») и некоторые другие; однако в принципе трудно выявить литературоведа или даже этнографа (известный пример К. Леви-Стросса), однозначно полагающего неомифом лишь обращение к мифу как к некоей структуре, заведомо пред-лежащей создаваемому тексту.

Е. Цурганова, к примеру, утверждает следующее: «Современное мифологическое мышление фиксирует и запечатлевает наиболее стойкие жизненные ситуации и черты характера человека, наиболее медленно меняющиеся закономерности его существования и развития его личности, которые не зависят непосредственно от социально-исторических условий (любовь, дружба, честь, долг, добро, стремление к истине).

<…>

Миф в современном понимании следует рассматривать как одну из важных мотивировок человеческого характера, каждый несет в себе что-то от мифологического прообраза».

Большинство исследователей проблемы во второй половине ХХ века в той или иной мере разделяют эту точку зрения.

Персонажи В. Пелевина деструктированы как психически и социально детерминированные характеры. Роману «Чапаев и Пустота», как и остальным его текстам, не присущ «полноценный» психологизм, характеры персонажей лишены безусловной определенности психикой или социумом, с которым они, казалось бы, связаны. Как актанты они обладают, преимущественно, способностью к взаимовлиянию.

Если же проследить генезис центральных персонажей, обнаруживается их практически законченная цитатность, порожденность из мифа об их «реальных прототипах», накладывающегося на мифы о Серебряном веке и тому подобные. В этом состоит одна из претензий к В. Пелевину как создателю эстетически ценного текста: «Чапаевский эпос дает главное – готовый мир, героев, интонацию. Все остальное – лишь украшение, вышивка по канве». И не более, по мнению Н. Александрова.

Система образов романа, между тем, соотносится с системой культурных героев и трикстеров мифа. Фигуры Чапаева и Петьки у В. Пелевина совмещают в себе черты нескольких мифологических персонажей, при том, что данные образы структурируются на основе современного мифа о них, как уже было сказано, созданного книгой Д. Фурманова, одноименным фильмом, анекдотами.

В романе Д. Фурманова «Чапаев» (1923) Клычков – безусловный демиург, усилиями которого культурный герой – Чапаев – избавляется от неосознанных партизанских действий и обретает, таким образом, титаническую силу. Его преображенный жизненный импульс передается массе, коллективу, который благодаря этому переделывает мир. При культурном герое находится трикстер Петька, оттеняющий недавнее несовершенство культурного героя, подготавливающий читателя к симпатиям в его адрес перед битвой с врагом из мира хаоса.

Фурманов у В. Пелевина становится второстепенным персонажем, не влияющим заметно на происходящее в романе. Демиург «объективного мира» в романе В. Пелевина как таковой отсутствует. Как и сам «объективный мир». «Нет ничего», – выдвигает тезис Петька. «И ничего тоже нет», – возражает ему Чапаев [С. 322]. Мир вполне создаваем в виде симулякра, обитатели которого, правда, не способны, казалось бы, эту иллюзорность осознать, – в этом случае демиург появляется, но от этого не становится творцом «всей реальности».

Чапаев – мифологический герой, близкий богам, – «умирающий-воскресающий» (более того – дается намек на то, что он – одна из аватар Будды – Будда Анагама). Близость образа Чапаева Осирису и подобным ему подтверждается финалом романа, где Чапаев исчезает в небытие, а затем снова появляется, чтобы помочь Петру.

В структуре анекдота Чапаев – трикстер, чья истинная ипостась проявляется благодаря провоцирующим вопросам Петьки (который, таким образом, оказывается мнимым трикстером трикстера и одновременно культурным героем, заведомо стоящим на ступень выше трикстера Чапаева), – постулирует А. Курский, пожалуй, первый критик, занявшийся выявлением роли неомифологизма у В. Пелевина. Василий Иванович Чапаев – идеальный герой анекдота как посредник между идеологией большевизма в лице Фурманова и «спонтанным народным началом», которое олицетворяют Петька и Анка. И если соотнести роман В. Пелевина с анекдотом (предположить правомерность подобного соотнесения), то в «Чапаеве и Пустоте» определяющая анекдот неожиданность концовки состоит в том, что Петр с Чапаевым меняются ролями, т.е. в конечном итоге обнаруживается профанство Петра, а не Чапаева. Безусловность навязываемого мифом оспаривается.

У В. Пелевина структура анекдота подается как не выдерживающая критики, роман полемизирует с ней. Чапаев предстает культурным героем, добывшим при невыясненных обстоятельствах важную для Петра ценность, которой в космосе романа является знание истины о мире. Петр Пустота, таким образом, выглядит трикстером, стремящимся обладанием этой ценностью походить на Чапаева. С трикстером Петра роднит, кроме этого, маргинальность по отношению к социуму. Но противостояние «своим» – признак совершающегося процесса инициации культурного героя. По многим признакам (менее всех – по этому) Петр напоминает скорее культурного героя, чем трикстера, – а в этом уже полемика не столько с анекдотом, сколько с книгой Фурманова, и далее – со всем современным мифом.

Петр проходит через инициацию, имеющую все признаки мифологической – изоляцию от социума, испытания, трансцендентные контакты, даже периодически повторяющуюся временную смерть.

В. Пелевин эксплуатирует и такой частый мифологический мотив, как попадание во власть более сильного демонического существа. Чапаев как «хранитель» также носит признаки такого существа, но более полным сходством обладает барон Юнгерн, берущий Петра в путешествие по некоей части загробного мира. Такой контакт в мифах чреват опасностью для жизни героя, и в данном случае Петр также опасается в чуждом хронотопе за свою (впрочем, вполне в согласии с эстетикой мифа, отправляется добровольно и – обладая четкой целью: поиск культурного объекта).

Чапаев, таким образом, не культурный герой, скорее он – «хранитель» культурной ценности (об этом говорит и изначальность его обладания оной). Мы же наблюдаем использование повествователем одного из механизмов структурирования сюжета мифа – «драматизации» как конфликта между культурным героем и хранителем.

Через инициацию и испытание этим хранителем Петр открывает себя – Пустоту – и выходит за пределы своей «самости». Об этом выходе косвенно свидетельствует его встреча со стариком – водителем «Победы», – с которым Петр не сходится во мнениях. Встреченный непосредственно после «вхождения в мир» (который поначалу кажется истинным), умудренный опытом старец должен символизировать высшую ступень самосовершенствования (в том числе – по К.Г. Юнгу). У В. Пелевина же он подается как ироничный, завуалированный образ писателя А.И. Солженицына, совершенно дискредитирующий себя как носителя высшей истины.

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

Возможно, правомерно говорить и об обращении В. Пелевина к мифологическому образу «тотемной жены». Во всяком случае, Анна, контакт Петра с которой можно посчитать за «женитьбу», принадлежит миру «тотемного» царства (с ним можно соотнести Внутреннюю Монголию). Она не зооморфна, как аналогичный персонаж мифа, но обладает необходимой трансцендентностью. Встреча с ней культурного героя происходит во время странствий и сближается с мотивом попадания во власть демонического существа. Эта встреча, «женитьба» свидетельствует о совершающемся совершенствовании героя.

Имеет место в структуре романа и использование еще одного из механизмов структурирования мифологического повествования – «негативного параллелизма» как неудачного намеренного двойничества трикстера по отношению к культурному герою. Так, Петр оказывается трикстером по отношению к Котовскому (мифологический мотив подмены) – пытается подражать тому, присваивая его достижения через присвоение конкретного предмета, по мнению Петра, ярче всего характеризующего Котовского. Но Анна и в этом случае предпочитает последнего (мотив идентификации).

Любопытна префигурация В. Пелевиным самой исторической личности Григория Котовского. Она происходит через соотнесение его с демиургом и культурным героем – Петр открывает, что мир России конца XX века сотворен Котовским.

Обретенное могущество часто выражается в мифе мужскими символами. В романе В. Пелевина в качестве такого символа может быть идентифицирована перьевая ручка с замаскированным пистолетом. И это кажется тем более вероятным, если учесть, что Петр является поэтом.

Итак, Петр – культурный герой, и культурные ценности, которые он добывает – знание о своей лично и окружающего мира «сущности».

Культурный герой мифа (уточним, мифа творения) может добывать культурные объекты во благо некоему социуму. Но может делать это и с целью создания, структурирования мира.

Петр не становится демиургом, его функция не вполне идентична функции культурного героя. С помощью добытых культурных ценностей он обнажает структуру реальности, делает ее явной для себя.

Обретение Петром себя происходит (в качестве следствия обретения культурных объектов) как выделение из уробороса (оурбороса). Последний представляется в древних мифологиях (например, в греческой) единством, которое есть Вселенная. Мир, в котором существует Петр Пустота, имеет с ним много общего. С уроборосом в романе соотнесена замкнутость цикла, в котором вращается герой, находя себя то в реалиях гражданской войны, то в стенах психиатрической лечебницы конца XX века, причем в романе имеет место ложный выход из цикла – «излечение» и выписка Петра из клиники. Читатель должен, исходя из здравого смысла, посчитать это обретением истины о мире (оказывается, «настоящим» является современный нам мир). Однако окончательное выделение из уробороса и вхождение в истинный мир совершается Петром лишь в самом конце романа, и этот мир – Внутренняя Монголия, упомянутая однажды Чапаевым. Это выглядит обретением последней культурной ценности.

Уроборос мог представляться в архаических мифах и в виде змеи–дракона. Возможно, уместно говорить, таким образом, о мотиве драконоборства в романе, представленному победой Пустоты над уроборосом с помощью добытых культурных объектов.

Впрочем, существует противоположное мнение (высказываемое А. Курским). Согласно ему, Чапаев способствует «вымыванию» из Петра противостояния космоса и хаоса, сосуда и пустоты. Таким образом Петр как культурный герой и перманентный борец с хаосом (в основном в силу своей ментальной инертности) утрачивает свои признаки.

Мотив путешествия, свойственный мифу, обычно представляется как блуждания по лесу (который является сферой хтонических ужасов и местом встречи героя с потенциальными противниками, с помощниками, испытывающими героя, с тотемной женой или с хранителями культурных объектов), а также как посещение других, трансцендентных миров (лес чаще как раз трансцендентен).

Собственно лес местом действия романа В. Пелевина не является, но мотив путешествия, как уже было отмечено выше, присутствует. Различные контакты героя осуществляются сразу в нескольких местах, которые могут быть соотнесены с мифологемой леса. С помощью этой мифологемы «префигурируется» ситуация гражданской войны, современная психиатрическая лечебница, вся Россия конца ХХ века в конечном итоге.

В. Пелевин осознанно тяготеет к древнеиндийской (буддийской) мифологии и философии, специфика которых – в определяющей взаимообусловленности. Таким образом, неведение, которым «страдает» Пустота, – причина несвободы как зависимости от окружающего, – как постулирует буддизм. Эта причина не может быть ликвидирована без знания реального мира и себя. Через приобретение знания происходит освобождение от кармы и из сансары как круга перевоплощений.

**2.3 Современный миф и концепция пустоты в романе**

К сомнениям в мастерстве В. Пелевина как писателя следует добавить хотя бы один из множественных упреков в недоработанности текстов. «Вопрос – как можно, будучи не в ладах со стилем, выражать глубины подсознания, выстраивать многоярусные идеологические конструкции, давать волю фантазии?» А. Архангельским приводятся примеры типа «одна из его ног была боса», «Первым, что я увидел, была Анна». Н. Александров пишет просто: «Роман вызвал ажиотаж <…>. Но <…> не получился».

С. Корнев, один из известных пропагандистов творчества В. Пелевина, преподнес введение Чапаева в систему персонажей следующим образом: «Такого в русской литературе еще не было. Представьте, что Достоевский начинает издеваться над своими Алешей и Зосимой. <…> Пелевин <…> взял комического героя народного фольклора и «нашел» в примитивных и пошловатых анекдотах некую глубинную мистическую суть. Нужна особенная отвага, чтобы вложить собственную выстраданную идею в уста откровенно пародийному персонажу <…>. Ибо сделать пародию на культовый персонаж безмерно легче, чем превратить шутовское лицо в предмет культа. В России, с ее все еще средневековым размежеванием между смешным и сакральным, это труднее всего. Ходжа Насреддин в России невозможен». Для С. Корнева это очередной довод в пользу утверждения торжества В. Пелевина как одного из ведущих современных русских прозаиков, деконструктора «традиционных российских» дихотомий («сакральное / смешное»). Впрочем, при ближайшем рассмотрении, В. Пелевин не «представляет» своих героев «в виде шутов», а Чапаев не выглядит «откровенно пародийным персонажем», так как его появление в «космосе романа» – таинственно, фигура в черном встречает читателя предельно серьезной философской сентенцией:

«– Бесподобно, – сказал он. – Я никогда не понимал, зачем Богу было являться людям в безобразном человеческом теле. По-моему, гораздо более подходящей формой была бы совершенная мелодия – такая, которую можно было бы слушать и слушать без конца» [С. 77].

Имманентная «мистичность», позиция учителя, наставника, претензии на окончательную истинность утверждений убеждают реципиента в явной некомичности персонажа.

Создавая образ Чапаева, автор опирался в том числе на советскую идеологию, своеобразную знаковую систему, в которой Чапаев как легендарный красный командир представал лихим, лично храбрым и дальновидным военачальником, не столь необузданным и самоуверенным, как в романе Фурманова. Фильм 1930‑х годов имел сценарий, текст которого выглядит «подкорректированным» текстом романа Д. Фурманова. Таков, например, диалог Чапаева с Клычковым, в фильме – Чапаева с Петькой. Замена собеседника – просвещенного Клычкова на явного tabula rasa Петьку делает реплики Чапаева значительными, обнажая их продуманность и трезвость, но не тщеславие и отсутствие адекватной самооценки. Сцена из фильма:

«– А смог бы ты командовать армией? – спрашивает ординарец, с ребяческим уважением глядя на своего командира с печи.

– Смог бы!

– А фронтом?

– Смог!

– А всей Красной Армией?

– Смог, – чуть помедлив.

– А, – задыхается Петька от избытка чувств, – всеми армиями земного шара?

– Нет, Петька, вот тут малость подучиться надо».

Образованный Клычков в романе Д. Фурманова постепенно становится комиссаром, который «интеллектуально ведет» своего неграмотного во многих смыслах командира.

«Чтобы быть хорошим военным работником, чтобы знать научную основу стратегии <…>.

– Я армию возьму и с армией справлюсь.

– А с фронтом? – подшутил Федор.

– И с фронтом… а што ты думал?

– Да, может быть, и главкомом бы не прочь?

<…>

– Я-то!.. <…> А в степях кто был с казаками, без патронов, с голыми-то руками, кто был? – наступал он на Федора. – Им што? Сволочь… Какой им стратег…

– А я за стратега тоже не признаю. Значит, выходит, что и я сволочь? – изловил его Федор.

Чапаев сразу примолк, растерялся, краска ударила ему в лицо; он сделался вдруг беспомощным, как будто пойман был в смешном и глупом, в ребяческом деле…

Федор умышленно обернул вопрос таким образом исключительно в тех целях, чтобы отучить как-нибудь Чапаева от этой беспардонной, слепой брани в пространство…» Во многом педагогическая, направляющая деятельность Клычкова (Фурманова как экспллицитного повествователя, претендующего на реалистичность повествования) нивелируется В. Пелевиным до активного элемента созданного Котовским мифа, предъявляющего поступки Чапаева незрелыми и во многом безответственными, что приподнимает героя гражданской войны Котовского в глазах остальных.

Последовательность в анализе этих интертекстуальных связей требует отметить, что В. Пелевин довольно слабо опирается на некие абстрактные мифологемы советской идеологии, предпочитая обращаться напрямую к тексту Фурманова, фильму братьев Васильевых, анекдотам или в какой-то мере непроизвольно сложившемуся в сознании большинства советских людей мифу (помимо того, что для автора в принципе характерно использование современного мифа о Чапаеве, т.е. сведение всех названных «предтекстов» к единому, сформировавшемуся в сознании современного человека антеценденту).

У В. Пелевина Чапаев по большей части социально индифферентен. Писатель «<…> вызывающе политически некорректен, мешая левые и правые идеи, выставляя Чапаева, революционного бандита, революционером духа». Подобным образом автор поступает и в романе «Generation ‘П’», вводя в систему образов Че Гевару, в связи с чем Б. Войцеховский приводит следующее высказывание самого писателя: «<…> Че Гевара – что-то вроде Шамиля Басаева, различается только идеология, которая их вдохновляла. Я человек абсолютно мирный, и романтик с автоматом – не самый симпатичный мне символ». Но и Чапаев, и Че Гевара претерпевают «префигурацию», становясь ближе к точке зрения нарратора в плане идеологии, теряя свои исторически верные цели и приобретая другие, больше направленные на духовное развитие путем педагогической и «ораторской» деятельности, а также буддийское мировоззрение с его гуманными ценностными установками.

При первом появлении Чапаева (в «Музыкальной табакерке») Петр видит «странного человека» в черной форме с «закрученными вверх усами» и бутылкой шампанского, которого он определяет как «крупного большевистского начальника», и от лица которого не может оторвать взгляд [С. 30]. Во время следующей встречи Пустота устанавливает возраст – «лет пятьдесят», «легкая седина на висках» [С. 76], – необычность личного оружия – «довольно странная» шашка «с длинной серебряной рукоятью, покрытой резьбой, – на ней были изображены две птицы, а между ними круг с сидящим в нем зайцем; все остальное место занимал тончайший орнамент. Рукоять кончалась нефритовым набалдашником, к которому был привязан короткий толстый шнур витого шелка с лиловой кистью на конце. Перед рукояткой была круглая гарда из черного железа; сверкающее лезвие было длинным и чуть изогнутым – собственно, это была даже не шашка, а какой-то восточный, китайский скорее всего, меч» [С. 84] (здесь нарратор впервые дает почувствовать принадлежность Чапаева некоей странной общности или культу при помощи без сомнения мистического символа «круг с сидящим в нем зайцем», а также намекает на его «ориенталистскую ориентированность», наделив героя подобием сюрикена; чуть позже чапаевский броневик напомнит Петру металлического Будду [С. 81]) – и погруженность в исполняемую музыку. Его настоящая фамилия – не Чапаев (» – Моя фамилия Чапаев <…>. – Она ничего мне не говорит <…>. – Вот именно поэтому я ей и пользуюсь <…>» [С. 77]), он проговаривается, что готовился к карьере музыканта, и это оказывается важным для концепции романа в целом. Одет Чапаев не без изыска: форма по «последней красногвардейской моде», красное сукно заменил переливающийся алый муар; на груди «Орден Октябрьской Звезды», серебряный «с шариками на концах лучей» [С. 79]. Подобная загадочность мистически настроенного (в соответствии с продолжающейся модой эпохи конца Серебряного века) красного командира влияет на то, что Петр изначально чувствует превосходство своего будущего «учителя дзена»: «Отчего-то мне казалось, что этот человек стоит несколькими пролетами выше меня на той бесконечной лестнице бытия, которую я видел сегодня во сне» [С. 83]. Эта лестница становится многозначным символом, связанным с образом Чапаева (последний предстает неким антисуицидальным, спасающим «фактором бытия»). Заснувший под музыку Моцарта в версии 90‑х годов ХХ века, Петр просыпается под нее, же исполняемую Чапаевым в «классическом варианте»: «<…> мелодия сначала как бы поднималась вверх по лестнице, а потом, после короткого топтания на месте, отчаянно кидалась в лестничный пролет – и тогда заметны становились короткие мгновения тишины между звуками. Но пальцы пианиста ловили мелодию, опять ставили на ступени, и все повторялось, только пролетом ниже. <…> эта лестница <…> видимо, была бесконечной. <…> [Мелодия] демонстрировала метафизическую невозможность самоубийства – не его греховность, а именно невозможность. И еще мне представилось, что все мы – всего лишь звуки, летящие из-под пальцев неведомого пианиста, просто короткие терции, плавные сексты и диссонирующие септимы в грандиозной симфонии, которую никому из нас не дано услышать целиком» [С. 74–75].

Пространственно-временная организация романа может быть сведена к хронотопу дороги, который вернее будет определить как «хронотоп лестницы» с его ступенчатой структурой, отражающей этапность пути протагониста к обретению знания. Чапаев же становится тем, кто выводит героя, если можно так выразится, из хронотопа Серебряного века, чтобы поместить рядом с собой и не дать таким образом превратиться не только в физического, но идеологического двойника Фанерного либо элементарно погибнуть в чуждом «революционном хронотопе». К финалу эта «метафизическая невозможность» реализуется в невозможность смерти в «условной реке абсолютной любви» (более известной в нашем современном мифе как река Урал), в смерти как переходе в нирвану.

Д. Фурманов, в свою очередь, показывает вхождение Чапаева в систему персонажей, сводя с ним протагониста Клычкова в главе с соответствующим названием («Чапаев»), – непосредственность принципиальная для этого писателя. Чапаев также появляется в комнате героя ранним утром («часов в пять-шесть»), будя его (отнюдь не музыкой, а стуком в дверь, – эта перемена, для В. Пелевина, автора, наделяющего особой значимостью каждое появление музыкальных произведений в романе, имеет эстетическую ценность и лишний раз противопоставляет тексты). Клычков, в отличие от «постмодерниста» – ауктора романа В. Пелевина, делает подробную зарисовку впервые встреченного человека, подчеркивая некоторые значимые с точки зрения психологизма персонажа черты: « Обыкновенный человечек, сухощавый, среднего роста, видимо, небольшой силы, с тонкими, почти женскими руками <…>. Глаза… светло-синие, почти зеленые – быстрые, умные, немигающие. Лицо матовое, свежее, чистое <…>. Серебряная шашка <…> – так записывал вечером Федор про Чапаева». Стиль выдает отношение имплицитного повествователя к своему центральному для диегезиса актанту как к подопытному, – на котором и предстоит тренироваться начинающему политработнику.

Пелевинский персонаж становится, в чем-то обманывая автоматизм реципиента, в чем-то следуя ему (название романа и появление Чапаева в системе персонажей с занятием определенного места в ней уже обещают читателю «серьезность» образа, с которой нельзя сейчас относиться к герою из мифа), не тем, кем его «привыкли полагать»: «Чапаев, обретший бессмертие в советской идеологии, в советском кинематографе, а потом и в многочисленных анекдотах о Петьке и Василии Ивановиче, оказывается в романе учителем мудрости, понимающим мир, обреченный большой пустоте, как смутную картинку на обратной стороне глаза».

Чапаев В. Пелевина говорит о первоначально «темной» для Петра «свободе», имея в виду свободу в буддийском смысле, которую протагонист интерпретирует по-своему:

«– Я хочу поднять тост, – сказал Чапаев, остановив на мне свои гипнотические глаза, – за то страшное время, в которое нам довелось родиться и жить, и за всех тех, кто даже в эти дни не перестает стремиться к свободе.

Мне показалась странной его логика, потому что страшным наше время сделалось именно из-за стремления, как он метко выразился, всех тех к так называемой свободе – кого? от чего?» [С. 94]

Петр подчеркивает, что Чапаев не похож на «настоящего большевика», и тут же вскрывает мифологичность данного обобщающего образа: – «<…> глупа сама постановка вопроса – ведь нет ни одного красного командира, который действительно был бы красным командиром; любой из них просто изо всех сил старается походить на некий инфернальный эталон, притворяясь точно так же, как и я вчера, но безоглядно» [С. 83] (оккультист Дзержинский, интеллигент фон Эрнен выступают в качестве примеров; будущее самого Петра в качестве варианта, таким образом, как уже постулировалось выше, возможно в рядах подобных этому «инфернальному эталону», то есть «мифологеме» красного командира). Чапаев оказывается знаком с Дзержинским, именно с разрешения последнего получает Петра в комиссары, что, кстати, свидетельствует о способности к предвидению – Чапаев должен был знать, что под именем Фанерного в данный момент скрывается Пустота. Эта деталь становится первой столь явно указавшей читателю на «инфернальность», трансцендентность Василия Ивановича – «красного командира».

Фурманов как персонаж романа В. Пелевина имеет на Чапаева ту точку зрения, которая является авторской в «Чапаеве» – романе Д. Фурманова:

«– Орел, – сказал он, – только смотреть за ним надо. Г-говорят, заносит его часто. Но б-бойцы его любят. П-понимают его» [С. 88]. Чапаев действительно оказывается близок народу в лице бойцов: «При появлении Чапаева послышались крики, общий шум голосов стал делаться громче и через несколько секунд перерос в тяжелое ура, облетевшее площадь несколько раз.

<…> он говорил, равномерно поворачиваясь из стороны в сторону и энергично рубя воздух перед своей грудью желтой кожаной ладонью. Смысл его убыстряющейся речи ускользал от меня, но, судя по тому, как рабочие вытягивали шеи, вслушивались и кивали, иногда начиная довольно скалиться, он говорил что-то близкое их рассудку» [С. 86–87]. Вместе с тем Чапаев вне присутствия толпы не помнит о ней (также, например, о Фурманове как ее органической структурной единице) – «<…> мы совсем забыли про ткачей, Василий Иванович. А уже давно пора нанести им визит.

Чапаев кивнул.

– Да-да, – сказал он, – вы совершенно правы, Анна» [С. 96] – и легко с ней, преданной толпой, расстается. Делает он это, что важно, в экстравагантной манере буддийского учителя дзена, фактически преподавая первый урок познания действительности и собственной природы. Петр, глядя на тянущиеся за штабным вагоны с солдатами, рассказывает о своих мыслях:

«– <…> человек чем-то похож на этот поезд. Он точно так же обречен вечно тащить за собой из прошлого цепь темных, страшных, неизвестно от кого доставшихся в наследство вагонов. А бессмысленный грохот этой случайной сцепки надежд, мнений и страхов он называет своей жизнью. И нет никакого способа избегнуть этой судьбы.

– Ну отчего, – сказал Чапаев. – Способ есть.

<…>

Темная стена вагона напротив нас стала медленно удаляться.

Я поднял глаза на Чапаева. Он спокойно выдержал мой взгляд.

– Становится холодно, – сказал он, словно ничего не произошло.» [С. 98–99]. Создается впечатление, что Чапаев поддерживал нормальные отношения с солдатами до того, как занялся «обучением» Пустоты, и теперь они – лишь еще один инструмент, средство передачи «культурной ценности». Cуть урока: во-первых, Чапаев – человек, способный дать Петру то знание законов обращения с жизнью, которого молодой поэт-декадент, кажется, жаждет; во-вторых, с подобными проблемами нужно обходиться легко и решительно, как бы это не выглядело неадекватным. При этом не забывать о своей «телесности» (замечание о холоде), от которой человеку в любом случае невозможно избавиться.

Мифологема Учителя (высший архетип, по К.‑Г. Юнгу) реализуется В. Пелевиным с оглядкой на опыт Карлоса Кастанеды, очевидно повлиявшего своими текстами в первую очередь на структурирование системы образов романов «Жизнь насекомых» и «Чапаев и Пустота». Самая первая книга Кастанеды, «Учение дона Хуана» (1968) представляет собой беллетризованные записи бесед молодого антрополога с пожилым индейцем, взявшимся за его духовное просвещение. В целом влияние этого американского автора на мировоззрение и поэтику В. Пелевина заслуживает более детального исследования с привлечением всего корпуса текстов Кастанеды (заметим, что «Учение дона Хуана» было в свое время переведено непосредственно В. Пелевиным для издательства «Миф»).

Диалоги Чапаева и Пустоты напоминают бесконечные беседы дона Хуана и Карлоса, беседы полунамеками, ставящие целью подталкивание (не внушение!) ученика к истине.

«– Становятся ли человеком знания после победы над четырьмя врагами?

– Да, человеком знания можно стать лишь в том случае, если удастся победить всех четырех.

– Следовательно, всякий, кто победит четырех врагов, становится человеком знания?

– Да, тот, кто победит их, становится человеком знания».

Ученичество, как и в случае с Пустотой, начинается не с нуля, Карлос в первую очередь сам готов к постижению знания. И дон Хуан начинает учить «вдению» как свободе от «категориального хлама» (что близко буддизму), от «антропоморфных настроений» (для прорыва в трансцендентное, каким его понимают индейцы) и «гуахо» как силе преобразования окружающего мира. Что-то подобное мы наблюдаем и в отношениях главных героев романа В. Пелевина. Очевидно, что на структурирование образа Чапаева не в последнюю очередь повлияла фигура авторитетного, афористично мыслящего дона Хуана (то же можно говорить и об образе Димы из «Жизни насекомых»).

Правомерно обратиться к семантическому полю, наиболее активно участвующему в творении современного мифа о «Василии Ивановиче» и сопутствующих ему персонажах, – имеется в виду цикл анекдотов с соответствующими героями. Существование именно комплекса подобных текстов как таковое, в свою очередь, обусловлено наличием разветвленного, сложно структурированного мифа о Чапаеве, созданного идеологией, книгой Фурманова и кинофильмом, на которых фольклорный жанр и начал паразитировать, полемизируя с мифом, создаваемым намеренно.

Следует отметить, что сама «сериальность», стремление к объединению в циклы рождается в анекдоте благодаря перманентной тяге к контексту, без осведомленности о котором вообще затруднительно адекватное восприятие текстов подобного жанра. «Анекдоту <…> невозможно жить как замкнутому, самодостаточному тексту. А вот как рыба в воде он себя чувствует в диалоге, каждый раз окрашиваясь гаммой специфических смыслов <…>». В.Я. Пропп, обращая внимание на генезис и специфику жанра, писал: «Сущность анекдота сводится к неожиданному остроумному концу краткого повествования. Структура анекдотов отнюдь не противоречит жанровым признакам сказки», несколько конкретнее – бытовой сказки. В то же время сказка глуха к контексту, анекдот же без него не бытует, а если и бытует, например, в виде текстов, составляющих многочисленные современные сборники, подборки в популярных периодических изданиях, таблоидах, то не вызывает у реципиента «должного» эффекта, того, на который рассчитано включение анекдота в «разговорный дискурс». Этот жанр отличается от прочих фольклорных и доминированием в современной речевой культуре (культуре вообще).

Функция анекдота у В. Пелевина достаточно четко определяется: непосредственное использование подобных текстов служит не только для развлечения читателя, но и – демонстрации их мифотворческой потенции, и цель автора – не столько в том, чтобы сделать фольклорный текст элементом структуры своего романа (это выполнимо уже по причине свойственной анекдоту «тотальной способности» проникать в любую данную «письменную или устную жанровую систему», структуру), но полемизировать с ним, породить конфликт, произвести остранение.

Петр удивляется анекдотам о Чапаеве и его окружении, рассказанным пациентами больницы (он, человек из хронотопа Серебряного века, впервые таким образом сталкивается с современным мифом о Василии Ивановиче).

«– Короче, значит, переплывают Петька с Василием Ивановичем Урал, а у Чапаева в зубах чемоданчик…

– Ой‑й, – простонал я. – Кто ж только такую чушь придумал?.

– И, короче, он уже тонет почти, а чемодан не бросает. Петька кричит ему: Василий Иванович, брось чемодан, утонешь! А Чапаев говорит: Ты что, Петька! Нельзя. Там штабные карты. Короче, еле выплыли. Петька говорит: Ну что, Василий Иванович, покажи карты, из-за которых мы чуть не утопли. Чапаев открывает чемодан. Петька смотрит, а там картошка. Василий Иванович, какие же это карты? А Чапаев берет две картофелины, кладет на землю и говорит: Смотри, Петька. Вот мы, а вот белые» [С. 335].

Реакция на личную обиду «в карнавальной форме» принимает следующую форму:

«– Тут уже совсем никакого проблеска смысла, – сказал я. – Во-первых, если у вас, Сердюк, через десять тысяч жизней появится возможность утонуть в Урале, можете считать, что вам крупно повезло. Во-вторых, мне абсолютно непонятно, откуда все время берутся эти белые. Я думаю, тут не обошлось без Дзержинского и его конторы. В-третьих, это была метафорическая карта сознания, а вовсе не план расположения войск. И не картошка там была, а лук» [С. 336].

Петр, различивший в смерти на дне Урала выход из круга сансары, «осведомленный» о действиях «исторических прототипов», разумеется, демонстрирует негацию подобного способа «постижения действительности», прозревая сфабрикованность современного мифа. Лишний раз доказывая способность отрефлексировать явные мифологемы, протагонист оправдывает свое право на нирвану как освобождение от «мифологизованности» сознания.

К тому же Петр хронотопа психической лечебницы находит причину недуга не в себе, поэтому здравость его рассудка почти не подлежит сомнению с точки зрения читателя – «<…> сумасшедший выписывается из больницы, потому что переживает прозрение, хотя и не то, на которое рассчитывал врач, а именно: больной приходит к выводу, что этот мир иллюзорен <…>».

При этом не будем забывать о вариативности прочтения романа и напомним, что вполне правомерно полагать происходящее с протагонистом его бредом в качестве пациента. Стоит особо отметить, что повествователь предпринимает все, чтобы некий единственно возможный вариант толкования оказался «тоталитаристским» для имплицитного реципиента. «Читатель-интерпретатор остается с голой веревкой, то есть наедине с той самой пустотой, которая является местом действия и одновременно главным героем произведения» («Это первый роман в мировой литературе, действие которого происходит в абсолютной пустоте», – пишет В. Пелевин в аннотации к роману «Чапаев и Пустота» в 1996 году).

Говоря об интертекстуальности романа, следует упомянуть тексты Х.Л. Борхеса, на параллели с которым указывал один из вариантов названия романа, предлагавшийся эксплицитным автором, – «Сад расходящихся Петек». Новелла Х.Л. Борхеса «Сад расходящихся тропок» [таков один из вариантов перевода] оказывается своеобразным образцом использованных В. Пелевиным «предтекстов».

«В английской роще я размышлял об исчезнувшем лабиринте, представлял его целым и невредимым где-нибудь в тайнике на вершине горы или сгубленным ростками риса где-нибудь под водой; представлял его и безграничным – не из восьмигранных строений и вьющихся троп, а из рек, провинций и королевств… Я стал думать о лабиринте лабиринтов, об извилистом гигантском лабиринте, который охватил бы прошлое и будущее и вобрал бы в себя даже звезды».

Для В. Пелевина актуальна проблема множественности миров, истинности хотя бы одного из них. Поэтому как имплицитному, так и эксплицитному авторам текста оказывается близок сюжет поиска некоего огромного лабиринта, оставленного потомкам одним из легендарных китайских императоров:

«Правитель своей родной провинции, мудрый астролог и звездочет, любитель толковать канонические книги, шахматист, известный поэт и каллиграф, он пожертвовал всем, чтобы сделать книгу и лабиринт. <…> После его смерти наследники нашли одни лишь беспорядочные рукописи».

Стивен Ольберс, протагонист рассказа Борхеса, «человек из далекой империи» (Британской) открыл тайну лабиринта, заинтересовавшись целью создания «бесконечной книги», которая, как выяснилось, уже разрешена Цюй Пеном:

«Цюй Пен умер, и никто в его огромных владениях не нашел лабиринта. Запутанность романа мне подсказала, что это и есть лабиринт. Два обстоятельства вывели меня на правильный путь. Первое – примечательная легенда о том, что Цюй Пен задался целью сотворить подлинно нескончаемый лабиринт. И второе: фрагмент из найденного мною письма. <…> Заповедую разным (не всем) грядущим временам мой сад ветвящихся дорожек».

Предок героя оказывается создателем романа, близкого по поэтике (особенностям композиции) постмодернистским гипертекстам (М. Павич, П. Корнель, Д. Галковский, Е. Попов и другие). «<…> сад ветвящихся дорожек – это и есть его хаотический роман. <…> В романе прихотливого Цюй Пена они [персонажи] выбирают – одновременно – все открывающиеся перед ними пути. <…> Отсюда – все видимые противоречия романа. <…> В произведении Цюй Пена имеют место сразу все развязки, и каждая служит исходным пунктом для остальных возможных линий. Иногда дорожки этого лабиринта сливаются в одну: например, вы являетесь ко мне в дом, причем в одном из возможных прочих времен вы – мой враг, а в другом – мой друг». Дорожки – это символ расходящихся линий сюжета, ветвящихся вариантов судьбы, это множественность «жизней», одна за другой, а затем и параллельно, проживаемых Петром Пустотой.

Цюй Пен как автор использовал то, что можно назвать нонселекцией, и это следует из анализа Стивена Ольберта: «<…> Сад ветвящихся дорожек – не совершенный, но и не ошибочный образ вселенной: именно такой ее видел Цюй Пен. В отличие от Ньютона и Шопенгауэра ваш предок не верил в единообразное абсолютное время. Он видел нескончаемые ветви времен, до умопомрачения огромную сеть расходящихся, смыкающихся и параллельных отрезков времени». Вся новелла оказывается построена на принципе вариативности: история, рассказываемая Ю Цуном (потомком императора), преподносится имплицитным автором как версия (на первый взгляд более достоверная) произошедшего события, ее финал выглядит реализацией лишь одного из предсказанных Ольбертом «временны’х вариантов» сцены его встречи с Ю Цуном (он все-таки оказывается шпионом, врагом, и таким образом обманываются читательские ожидания).

Текст Х.Л. Борхеса так же, как и пелевинский, не отличается лингвистическими изысками, языковой уровень достаточно беден на нешаблонные лексемы. «С этого момента я почувствовал, как вокруг меня и в темной глубине моего тела всколыхнулось, затрепетало что-то невидимое, неосязаемое». Имеет место двойное кодирование – попытка заинтересовать реципиента детективным сюжетом с параллельными «сложными философскими сентенциями» и эстетическим изыском. Иными словами, Х.Л. Борхес находится на присвоенном также и В. Пелевиным месте «после модернизма».

Внимание повествователя, также, как и протагониста, к творчеству А. Блока объясняется актуальностью творчества поэта для конца Серебряного века / начала гражданской войны, – времени, в котором начинает действовать протагонист и свое бытие в котором полагает (по крайней мере поначалу) «более вероятно истинным». И. Роднянская утверждает, что Петр «и стилем личности, и двойственным поведением своим (монархист на службе у красных)» напоминает героя очерка Александра Блока «Русские дэнди» – «В. Стенича, который разыгрывал Блока рассказами о мнимом совращении молодых рабочих и крестьян разочарованной интеллигентной молодежью, такою, как он, сам же прекрасно ладил с новой властью. *Ведь мы пустые, совершенно пустые* – вот еще одна книжная страница, негаданно раскрывшаяся в нужном месте. Мне даже показалось, что в главах, где рассказ ведется от лица Петра, Пелевин старается подражать слогу и колориту этого блоковского эссе. И небезуспешно – хоть слов эйфория, самоидентификация и практически следовало бы избегать». Самоутверждение своей пустоты соотносимо с юношескими претензиями Петра. Этим протагонист В. Пелевина и напоминает персонажа блоковского очерка, пропагандирующего маргинальность, асоциальность той группы людей, к которой принадлежит сам, – образованной буржуазии. «<…> Нас ничего не интересует, кроме стихов. Ведь мы – пустые, совершенно пустые».

А. Блок назвал подобные настроения «русским дэндизмом» («я испугался того, что слишком загляжусь в этот узкий и страшный колодезь… дэндизма…»), генезис которого он прослеживает от Байрона через По, Бодлера, Уайльда до современной молодежи, в том числе крестьянской, – по причине «великого соблазна» «антимещанства», – дэндизмом, повинным, в частности, в гибели традиций русского дворянства. Петр (наррататор, актор), но скорее даже повествователь (нарратор, ауктор), весьма сожалеет о потере «старого мира», что представляется немотивированным для осознавшего иллюзорность окружающего – а следовательно, и окружавшего.

Многочисленные же философские отступления настаивают на необходимости в первую очередь осознать природу окружающего, что бы это осознание ни стоило:

«<…> если пытаешься убежать от других, то поневоле всю жизнь идешь по их зыбким путям. Уже хотя бы потому, что продолжаешь от них убегать. Для бегства нужно твердо знать не то, куда бежишь, а откуда. Поэтому необходимо постоянно иметь перед глазами свою тюрьму» [С. 43].

Петр, выполняя функцию комиссара, служит антитезой также чапаевскому комиссару сложившегося мифа, т.е. Фурманову-Клычкову.

Частые обращения к тексту Д. Фурманова у В. Пелевина имманентно носят противоречащий характер, ситуации романа «Чапаев» преподносятся с другой точки зрения. Сцена, иллюстрирующая единение молодого комиссара Клычкова с молодыми бойцами, бывшими ивановскими ткачами, – сцена описания быта, настроений солдатских вагонов, где «вдруг песня рванет по морозной чистоте – легкая, звонкая, красноперая:

Мы кузнецы – и дух наш молод,

Куем мы счастия ключи.

Вздымайся выше, наш тяжкий молот,

В стальную грудь сильней стучи, стучи, стучи!!

И на черепашьем скрипучем ходу вагонном, перемежая и побеждая ржавые песни колес, – несутся над равнинами песни борьбы, победным гулом кроют пространства. Как они пели – как пели они, ткачи!»

Протагонист, повествователь у В. Пелевина, напротив, негативно относится к подобному пению и единению с вверенным ему народом, находясь в штабном вагоне и непроизвольно извращая текст этой идеологически чуждой ему песни.

«Мы кузнецы – и дух наш Молох,

Куем мы счастия ключи.

Вздымайся выше, наш тяжкий молот,

В стальную грудь сильней стучи, стучи, стучи!!

– Странно, – сказал я, – почему они поют, что они кузнецы, если они ткачи? И почему Молох – их дух?

– Не Молох, а молот, – сказала Анна.

– Молот? – переспросил я. – А, ну разумеется. Кузнецы, потому и молот. То есть потому, что они поют, что они кузнецы, хотя на самом деле они ткачи. Черт знает что» [С. 97].

Этим «политическим невежеством», демонстративным незнанием рядовых, казалось бы, вещей Пустота вновь, после сцен с чтением стихов, когда манера исполнения порождала мысли о возможном сходстве («Я <…> откашлялся и в своей прежней манере, без выражения глядя вперед и никак совершенно не интонируя, только делая короткие паузы между катернами, прочел стихотворение <…>» [С. 36], – можно вспомнить в связи с этим записи выступлений объекта копирования), являет собой аллюзию, если допустимо провести такую параллель, на фигуру Иосифа Бродского, например, у С. Довлатова:

«Он не боролся с режимом. Он его не замечал. И даже нетвердо знал о его существовании.

Его неосведомленность в области советской жизни казалась притворной. Например, он был уверен, что Дзержинский – жив. И что «Коминтерн» – название музыкального ансамбля.

Он не узнавал членов Политбюро ЦК. Когда на фасаде его дома укрепили шестиметровый портрет Мжаванадзе, Бродский сказал:

– Кто это? Похож на Уильяма Блэйка…»

Кроме того, стоит заметить, что, читая со сцены свои стихи, Пустота «не интонирует», выделяя конец строки, но не синтагмы, в соответствии с тем каноном, которого придерживались чтецы Серебряного века, а позже, например, тот же Бродский. К тому же ритмика и строфика стихотворений Петра Пустоты практически тождественна ритмике и строфике акцентного стиха ночного мотылька Мити из «Жизни насекомых». Следует также вспомнить, что и в том случае наблюдалась параллель с «Письмами римскому другу» И. Бродского (античный контекст, древнеримские аллюзии).

В. Пелевину вообще свойственны не самые ординарные реминисценции и интертекстуальные заимствования. Например, в сцене с появлением Григория Котовского и несостоявшейся в виду неисправности его оружия перестрелкой.

«Выдвинув барабан вбок, он несколько раз взвел и спустил курок, тихо выругался и недоверчиво покачал головой. Я с удивлением заметил, что патроны вставлены во все гнезда барабана.

– Черт бы взял эти тульские наганы, – сказал он, поднимая на меня взгляд. – Никогда нельзя на них полагаться. Однажды я уже попал из-за них в такой переплет…» [С. 145]

Повествователь не сообщает, что это за «переплет», но здесь очевидна аллюзия на сцену из советской литературы для юношества – апокрифичных «Рассказов о Котовском» Алексея Гарри (1959).

Григорий Котовский у Гарри устраивает ловушку банде атамана Матюхина, выдавая себя за такого же атамана, чтобы затем в темной комнате разоблачиться и уничтожить всех матюхинских офицеров. Оружие Котовского дает осечку:

«Наган был новенький, нестрелянный, один из тех, которыми котовцев недавно снабдили из Тамбова. Комбриг еще дважды нажимал спусковой крючок, но выстрелов не последовало».

Разумеется, приключенческий сюжет приводит читателя к счастливой развязке.

Аллюзия – ни к чему не обязывает, так как для реципиента романа В. Пелевина не принципиально значимы подробности внесценического события. Однако, для нарратора очевидна связь между учитываемым мифом о благочестивом (не курит, добр с детьми), революционно преданным красным бригадным командире и мифом о бритоголовом «воре в законе» на службе у большевиков, которая дает толчок к созданию образа мистика Котовского, способного сотворить Вселенную.

Таким образом, сборник прозы А. Гарри становится «предтекстом» романа «Чапаев и Пустота» наравне с книгой Д. Фурманова.

Если в романе В. Пелевина протагонист получает столь облагораживающее соотнесение с фигурой лауреата Нобелевской премии и в целом является образованным, интеллигентным человеком, то «реальный» ординарец Чапаева (не из анекдотов, а из романа «Чапаев», если последний полагать произведением реалистическим, как настаивает его нарратор) Петька разительнее всех «вариантов» этого «исторического лица» отличается от пелевинского героя. «Петька – так почти все по привычке звали Исаева – высунул в дверь свою крошечную головку, мизинцем поманил Попова и сунул ему записку. Там значилось:

Лошыди и вся готовыя дылажи Василей Иванычу.

Петька знал, что в некоторые места и при некоторой обстановке вваливаться ему нельзя – и тут действовал постоянно подобными записками».

Петр отождествляет себя с пустотой, и это является поводом для заключения его в лечебницу. «Его случай» напоминает соседям по палате заболевание другого соседа – Марии. «И тут и там отождествление, только у Марии с именем, а у Петра с фамилией. Но у Петра более сильное вытеснение. Он своей фамилии даже не помнит. <…>

– А как моя фамилия? <…>

– Ваша фамилия – Пустота <…>. И ваше помешательство связано именно с тем, что вы отрицаете существование своей личности, заменив ее совершенно другой, выдуманной от начала до конца» [С. 103].

Осознать себя действительно тем, кем он и является, Пустоте помогает Чапаев, а также Анна, которой для помощи Петру достаточно лишь находиться рядом. «Единственное, что остается от меня, когда я ее вижу – это засасывающая пустота, которую может заполнить только ее присутствие, ее голос, ее лицо». Возможно, последняя конкретизация присутствия до физического наличия – следование Петра мифу, автоматизация восприятия, вероятно, намеренно навязанная В. Пелевиным протагонисту. Однако опасения Петра, что Анна откажется от роли наперсницы человека, который использует ее, чтобы «в близости с нею найти ответ на какой-то смутный и темный вопрос<…>» [С. 148].

Путь, на который становится Петр Пустота, становится путем избавления от заблуждений о статуарности, институциализированности отдельных явлений, концептов и реальности в целом.

В этом «Чапаев и Пустота» опирается на традицию «разрушения музея» (В. Курицын), начатую в русской постмодернистской литературе романом А. Битова «Пушкинский Дом» (1978). Его герой, Лева Одоевцев – наивный молодой человек, воспитанный на приоритетах и ценностях, полагавшихся неизменными. Однако, его встречи с дядей Диккенсом, дедом, Митишатьевым (трикстером, альтер-эго, двойником протагониста) ломают эту устойчивость (участвуют в ломке и отношения Левы с женщинами, подчиняющиеся обстоятельствами и ситуациями, но не определяющему чувству). Финалом «тоталитарного диктата» над Левой оборачивается физическое уничтожение музейных экспонатов Пушкинского Дома. Освобождением для Петра Пустоты становится (первый толчок) покидание больницы, где его «взлет свободной мысли» был классифицирован и занял место в научном труде главврача. Именно Чапаев подталкивает Петра к осознанию множественности равнозначимых дискурсов, роль которых выполняют в том числе варианты действительности. Однако, Чапаев не единственный «персонаж-наставник» в системе образов романа.

«Мистический барон Юнгерн» обладает именем реального исторического персонажа, «скрещенным» с именем Карла Густава Юнга. С. Корнев указывает на нагруженность образа интертекстуальными коннотациями и выявляет его «прототипов» («предтексты»). «Зная склонность писателя к вербальным парадоксам, отчего бы не допустить в прототипе этого героя помимо «безумного барона» еще и неких элементов учения и персоны доктора Юнга, а также – утопического философа эпохи раннего национал-социализма Эрнста Юнгера, автора Гелиополиса».

Введение в систему персонажей барона Юнгерна – еще один случай «префигурации исторической ситуации», подобный «чапаевскому». Разница в том, что образ Чапаева структурирован с использованием определенных мифологем, в то время как барон Унгерн фон Штернберг не породил столь влиятельного мифа. Пелевинский барон Юнгерн имеет общие с вышеупомянутым «бароном, генералом Добровольческой армии» «детали биографии» – командование Азиатской дивизией, сибирскими казаками; близость в плане идей – оба в определенной степени приверженны буддийским идеалам, философии, хотя буддистами их называть нельзя.

Юнгерн также, как и Чапаев, соотносим с персонажем «Учения дона Хуана» К. Кастанеды. Однако, таких персонажей несколько, и они не носят конкретных имен. Они духи, «союзники», физически и «нетелесно» испытывающие ученика (обратившись снова к «Жизни насекомых», находим в ее предметном мире «труп» Мити, субъективизирующийся и душащий жаждущего знания): «Дух может устроить воину настоящее испытание. Например, возникнет перед ним в жутком облике или схватит сзади и пригвоздит к земле».

Барон, устраивающий протагонисту серию испытаний, выступает хранителем некоей культурной ценности, имеющей большое значение для Пустоты, – еще одной ступени в познании себя и мира. Юнгерн является «не последним человеком в загробном мире», некоем подобии Валгалы, где пребывают давно погибшие, как и он сам, казаки Азиатской дивизии.

Чапаев в романе вопреки историческому дискурсу оказывается бывшим сослуживцем Юнгерна по Азиатской дивизии. Это тем более невероятно, если вспомнить, что в действительности Василий Чапаев воевал и погиб прежде, нежели эта дивизия была сформирована Унгерном после разгрома адмирала Колчака, под чьим началом служил барон. Возможно даже, что исторический Чапаев, разворачивая боевые действия против армии Колчака, столкнулся в свое время и с Унгерном.

Внутренняя Монголия, обладающая безусловно четкой географической локацией, в тексте романа выполняет также функцию одной из ипостасей внутреннего мира человека, становится некоей областью, осознание наличия и пребывание в которой устанавливают гармонию в отношении человека к внешней реальности. Правомерно установить здесь аналогию с буддийской (дзен-буддийской) нирваной.

Согласно этой посылке, барон Юнгерн, как и Чапаев, соотносится с «хранителями дхармы»; знаком этого выглядит Орден Октябрьской Звезды, только с самого начала вызывающий своим названием у читателя ассоциацию с Октябрьской Революцией («контаминация» известных «Ордена Октябрьской революции» и «Ордена Красной звезды»). Смысл названия этой детали не проясняется В. Пелевиным (возможно, функция подобного названия и сводится лишь к этой ассоциации). Дается же он, как подразумевается в романе, за особые достижения по практической помощи ученикам в обретении гармонии с миром и – как венец – нирваны.

Таким образом, В. Пелевин вводит в структуру романа прямые параллели с буддийской мифологией, и это отнюдь не становится еще одним примером демонстрации возможностей мифологизации чего-либо современным сознанием.

Фольклорные фигуры «чапаевского цикла» становятся «персонажами дзен-буддистской притчи»: Чапаев, как уже было сказано, – хранителем дхармы, мастером дзена со свойственной восточным мудрецам эксцентричной манерой преподношения истины, Петр – его учеником (вспомним диалоги персонажей нескольких главок романа «Жизнь насекомых» и учительство «второго я» протагониста, осуществляемого по практически тождественной схеме).

Дзеновские коаны – вопросы без ответа, – призванные «остановить безвольное брожение мысли по наезженной колее логичных, а значит, поверхностных решений», – являются для В. Пелевина средством в просвещении не только протагониста, но и читателя, если, конечно, считать подобные сентенции действительно буддийской пропедевтикой (как полагает, к примеру, тот же С. Корнев, а также Б. Парамонов: «<…> сансара и карма самому Пелевину подчас интереснее литературы»):

«Все, что мы видим, находится в нашем сознании, Петька. Поэтому сказать, что наше сознание находится где-то, нельзя. Мы находимся нигде просто потому, что нет такого места, про которое можно было бы сказать, что мы в нем находимся. Вот поэтому мы нигде» [С. 145].

Это постулирование существования лишь буддийской пустоты и многое другое позволило А. Генису дать следующую дефиницию: «Первый в России настоящий дзен-буддистский роман».

В принципе, истории литературы известны примеры более открытого пропагандирования буддийских идей через иллюстрирование – к примеру повесть «Сиддхартха» Германа Гессе из обусловленного интересом к соответствующей философской системе сборника «Путь внутрь». Для пропаганды мировоззрения буддиста использовано в этом случае непосредственное описание собственно жизни и деяний легендарного Сиддхартхы Гаутамы.

В. Пелевину отчасти свойственна нонселекция как нарушение связности повествования созданием эффекта хаоса, фрагментированием текста, членением «реальности» на отдельные «отрезки». С помощью этого приема автор помогает читателю воспринимать мир лишенным цельности, детерминированности и, в конечном итоге, смысла. Хронотоп романа «Чапаев и Пустота» характеризуется фрагментированием пространства (и времени) на цепочку локализованных отрезков, – что должно, по мысли автора, указывать реципиенту на неистинность и лишенность всякого смысла «нашей» реальности, разложенной на эти отрезки.

Пелевинская же концепция пустоты как альтернативы «реальному миру» находит корни в буддийской мифологии, и здесь будет правомерно обратиться к этой, казалось бы, чисто идейной стороне проблемы.

Махаяна («большая колесница») – религиозная школа буддизма, поздняя, наиболее популярная, наименее радикальная, в противоположность хинаяне («малой колеснице»), проповедующая идеал спасения всех живущих существ, абсолютизирующая буддийскую идею архата – человека, достигшего нирваны, но не успокоившегося на этом и стремящегося помочь на этом поприще другим – до единственной цели человека. Школа шунья-вады махьямиков – философская школа буддизма – постулирует, и это требуется подчеркнуть, отсутствие объективной реальности как таковой (все – шуньята, т.е. пустота).

Мадхавачарья, один из теоретиков школы, приводит следующую систему доказательств: субъект, объект и сам процесс познания взаимосвязаны. Таким образом, «реальность одного из них зависит от реальности двух остальных», ложными оказываются все, если ложен хотя бы один. А так как Вселенная лишена реальности (шунья), следовательно, и познающий ее субъект также является шуньятой – пустотой. Что и постулирует Чапаев – герой романа В. Пелевина, уже сошедший в свою нирвану, но помогающий Петру в достижении этой цели.

Существование вне нирваны всегда есть страдание, – такова первая истина Гаутамы. Нирвана же – это не полное прекращение существования, это прекращение цепи перерождений, всякого страдания, состояние «безмятежности, невозмутимости и бесстрастного самообладания» и избавления от любого переживания, доставляющего страдания. Существуют четыре разновидности, стадии уходящего в нирвану, входящего «в поток, который ведет к нирване»: стадии Сротапанны (вошедшего в поток), Сакридапамина (того, кто вернется в этот мир только один раз), Анагамина (того, кто не вернется) и Архата (освобожденного уже в этой жизни). В самом общем смысле достигший нирваны называется Татхагатой.

Чапаев (и в какой-то мере барон Юнгерн) является, таким образом, деятельным архатом по «примеру» Будды: «<…> по мере просветления его любовь и сострадание ко всем живым существам возрастают и заставляют достигшего совершенства человека делиться своим знанием с ближними и работать ради их морального подъема».

Чапаев, согласно махаяне, является бодисаттвой, – дело в том, что каждый махаянист должен стараться достичь «состояния просветления» не ради личного освобождения, а ради освобождения всех «страдающих созданий». Чапаев и есть достигший этого состояния, духовного идеала махаяны, вернувшийся для подобной миссии из мира барона Юнгерна, который демонстрируется бароном Пустоте, вне действия романа сменивший хронотоп, пришедший в «пост-октябрьскую реальность» специально, кажется, лишь для того, чтобы стать наставником молодого петербургского декадента.

Эскапизм Пустоты пытались сравнить с некоторыми «первоисточниками». Петр в последней главе «отбывает вместе с Чапаевым во Внутреннюю Монголию духа, в некий лимб, где поджидает его Анна (гипноз финалов Приглашения на казнь и Мастера и Маргариты оказался сильнее прокламируемого бесстрастия…)». Но разница в том, что протагонист романа В. Пелевина уходит не в «объективно существующую реальность», как персонажи романов В. Набокова и М. Булгакова (в первом случае вариативность финала допускает описанное его протекание в сознании Цинцината Ц.), а в созданный им самим симулякр Внутренней Монголии, нирвану, которая потакает всем его притязаниям.

Происходящее с Пустотой «религиозное преображение» по терминологии дзен-буддизма – сатори, освобождение от привычно детерминированных представлений, из довлеющего над человеком мифа.

Пустота сам называет стремление к нирване своей «целью в жизни», хотя и не пользуется при этом хоть сколько-нибудь буддийской терминологией. «Уже много лет моя главная проблема – как избавиться от всех этих мыслей и чувств самому, оставив свой так называемый внутренний мир на какой-нибудь помойке» [С. 147]. Отказ от «метафизики», «умозрительности» и приход к покойному состоянию в первую очередь духа – уже это оказывается соотносимо с буддийскими представлениям о цели существования.

**2.4 Прочие функции неомифологизма**

В. Пелевин – писатель, чья концепция мира и человека предполагает минимум внимания геополитике, межэтническим конфликтам, межнациональным отношениям. Человек, согласно его мировоззрению, озабочен нахождением себя во вселенной, обретением своей сущности и космизацией внутреннего, «личного» хаоса.

Вспомним, что миф в современном мире является в том числе средством социальной ориентировки отдельно взятого социума, утверждает определенные ценностные установки, «социальные определения» окружающего мира, выявляющие положительное или отрицательное значение для человека, общества неких явлений. Естественно, что социум, либо конкретный его член, как правило, не считает довлеющие над ним мифемы таковыми, тем более – «вредоносными». «*Для мифического сознания, как такового, миф вовсе не есть ни сказочное бытие, ни даже просто трансцендентное*».

Автометарассказ социума может быть управляем его членами, либо извне, но вне зависимости от этого он формируется с опорой на уже существующие мифологемы. Это касается и мифа о других социумах, нациях, который опирается на структуры мифем о светлом будущем (существование данного социума, этноса в гармонии с окружающими, понимаемой с его точки зрения, и в его процветании), о неизбежном воздаянии (которое ждет все враждебное гармоническому существованию социума, нации), о всеобщей катастрофе (которая ожидается в случае недостижения этой гармонии) и других. Центральными же становятся составляющие мифа о Другом – социуме, этносе, личности, чуждых данному. Другой всегда труднопостижим, потенциально враждебен, наделен отрицательными чертами «субъекта мифологизации».

Говоря о функциях неомифологизма, можно обратить внимание на следующее: для создания текста своего романа В. Пелевин использует ряд свойственных современному россиянину мифов о представителях других наций.

Кавказ, например, выступает источником перманентной военной угрозы. Одному из персонажей в петушиных криках чудятся сигналы скачущих степью на Москву дудаевцев со «Стингерами» наперевес, другой (Сергей Сердюк) оказывается «<…> перед длинной батареей бронированных киосков, из смотровых щелей которых без выражения <смотрят> на вражескую территорию одинаковые кавказские лица» [С. 170], и покупает «зеленую гранату» портвейна.

Японцы выглядят людьми, чья жизнь строго регламентирована набором ритуалов, болезненно приверженными своей древней истории и искусству, но, в принципе, прячущими за всем этим (от других и от себя) «обычные человеческие слабости»:

«Кавабата открутил пробку.

– Оттуда и пошла эта традиция. Когда пьешь сакэ <на улице, холодным, прямо из бутылки>, полагается думать о мужах древности, а потом мысли эти должны постепенно перетечь в светлую печаль, которая рождается в вашем сердце, когда вы одновременно осознаете зыбкость этого мира и захвачены его красотой» [С. 191].

Все «внешние» сношения представителей разных национальностей, как правило, не приводят к позитивным результатам (чаще – безрезультатны в принципе).

Параллельные попытки «алхимического брака» как с востоком, так и с Западом (уже – с ритуальной традиционностью первого и поп-культурой второго) подаются в романе В. Пелевина неперспективными для России, где последняя соотнесена (в том числе) с терпящей насилие женщиной.

Запад изображен более схематично, будучи олицетворенным с популярным американским киноактером и его персонажами, представлен как рефлектирующий по поводу самого себя и замкнутый на своих интересах.

Подъем на самолете (вертикального взлета) соотносится с половым актом, «физическим» доказательством совершающегося алхимического брака России с Западом. Просто Мария, олицетворяемая с миллионами россиян, создавшими себе ее идеализированный образ, садится на фюзеляж истребителя, ведомого Шварценеггером, – «*ей вдруг померещилось, что самые нежные части ее тела распластались на угловатых бедрах лежащего на спине металического человека – не то поваленного ветром перемен Дзержинского, не то какого-то адского робота.*

*<…>*

*– Я не хочу так, слышишь? Так, как ты хочешь, мне больно!*

*– No? – переспросил он.*

*– Нет! Нет!*

*– О.К., – сказал Шварценеггер. – You are fired.*

*В следующий момент его лицо рванулось назад, и невообразимая сила понесла Марию прочь от самолета, который за несколько секунд превратился в крохотную серебряную птицу, соединенную с ней длинным шлейфом дыма. Мария повернула лицо вперед и увидела наплывающий на нее шпиль Останкинской телебашни*» [С. 67–71].

(Просто Мария как актор реализует функцию иллюстрации «типического» индивидуального мифа. Туман вокруг Марии в ее сне отсылает к туману, в котором путешествовали к недостижимому пляжу отец и сын навозники из «Жизни насекомых». Эта ограниченность поля зрения являет собой метафору зашоренности бытового сознания, вокруг которого постоянно сгущен туман неизвестного, следовательно – чужого. Незашоренностью, возможно, обладают лишь повествователь/В. Пелевин и протагонисты, в большинстве случаев разделяющие с ним точки зрения. Из упомянутого тумана и приходит закономерная опасность – грозные шаги и несущая смерть туфля или обманный романтический принц, воспринимаемые как нечто стихийное, – имеет место автоцитация, автоаллюзия на «женский миф» романа «Жизнь насекомых».)

Восток имманентно несет угрозу, и Мария, казалось бы, невинная и жертвенная, – также. Пусть и неосознанно: в наушниках ее плейера звучит альбом группы «Джихад Кримсон», и ее название является инверсией названия арабской террористической организации («Кримсон Джихад»), против которой борется герой Шварценеггера в фильме «True Lies», аллюзией на сюжет которой является сцена с истребителем.

«Лица восточных национальностей» показаны ставящими выше всего свой общественный, патриотический долг и враждебными «русскому человеку»: «желание нажраться» оформляется у Сердюка благодаря виду уподобленных бронетехнике ларьков кавказцев. Вхождение в японский клан приносит герою лишь опыт харакири и слишком мимолетное чувство гармонии.

Впрочем, именно восточная культура оказывается в чем-то авторитетной для В. Пелевина. У нескольких ключевых персонажей наличествуют черты, указывающие на ту или иную связь с Востоком: барон Юнгерн командует Особым Полком Тибетских Казаков [С. 230], сам Чапаев – Азиатской Конной Дивизией [С. 78], оба они, а также Анна, Урган Джамбон Тулку IV («эксплицитный издатель» романа) – «обитатели» Внутренней Монголии. Но последняя оказывается местом не географическим, а скорее метафизическим, и с Азией ее роднит лишь восточная мифология, которая играет большую роль в структуре романа.

Поскольку В. Пелевин осознанно тяготеет к древнеиндийской мифологии и философии, правомерно провести следующие параллели. Трое «единственно существующих» персонажей – Чапаев, Петр, Анна – соотносятся с триединством основных индийских богов – тримурти (Брахма, Шива и Вишну), хотя провести параллель между каждым из них и конкретным божеством затруднительно. Чапаев, соотносимый повествователем с «Буддой анагамой», видимо, может считаться последней аватарой Вишну (Будда – его более древняя аватара), в которой бог, по легенде, должен предстать в облике воинственного всадника с обнаженным клинком на белом коне, насаждающего справедливость [С. 53].

Подобное обращение писателя к индийской мифологии является свидетельством признания приоритета культурной взаимозависимости представителей различных наций. Используемые автором древние мифологемы чаще по своей природе оказываются транскультурны: уроборос и выход из него, обретение героем культурной ценности, трикстеры и их функционирование и др. Запад с Востоком окончательно «примиряются» визуально последним элементом структуры романа – подписью под ним:

«*Кафка-юрт*

*1923–1925*».

Таким образом, межэтнические конфликты, межнациональные отношения для В. Пелевина существуют лишь настолько, насколько они присутствуют в массовом сознании, и интересуют автора в том «виде» и качестве, в каком они отражены в этом сознании. Концепция мира и человека В. Пелевина предполагает существование доминирующей транскультурной общности людей, особенно перед лицом действительно объективной реальности, разоблачающей иллюзорность окружающего нас мира.

Миф же о Другом вообще широко эксплуатируется повествователем. (При упоминании об английском происхождении одного из «товарищей» «<…> у Барболина на лице на миг отобразилось одно из тех чувств, которые так любили запечатлевать русские художники девятнадцатого века, создавая народные типы, – что вот есть где-то большой и загадочный мир, и столько в нем непонятного и влекущего, и не то что всерьез надеешься когда-нибудь туда попасть, а просто тянет иногда помечтать о несбыточном [С. 22–23]».)

Как было сказано выше, в романе «Чапаев и Пустота» имеет место «префигурация», т.е. использование мифологем, свойственных современному нам массовому сознанию. Нарратор вводит в структуру романа образы поп-культуры, – к примеру, упомянутых Просто Марию и Шварценеггера, представляющего из себя контаминацию его персонажей из нескольких фильмов. Автор подчеркивает сознательность использования современных мифов, прямо указывая читателю на механизм создания вышеназванных образов: «<…> *по темным очкам Шварценеггера изнутри замелькали какие-то чуть заметные красные буквы, как это бывает на бегущей строке, и одновременно что-то тихо заверещало в его голове, словно там включился компьютерный хард-диск. Мария испуганно отшатнулась, но тут же вспомнила, что Шварценеггер, так же как и она, – существо условное и соткан из тысяч русских сознаний, думающих в эту секунду о нем, а мысли по его поводу у людей могли быть самыми разными*» [С. 60].

Современные мифологемы не используются нарратором для подчеркивания, например, символического или общечеловеческого смысла описанных в романе «Чапаев и Пустота» коллизий. В. Пелевин не сетует на мифологизированность современного сознания, которая становится поводом для эстетического наслаждения, обусловленного также тем, что «метафизическую пустоту существования» автор переводит на «иную эстетическую орбиту» – в текст.

Вариативность прочтения финала (обрел ли Пустота искомое, или все произошедшее оказалось бредом больного человека) делает роман В. Пелевина продолжателем традиции такого влиятельного «пратекста» русского постмодернизма, как поэма В. Ерофеева «Москва-Петушки». Поэму можно рассматривать «как «полистилистический» опыт – создание такого художественного поля, <…>», на пространстве которого возможны «уравнивания» и «соположения» дискурсов, влекущие свободу интерпретации поэмы «в православном контексте», «с учетом проблематики эстетической реабилитации советской культуры», как антиалкогольного текста, как утверждающей «приоритет частно-низкой практики перед духовно-высокой» и т.д. Полисемантичность – свойство, по определению присущее постмодернистскому тексту, и в связи с этим о «Чапаеве и Пустоте» можно говорить как о первом «действительно постмодернистском» романе В. Пелевина.

Протагонист испытывает давление хранителя культурной ценности (а в чем-то трикстера), имеющего целью духовное совершенствование, инициирование протагониста как посвященного в тайну существования себя и мира. Модернистская целеустремленность героя приводит его к деконструкции «объективной реальности» и осознанию возможности порождения собственной, соответствующей индивидуальным представлениям о комфорте. Поскольку ничего другого осознавшему пустоту как неналичие объективной реальности не остается. Симулякром, созданным Пустотой, является мир личной нирваны, названной «Внутренней Монголией», место, где наиболее полно реализуется «особый взлет свободной мысли», эксплицируемый в форму романа, текст которого приравнивается к тексту романа «Чапаев и Пустота».

**3. Современные метарассказы как объект исследования в романе Generation ‘П’**

**3.1 Неомифологизм и принадлежность романа «Generation ‘П’» к массовой культуре**

«Generation ‘П’» – роман, в котором повествователя в первую очередь интересуют современные ему манипуляции с сознанием, манипуляции до навязывания определенных мифологем. Этот имманентный интерес, присущий так или иначе всем текстам В. Пелевина, в данном случае вырастает в создание фабулы произведения.

Повествующий о мифологизации (если придерживаться выбранных нами терминов) текст, а вернее – его нарратор, в свою очередь оказывается подвержен данному явлению в довольно большой степени, характерной преимущественно для массовой литературы, нежели для «основного потока», «мейнстрима», как адепты поп-культуры (упомянем здесь А. Ройфе, Р. Арбитмана, В. Субботина) называют литературу, не являющуюся массовой.

Именно этот роман В. Пелевина в наибольшей степени пользовался «читательским вниманием» по тем или иным причинам. Во многом они состоят как раз в вышеназванном внимании именно к современным, влиятельным и оттого притягательным для реципиента мифам.

«Все ждали нового романа Пелевина. Слухи и редкие обмолвки избегающего публичности писателя делали эту паузу по-своему содержательной. Честно говоря, я уже не помню в истории новейшей русской литературы таких ситуаций – могу только вспомнить ожидание новых вещей Солженицына и Трифонова в 70-е годы, и Аксенова в 60-е». Причисление писателя к постмодернистам заставляет провести параллель между его текстами и текстами того же В. Аксенова и В. Сорокина, чье творчество 90-х годов (романы В. Аксенова «Московская сага», «Новый сладостный стиль», «Кесарево свечение», книги В. Сорокина «Сердца четырех», «Голубое сало», «Пир», «Лед») считается более конъюнктурным, и двойное кодирование, которое якобы присутствует при структурировании их текстов, приобретает «все больший крен» в сторону массовой культуры. Например, А. Немзер считает позднего В. Аксенова достаточно ангажированным романистом, хотя и с оговорками. «Быть популярным для Аксенова – значит быть собой. Он не подыгрывал читательским вкусам, а формулировал их, не имитировал языковые вольности, а расковывал интеллигентскую речь, попутно (на живых примерах) объясняя простецам, как, в сущности, нетрудно быть умным и образованным. <…> Лишь бы жанр. Лишь бы кайф. Лишь бы прочли и приободрились».

Роман был признан более других у В. Пелевина, независимо от воли автора, соскальзывающим в массовую литературу, в том числе по причине большего пренебрежения стилем. « Generation П написан привычно скупо, но непривычно небрежно» (А. Генис). «Слова прямо с клавиатуры компьютера шли на печатный станок – настолько незаметен зазор между реальностью письма и реальностью чтения…» Техника действительно широко практикуемая авторами популярной литературы, элементарно облегчающая им подачу рукописей в сроки, установленные жесткими контрактными условиями издательств.

Правомерно допустить, что многое в полемике вокруг В. Пелевина как писателя может быть сведено к дихотомии «высокого» и «низкого» постмодернизма. В. Курицын иллюстрирует ее в своей работе «Русский литературный постмодернизм» следующими примерами. « «Имя розы» – это как бы «постмодерн сверху»: интеллектуал пишет бестселлер для миллионов». Литературовед утверждает, что достаточной популярностью пользуется и так называемый «постмодерн снизу», который «имеет место» в том случае, когда «бульварный писатель сочиняет массовый роман, а так как публика уже успела привыкнуть к постмодернистским коктейлям и не будет себя уважать, если останется без элитарно маркированной пищи, автор вставляет «интеллектуальный» слой. Из недавних шумных примеров – роман Майкла Крайтона «Парк юрского периода»: динозавры едят людей /по мотивам романа снят шлягер Стивена Спилберга/, один из которых между отчаянными схватками со всяческими велоцирапторами объясняет еще не скушанным товарищам основы «теории хаоса»».

Приведем типичные высказывания последнего времени:

«Право, Пелевин понапрасну кокетничает и симулирует беспокойство. Никаких мыслей, заслуживающих такого наименования, по поводу Generation ‘П’ в голову не приходит».

«Какие, дескать, претензии – никто на глубину и не претендовал. Ах, вы там что-то такое находите. Ну так эти проблемы вам и решать. А мы расставаться с репутацией ленивого шутника не намерены – себе же дороже: отвечай потом за каждое слово. Отсюда и уход от тщательности – во всем: и в языке, и в сюжетах».

Основные упреки критиков сводятся к неудовольствию от обращения В. Пелевина к названному «постмодерну снизу». А между тем ранее тот же столь часто упоминаемый в связи с именем В. Пелевина А. Генис, безусловно положительно относившийся к предыдущим текстам писателя, утверждал, что Пелевин работал на рубеже, территории, разделяющей «непримиримых противников – литературу и массовую литературу. Осваивая эту зону, он превратил ее в ничейную землю, на которой действуют законы обеих враждующих сторон. Пелевин пишет для всех, но понимают его по-разному». После выхода «Generation ‘П’» писатель получил отрицательный отзыв от уважаемого им культуролога.

В. Пелевин создает трактовку расцветки «символического зонтика 90-х», действительно «пишет памфлет на информационное общество», но не руководствуется лишь тем, «что у него накипело», стараясь использовать максимально большее количество средств своей поэтики с тем, чтобы привлечь своего столь разностороннего «эксплицитного потребителя».

Миф об информационном обществе и его очевидном неблагополучии и послужил толчком к созданию романа. Оказавшись же подвержено влиянию «чужих» мифологем, сознание повествователя, нарратора все же вычленяет мифемы, свойственные поп-культуре вообще и своему имплицитному потребителю в частности.

По мнению большинства критиков, рецензировавших роман «Generation ‘П’», В. Пелевин и эксплуатировал существующий у данного эксплицитного читателя миф для «раскрутки романа по всем правилам PR»: «<…> точка зрения, согласно которой вся нынешняя жизнь – нелицеприятный морок, весьма популярна» (А. Архангельский). Здесь следует вспомнить «индивидуальные метарассказы», проиллюстрированные в романе «Жизнь насекомых» (жизнь личинки, копавшей путь к раю и одухотворенному существованию в толщах земли, но осознавшей его близость в нескольких метрах над головой – на поверхности, – главка «Paradise»).

Подобные мысли высказывают также Ольга Славникова, Лев Рубинштейн, Ксения Рождественская, трое из пяти эксплицитных авторов рецензий, опубликованных Антоном Долиным. Эти авторы с разных точек зрения подходят к анализу текста романа – концепция, долженствующая (по мнению ее создателя) заранее предупредить возможные варианты реагирования на «Generation ‘П’», каковые только могут последовать. Для нас становится важным, таким образом, не то, как сам Долин относится к предмету своего рассмотрения, а – какие особенности текста в принципе могут быть вычленены в результате анализа.

Так А. Долин пишет, что В. Пелевин, изображая «серый ПиАр» в своем тексте, сам прибегает к нему как к писательской стратегии.

«Другими словами, самореклама, проводимая настолько умно и в то же время незавуалированно, что читателя немедленно «берет за живое». Самореклама, соединенная с минимальной неожиданностью фабулы, привнесением знакомых реалий, ироническим преломлением эзотерических «откровений»; умелые и джентльменские «отношения с публикой» – попросту PR». Что, «кроме продуманных и просчитанных ходов, автору остается лишь добавить крупицу своего таланта, который – не будем обольщаться – заключается в неплохом чувстве юмора и умении соединить несколько несхожих элементов воедино» (обильное использование каламбуров, часто богатых культурными реминисценциями, и тяга к столкновению в пределах одного текста нескольких дискурсов как важные черты поэтики В. Пелевина уже выделялись выше), и – «такую книгу **всем** будет приятно и интересно читать».

Итак, В. Пелевин в романе «Generation ‘П’» активно педалирует различные современные мифемы. Писателю вообще оказывается свойственна концепция мира, согласно которой окружающая нас реальность является комплексом изначально не являющихся единственно достоверными конструкций, внутри которых и существует человек, лишенный возможности «прозреть» изначальную действительность. Каждая такая конструкция существует до тех пор, пока в нее кто-то верит, пока она влиятельна. Предоставленная концепция мира присутствует, в той или иной степени во всех романах В. Пелевина – «Омон Ра», «Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота», «Generation ‘П’».

Более того, в романе «Омон Ра» нарратор также занимается деконструкцией механизма создания мифологии: «Омон Ра» и «Generation ‘П’» – «та же тема виртуализации действительности». Но в первом романе повествователь пользуется метафизикой советского мифа, а в последнем повествователь не чувствует никакой «метафизики» в современной мифологии, и ему приходится наделить ее трансцендентностью в первую очередь и фантастичностью генезиса во вторую.

Как утверждает писатель: «Мы живем во время, когда имиджи, отражения <…> отрываются от оригиналов и живут самостоятельной жизнью <…>. То есть субстанцией такого символа является ничто, пустота <…>.

Из подобных калейдоскопических конструкций и строится картина мира современного человека».

В. Пелевина волнует обнаружение какой-либо субстанциональности того конструкта, который возникает в сознании и в согласии с нашей концепцией носит определение «мифологема». Эту субстанцию писатель не находит и объявляет существующей на ее месте пустоту («шуньята» Махаяны в романе «Чапаев и Пустота»). Такая приверженность totality наличия у любого явления некоей субстантивированности и в конечном итоге вычленяемого смысла делает безоговорочность отнесения В. Пелевина к писателям-постмодернистам уязвимой.

В «Generation ‘П’» (и в этом, можно сказать, уникальность романа) пустота оказывается удаленной от субстантивации окончательной реальности, исповедуемой В. Пелевиным. Все вокруг нас – пустота, что было осознанно Петром Пустотой, героем романа «Чапаев и Пустота». В ней существует еще более «пустая» пустота – «картина мира современного человека», – постулирует повествователь романа «Generation ‘П’».

**3.2 Неомифологизм в системе образов романа**

При создании системы образов В. Пелевин, по словам А. Гениса, использует «общеизвестных фольклорных персонажей»: в романе «Чапаев и Пустота» это были Василий Иванович и Петька (но фольклорными их можно считать, пожалуй, лишь постольку, поскольку фольклорность достигается принадлежностью к «коллективному бессознательному», в данном случае – к «мифу о Чапаеве»), при структурировании текста романа «Generation ‘П’» автор апеллировал к «соответствующим» (порожденным, впрочем, изначально уже в советское время) мифологемам в сознании современного человека.

Очевидно, что в «Generation ‘П’» эксплуатируется миф о «новом русском». В. Пелевин комментирует выбор образа «начальника всей реальности»: «Меня интересует фольклорный тип, клонирующий себя в реальной жизни, а не настоящие богачи, о которых я мало что знаю». В ходе же рекламной компании своего романа В. Пелевин сам успешно использует маску этого «фольклорного типа». Искусство знало использование созданного «социальным мифом» («общественным сознанием») образа как «типического героя в типических обстоятельствах» или как элементарно удобного канона презентации зрителям, читателям некоего усредненного представителя, к примеру, какого-либо слоя общества. Ю.М. Лотман в качестве примера использования этого канона рассматривает специфику изображения российского чиновника обычно не высших классов: «Чиновник в общественном сознании ассоциировался с крючкотвором и взяточником. Уже А. Сумароков, Д. Фонвизин и особенно В. Капнист в комедии «Ябеда» (1796) запечатлевают именно такой стереотип общественного восприятия». Однако таким «типическим героем» протагонист В. Пелевина не становится, и его принадлежность к неким фольклорным нуворишам также оказывается не самой важной для реализации автором его идей.

Мысль, по словам Алексея Зверева, идущая от Ницше и фундаментальная для «постмодернистского восприятия»: «<…> вне самого высказывания (текста) реальности, обладающей хотя бы относительно единым смыслом для всех, не существует. Необходимо видеть только версии, которые всегда множественны и не признают иерархии». В самом тексте, если быть последовательным, единого смысла также не существует, и из этой посылки возникает феномен нонселекции. Здесь же следует привести обвинение в адрес писателя, прозвучавшее в связи с подобным отношением к «объективной реальности»: «<…> больше всех на него [на В. Пелевина] повлиял Витгенштейн» (действительно, тезис постмодернистов «мир как текст» имеет генезис, связанный с работами Людвига Витгенштейна «Философские исследования» и др.). Вспомним, что влиятельный теоретик постмодернизма Ж.0Ф. Лиотар также заявлял: «<…> говорить значит бороться – в смысле играть; языковые акты показывают общее противоборство (агонистику). Это совсем не значит, что играют только для того, чтобы выиграть. Можно применить прием только из удовольствия его придумать: разве не это мы находим в народной речи или литературе? Беспрерывное выдумывание оборотов, слов, смыслов доставляет большую радость, а на уровне речи – это то, что развивает язык. <…> языковые игры есть необходимый для существования общества минимум связи». И далее он развивал мысль о значении общеязыкового воздействия.

«Каждый языковой партнер, получая направленные на него приемы, подвергается перемещению, изменению самого разного рода, и не только когда он является отправителем или референтом [т.е. содержанием сообщения], но также и в качестве получателя сообщения. Эти приемы <…> являются всего лишь запрограммированными эффектами в стратегии противника <…>. Отсюда то значение, которое имеет способ проведения приема для осложнения перемещения и даже его дезориентации <…>».

Вспомним, что объясняет Татарскому неизвестного вида животное, сирруф, призванный вместе с духом Че Гевары отчасти восполнить отсутствие в предметном мире текста образа гуру, направляющего духовное совершенствование героя. «Откровение любой глубины и ширины неизбежно упрется в слова. А слова неизбежно упрутся в себя» [С. 181].

Сирруф соотносим с образом Мескалито у К. Кастанеды. В книге «Учение дона Хуана» этот дух, явившийся первым проводником протагониста через границу двоемирия, как и дон Хуан, выполняет ряд наставнических функций (по своей природе часто вселяющийся в животное, например в собаку). «Пейотный дух», что важно, возникает перед испытуемым также после приема в пищу галлюциногена (растение пейотль).

Подобные версии реальности В. Пелевин субстантивирует до миров, действительно «скриэйтированных» персонажами, – в любом случае кем-то четко вычленяемым в космосе романа (ср. реальность, созданную Котовским в романе «Чапаев и Пустота»), а затем разоблаченных протагонистом (Пустотой в «Чапаеве и Пустоте», Омоном Ра в одноименном романе, – где реальность подана навязанной таким «четко вычленяемым» «персонажем», как советское государство). В «Generation ‘П’» Татарский как актор, актант призван сначала принять этот мир-симулякр (не имеющий, казалось бы, демиурга), а затем приступить к активному участию в его создании (которое по В. Пелевину перманентно для «нашей реальности»), чтобы к финалу превратиться в самого высокопоставленного криэйтора. «Massage», безусловно привлекательный для нового среднего класса («Чем ты круче, тем у тебя больше возможностей. Стань таким, и только через это реализуешь себя творчески, если уж тебе это дорого»).

Точка зрения нарратора в пространственно-временном плане практически идентична точке зрения протагониста. В плане идеологии – не до конца; впрочем, точка зрения повествователя здесь видится достаточно размытой, в то время как герой явно принимает окружающее весьма терпимо. Правомерно утверждать, как следствие, что точка зрения ауктора сложно взаимодействует с протагонистом, то сходясь, то расходясь в различных планах.

«– Все в руках Аллаха, – ответила девушка.

– Позвольте, – вдруг повернулся к ней молодой человек с широкими зрачками, мирно глядевший до этого в огромный хрустальный шар. – Как это все? А сознание Будды? Руки Аллаха ведь есть только в сознании Будды. С этим вы не станете спорить?

Девушка за прилавком вежливо улыбнулась.

– Конечно нет, – сказала она. – Руки Аллаха есть только в сознании Будды. Но вся фишка в том, что сознание Будды все равно находится в руках Аллаха» [С. 118–119].

Юмор ситуации говорит в том числе об остранении подобного эзотерически-мистического подхода к самосовершенствованию («Путь к себе» – так называется магазин, в котором развернута сцена) повествователем, остранении до неприятия. Однако протагонист отдаляется от этой точки зрения, возлагая надежды на планшетку для вызывания духов, приобретенную в данном месте. Более того, он строит свою картину космоса в том числе по установкам, транслируемым этой планшеткой-медиатором: дух Че Гевары оказывается убедительным.

Протагонист Вавилен Татарский выбирает между двумя «мифологемами» – нищего эзотерика, по всей видимости, с точки зрения повествователя, действительно близкого Истинной Природе Вещей, но неспособного управлять этой природой, и нового русского, «хозяина реальности», чисто реально распоряжающегося действительностью «в этой стране» и даже во всем халдейском космосе романа.

Персонифицируются эти два возможных выбора преимущественно в фигурах Гиреева и Азадовского. Первый олицетворяет собою свободный полет души, к которому главный герой, казалось бы, всю жизнь стремился. Однако важным для выбора становится факт отождествления Гиреева с «осколком уничтожившейся Вселенной» (т.е. советским эзотерическим андеграундом), а Азадовского – с предельным выражением мифемы «начальника новой реальности». Татарский достигает положения Азадовского, сменяя на его месте этого фактического создателя телевизионных мифов, и оборачивается мужем богини Иштар. Герою оказывается свойственна рефлексия по поводу мифологем, навязываемых его сознанию, и это отчасти объясняет успехи Вавилена в карьере, что уже приравнено повествователем к Постижению Самости, которой «прежние» протагонисты достигали с большим трудом.

Автор, по мнению не назвавшего себя критика, «трансформировал Самость в ее логическое следствие», которым «является, не много не мало, Бог. Правда, Пелевин несколько смягчил – не сам Бог, а муж богини Иштар. Но это мало что меняет. Герой в течение всего повествования куда-то дрейфует, создает рекламные ролики, потом начинает творить посредством мощного компьютера президентов и депутатов, а под конец оказывается творцом судеб всех людей, то есть почти Богом, получая в свои руки жезл, – мобильный телефон с одной единственной кнопкой на панели. На причастность Татарского к божественному намекает автор, когда в рекламном ролике персонаж кричит: Под Кандагаром было круче! Читатель должен, видимо, задуматься: не была ли и война в Афганистане чисто телевизионным мороком? (Может, и та война была выдумкой криэйторов из кабинетов «центра пчеловодства»?»).

Поскольку же, как уже говорилось, Татарский близок как актор протагонистам предыдущих романов В. Пелевина, правомерно будет снова привести высказывание персонажа очерка А. Блока «Русские дэнди»:

«Но если осуществится социализм, нам останется только умереть; <…> мы все обеспечены и совершенно не приспособлены к тому, чтобы добывать что-нибудь трудом. <…> мы высмеиваем тех, кто интересуется социализмом, работой, революцией. Мы живем только стихами; в последние пять лет я не пропустил ни одного сборника. Мы знаем всех наизусть – Сологуба, Бальмонта, Игоря Северянина, Маяковского, но все это уже пресно; все это кончено; теперь, кажется, будет мода на Эренбурга.

<…> Нас ничего не интересует, кроме стихов. Ведь мы – пустые, совершенно пустые».

Смена эпох для блоковского персонажа соотносится и с пересечением Татарским своеобразной границы двоемирия, отделившей неожиданно для героя советскую «вечность» (с ее перманентно целеустремленным за горизонт хронотопом) от постсоветской «реальности» (с ее «плюрализмом хронотопов»). Таким образом можно предположить, что протагонист «Generation ‘П’» – «эволюционировавший» Петр Пустота. И вновь следует вспомнить идею «хронотопа лестницы», который реализуется в данном тексте с помощью повторения метафор подъема героя по ступенькам карьеры как по лестнице, ведущей на башню Иштар, на вершине которой преодолевшего все препятствия ждет «мистический брак» с богиней. Рефлексия же по поводу навязываемых мифем, свойственная Петру Пустоте, но не ставшая для него ведущим средством достижения цели (поскольку присутствовал «мастер дзена», направлявший ученика), у Татарского вынуждено гипертрофируется для элементарного выживания в пределах «хронотопа лестницы», где встреченные стараются не только помочь, предварительно испытав, но охотнее столкнуть.

Чапаев, как было сказано выше, становится тем, кто выводит Пустоту из хронотопа Серебряного века, чтобы поместить рядом с собой и не дать таким образом превратиться в не только физического, но идеологического двойника Фанерного (один путь), или элементарно погибнуть в чуждом «революционном хронотопе». Та же схема реализуется и в «Generation ‘П’», когда протагонист вынужден выбирать стратегию поведения в новом, чуждом для столь привыкшего к «советской вечности» человека, хронотопе постсоветской реальности. Но – и в этом эволюционное превосходство (ступень выше) Татарского над Пустотой – герой самостоятелен в выборе дороги, а наставник, подобный Чапаеву (Че Гевара – своеобразный вариант использованной в предыдущем романе мифологемы революционера), появляется после совершения выбора, к тому же он достаточно трансцендентен по отношению к протагонисту, чтобы физически приблизить к себе и, быть может, внедрить его в ряды своего «Фронта Полного и Окончательного Освобождения». Заметим, что тексту «Generation ‘П’» не предпослано предисловие какого-либо эксплицитного «издателя», подобного Ургану Джамбону Тулку VII, подобного принадлежностью к «Фронту».

Герой рассматриваемого романа отличается от близких авторской точке зрения персонажей предыдущих романов отсутствием «фаллоцентричного», тоталитарного желания преобразования своего бытия и сознания. Вавилен Татарский, разумеется, не противится занятию столь высокого положения в собственном космосе, но и своим достижениям обязан отнюдь не личным «пробивным способностям» на карьерной лестнице, ведущей к богине, а скорее благоприятному стечению обстоятельств.

Возможно, также имеет значение намек на «азиатскость» протагониста с помощью его фамилии «Татарский»: восточная ментальность в реалиях приобретающей облик западной державы России – как необходимое качество для достижения гармонии с собой и окружающей «реальностью».

«Свет с востока» перманентно актуален для пелевинского повествователя как уже стало очевидно после знакомства с предыдущими романами. В данном случае используется шумерская мифология, но весьма иллюстративно, – что больше свойственно «фантастической литературе», при том, что дзен-буддийское мировоззрение не утрачивает актуальности (им обладает дух Че Гевары, который, между прочим, последовательно обращается к авторитету лично Будды-Гаутамы).

Для популярной, фантастической литературы традиционно использование той или иной древней мифологии при конструировании предметного мира, эпистемы художественного произведения. Известные примеры: Роджер Желязны – индийская мифология роман «The Lord of Light»), египетская («Creatures of Light, Creatures of Dark»); Джон Р.Р. Толкин – условно древнебританская («The Lord of The Rings»); Роберт Говард – кельтская (цикл прозы и лирики «Bran McMorn»); Михаил Успенский – славянская («Там, где нас нет») и т.п. Популярным текстам этот прием обеспечивает связь с более совершенным с художественной стороны «предтекстом», метафизически многозначным, использующим эсхатологически глобальный конфликт, привлекательным универсальностью решения любых онтологических и в принципе любых проблем.

В. Пелевин осуществляет нечто подобное, структурируя «мифологический пласт» своего романа, то есть «поселяет» персонажей в космос с реально для них существующими богами древних халдеев – Иштар, Ваалом, Энкиду, – «заставляет» выполнять функции персонажей данных мифов: речь идет о пути Татарского к титулу мужа Иштар через разгадывание трех загадок богини и т.п. Однако создается устойчивое впечатление, что эти оперирования конкретным архаическим мифом служат лишь иллюстративным материалом, добавляют хронотопу, в котором существует протагонист, определенный набор культурных реминисценций, а также помогают в некотором смысле привлекательней структурировать сюжет. Впрочем, Иштар – можно предположить, олицетворенная таким образом реклама – становится объектом эротических устремлений Татарского, которые принимают различные формы: фотография бегущей по песку женщины, которую герой находит на верхнем этаже недостроенного строения военного назначения в форме башни – последняя является, в свою очередь еще одной своеобразной метафорой будущего пути к вершине карьеры, а девушка, таким образом, – материальным воплощением так и не предъявленной читателю богини [С. 70]. Вавилен практически неосознанно проходит путь становления богом Энки, мужем Энду (его жена, женская ипостась, «также возможно отождествление с фигурой Иштар» [С. 176]). Богом, посылающим Энкиду (PRовскую службу, «центр пчеловодства») на собирание бусин для этой внеположенной относительно предметного мира текста богини.

«*Она выронила четки, которые упали в воду, рассыпались и утонули. После этого радужные бусины решили, что они люди, и расселились по всему водоему. У них появились свои города, цари и боги». Тогда Энки взял комок глины и слепил из него фигуру рыбака. Вдохнув в него жизнь, он назвал его Энкиду. Дав ему веретено с золотой нитью, он велел ему спуститься под воду, чтобы собрать все бусины. <…> А по нити люди взбираются, сперва заглатывая ее, а затем попеременно схватываясь за нее ртом и анусом*». «*Они не пользуются при этом руками – руки служат им для того, чтобы закрывать глаза и уши или отбиваться от белых птиц, которые стремятся сорвать их с нитей*» [С. 177].

Энкиду же действительно отождествлен с ORANUSом, подчиняющим божественной воле бусины / тела людей. В своем высоком колпаке младший бог действительно похож на телебашню (нарратор желает подчеркнуть: главнейшего источника мифологем для современного общества) [С. 175].

«Эзотерическая платформа» текста В. Пелевина остается существующей независимо от «халдейского мифа». Так, она обнаруживается в поводе для внедрения на языковом уровне текста романа большого количества нецензурных выражений. Наличие соответствующих конкретных лексем объяснено существованием древних богов с такими именами. Отсюда мотивировано появление пятиногого пса по имени «пиздец», спящего до определенного момента и разбуженного будто бы «поколением П», к которому относят протагониста. Таким образом литера из заглавия романа приобретает еще один вариант трактовки (окончательный для некоторых реципиентов, как замечает ряд критиков). В любом случае, «эзотерическое оправдание» позволяет повествователю использовать мат в гораздо большем объеме, чем в любом из предыдущих текстов.

Повествователем эксплуатируются устойчивые представления советской культуры. С этим утверждением можно связать биографию и имя главного героя (последнее полуанаграмматически совмещает имена В. Аксенова и В. Ленина: Вавилен, что намекает на присвоение протагонисту определенных черт широко известных личностей), доведение до гротеска культа телепрограмм и особенно – программ новостей, введение «внесценического» образа Че Гевары (который появляется в хронотопе романа посредством медиума), реализацию мифологемы «революционера-романтика», озабоченного выведением человечества из Хаоса неведения, мифологемы, которая трансформируется сознанием того, что образ Че Гевары в свою очередь успешно коммерциализирован до превращения в брэнд: «Татарский знал, что в области радикальной молодежной культуры ничто не продается так хорошо, как грамотно расфасованный и политически корректный бунт против мира, где царит политкорректность и все расфасовано для продажи» [С. 115].

Таким образом, Че Гевара становится подходящим олицетворением идеи об иллюзорности сознания современного человека, – «к месту» в системе образов романа, претендующего на внимание читателя.

Борис Парамонов высказывает предположение о генезисе текста, связанном как раз с коммерциализованным образом команданте, использованном на некоей карикатуре, где были изображены «два неразличимо одинаковых портрета Че, и только приглядевшись, замечаешь, что на берете у второго – фирменный знак компании Найке. Это же пошло на обложку пелевинской книги, замысел которой отсюда, думаю, родился». В любом случае образ кубинского революционера оказывается значим для В. Пелевина, и при помощи этого образа, коммерциализованность которого подчеркнута, оформляются обложки не только романа «Generation ‘П’», но и вышедшего вслед за ним трехтомника, а также сайт писателя. Че Гевара в тексте анализируемого романа, пожалуй, максимально приближен к точке зрения нарратора.

Итак, протагонист как актор преодолевает путь от подверженного влиянию «чужих» мифологем индивидуума, испытывающего и постепенно осознающего степень и источник этого влияния через становление как «мифотворца» к позиции основного источника транслируемых в этой реальности мифов, разумеется, не освободившегося в силу естественной антропологичности от влияния каких бы то ни было мифов, но приобретшего ничем теперь не сдерживаемую способность творить и навязывать свои.

**3.3 Современные метарассказы как объект исследования для повествователя**

Последний по времени роман В. Пелевина уже на стадии подготовки рукописи к печати вызвал предсказуемые упреки в памфлетности.

«Гротескность предыдущих текстов Пелевина претендовала на гротеск философский. В новом романе гротеск скорее сатирический. Во всяком случае, уже сейчас можно предположить, что читаться роман будет, как развернутый фельетон. «Generation П»– произведение сатирическое и насквозь, как передача «Куклы», прошитое злобой дня (Михаил Новиков, Коммерсантъ).

Если раньше недостаточная художественная плотность возмещалась степенью как бы внешнего остранения героя (и в Жизни насекомых и в предыдущем романе Чапаев и Пустота), то в выставленных отрывках герой предстает просто как знак своего поколения, он чуть ли не целиком растворен в типическом».

На самом деле, конечно, Вавилен Татарский также «остранен», и внимательное прочтение названия романа это подтверждает, давая понять, что обобщение до пределов поколения не совсем правомерно, сколько бы в тексте повествователь ни настаивал на подобном прочтении. «Generation ‘П’» обладает в том числе и значением «Создание П» (благодаря в принципе присущей английскому языку и свойственной этой лексеме омонимичности: «generation» может переводиться как «поколение», а также «генерирование», «порождение», «произведение», во втором случае «generation» – это отглагольная форма, образованная от «to generatе»). И в контексте обнаружения у романа композиции, обусловленной хронотопом дороги, а также других признаков «романа воспитания», «романа карьеры» вариант, при котором «Generation» будет переведено как «Созидание», «Создание», более приемлем. Диалектика души в случае с протагонистом приобретает параллелизм с «созданием имени» автору романа, чья фамилия также начинается на «П».

Между тем, название отсылает к роману Дугласа Коупленда «Поколение Икс» («Generation Х» – здесь как раз единственно денотативным оказывается вариант «поколение»). И если, по словам одного из эксплицитных авторов рецензии А. Долина, «Дуглас Коупленд вкладывает в свой Х несколько значений (неизвестная в уравнении, экс, т.е. бывший, и т.д.), то Пелевин просто копирует схему заголовка, не внося в него никакого дополнительного смысла». Однако, есть основания говорить о несколько более глубокой интертекстуальной связи (на русском языке «Поколение Икс» появилось в 1998 году, в период работы В. Пелевина над «Generation ‘П’»).

Дело в том, что роман Коупленда также появился «в постмодернистскую эпоху» (1991), и автор проявил себя как стремившийся избегнуть «тоталитарной формы» линейного повествования. Композиционно текст расчленяется на несколько диегезисов, иронических притчеобразных сказок, и таким использованием нонселекции отстраняется от любых форм тоталитарного дискурса. С другой стороны, объединением персонажей одного возраста в номинированную с помощью предполагающей множественность значений лексемы общность автор завоевал внимание интеллектуальной части американского среднего класса. В этом сыграла роль и причастность имплицитных реципиентов романа поколению «двадцатилетних офисных служащих» (границы в данном случае – двадцать и тридцать лет), людей, «сознательно держащихся в тени», но обладающих знанием об истинном положении дел в стране и мире, и потому выбирающих существование как можно более остраненное по отношению к Западной цивилизации.

В. Пелевин в романе «Generation ‘П’» также пытается создать портрет поколения, однако его и Коупленда русские современники как персонажи озабочены противоположным – приобретением благ той же цивилизации, вхождением в средний класс и т.д. У американского автора для его героев «работа как образ творческого преобразования мира или как способ личностной самореализации – исчезла». Вавилен Татарский – озабочен карьерным ростом. Коупленд строит систему «поколенческих связей», в которой отведено место и подобной разновидности «людей в возрасте до тридцати»: это те, кто извел «<…> все, что в них было хорошего, на зарабатывание денег и отдают свои голоса тем, кто принесет им шальные бабки». Отведено место и характеристике поколения родителей представителей «поколения Х», и характеристике «Глобальных Тинейджеров» – младших братьев и детей «иксеров». Представляется, в первую очередь на В. Пелевина повлияла сама возможность создания обобщающего образа «поколения ‘П’», поколения сверстников автора, наделение их привлекательными обобщающими признаками, а художественное произведение – конъюнктурностью.

Хронотоп дороги, пути и, соответственно, испытаний становится организующим для «основных сюжетных событий» (функция, которую М.М. Бахтин фиксировал как одну из важнейших у хронотопа): так традиционно можно обозначить предложенное выше определение «хронотоп лестницы».

Посвященный технологии public relations, роман неожиданно столь удачно создает миф о себе, что звучат следующие полусерьезные заявления: «<…> сперва было написано «Generation ‘П’», потом состоялись Большие Выборы. <…> наша серьезная литература преображает [жизнь] <…>».

Сергей Корнев присваивает писателю стремление в первую очередь разрушить комплекс базовых дихотомий, якобы свойственных сознанию современного, постсоветского интеллигента.

«*В мире пелевинских текстов подвергаются сомнению не просто отдельные штампы и стереотипы нынешнего интеллигентского сознания, но сами базовые бинарные оппозиции, на которых оно держится, которые составляют его фундамент, – именно поэтому Пелевин не устраивает никого, именно поэтому остракизм был таким полным и жестким*».

Довольно резкая работа С. Корнева («Блюстители дихотомий») целиком посвящена вычленению подобных мифологем и целого ряда бинарных оппозиций с утверждением их последовательного разоблачения В. Пелевиным.

Интеллигенция, согласно критику, выработала среди прочих мифологему, согласно которой – « Мы-то хорошие, но то быдло, которое читает наши книги, смотрит наши фильмы, слушает нашу музыку, – оно жрет только всякую гадость, а от настоящего искусства, от высокого, доброго и вечного отказывается. Поэтому мы или ничего не делаем, и бережем свою кристально чистую интеллигентскую душу, или занимаемся халтурой, чтобы заработать на хлеб насущный. <…> Положенная в основание этого компромисса дихотомия – *полноценное, но именно поэтому никому не нужное творчество* / *халтура, коммерческая чернуха или беспринципный агитпроп* – оказалась настоящей находкой».

В. Пелевин, по С. Корневу, разрушает эту мифологему самим фактом своего творчества с техникой «двойного кодирования». То же он проделывает и с другой «базовой дихотомией»: – С. Корнев называет одними из главных критиков творчества В. Пелевина, не принявших оного, интеллигентов, занимающих «нишу защитников высокой духовности и национального культурного наследия», т. к. «Пелевин разрушил дихотомию, которая возводила в ранг гражданского подвига их позицию популяризаторов и комментаторов классики: дихотомию *одухотворенное культурное наследие / бездуховная современная культура*».

Повествователь в романе В. Пелевина действительно эксплуатирует миф о Другом, что практически неизбежно, так как этот миф лежит в основе всех ложных представлений, свойственных, по Ролану Барту, «буржуазному сознанию»; такой вывод можно сделать из «Мифологий» структуралиста, например, из мифологии «Марсиане» («Инакость – понятие, к которому здравый смысл испытывает более всего неприязни»).

Ту же мысль высказывает и В. Курицын, преподнося ее как заключение, следующее из работ тех, кого можно условно отнести к постструктуралистам и «постмодернизму в литературоведении»: «История и культура Нового времени движутся представлением о существовании радикального Иного: Врага или Трансценденции».

Подтверждая лишний раз наличие у текстов В. Пелевина следующей особенности, Борис Парамонов утверждает, что «<…> его стиль, попросту говоря: нагромождение каламбурного абсурда с отчетливо подчеркнутой пародийной цитатностью <…>» (подобные обобщения до границ стиля не до конца состоятельны, все же, но наличие «каламбурного абсурда» во многом способствует привлекательности текстов писателя, и последний это, без сомнения, сознает).

Однако, необходимо отметить, что В. Сорокин в «Голубом сале», романе, вышедшим одновременно с «Generation ‘П’», пользуется аллюзиями шире и с «более тесной» интертекстуальностью в ее парадигматическом аспекте.

«Севка-Мямля взял из рук Андрюхи кружку и стал лить пиво ему на аккуратно подстриженную голову:

– Пиво, пиво, пиво, пиво, пиво, пиво. Пиво текло. Кто первым написал про антимиры?

– Ты, – ежась, ответил Андрюха.

– Молодец, – Севка поставил пустую кружку ему на голову. – Ты не Гойя. Ты – другое.

<…>

– Айда китайцев потрошить, – скомандовал Крапива, и лианозовцы растворились в толпе».

Повествователь у В. Пелевина, придавая большое значение структурированию каламбуров, использующих литературные (культурные) реминисценции, привлекает к этому творческому акту все тот же современный миф.

Постоянное, навязчивое изобретение В. Пелевиным (нарратором, ауктором) рекламных слоганов служит, помимо чисто развлекательной цели, для иллюстрации мифотворческих способностей рекламы.

«UMOM ROSSIJU NYE PONYAT,

V ROSSIJU MOJNO TOLKO VYERIT.

*SMIRNOFF*» [С. 92]

Известная цитата из Ф. Тютчева, как и наименование торгового брэнда «SMIRNOFF», приводится с использованием латинского алфавита и частично английской фонетики. Что сводит параллелизм до тождества – одной из структурообразующих мифологем русского национального мифа с маркой водки, внушая реципиенту следующее: «СМИРНОВ» – нечто подлинно русское, пусть даже торговая марка представлена потребителю латиницей (пусть даже и производитель заграничный, но он «VYERIT», а значит, близок русскому). Пользуясь вновь термином «миф», можно заметить, что реципиенту внушается, навязывается некоторое дополнение к вышеупомянутому «русскому национальному мифу»: водка «SMIRNOFF» как нечто близкое загадочной русской душе.

В случае с данным романом вообще существует большой соблазн цитирования выразительных слоганов и отрывков из рекламных концепций. Самый известный и приводимый, также служащий подтверждением высказанной выше мысли:

«Плакат (сюжет клипа): длинный белый лимузин на фоне Храма Христа Спасителя. Его задняя дверца открыта, и из нее бьет свет. Из света высовывается сандалия, почти касающаяся асфальта, и рука, лежащая на ручке двери. Лика не видим. Только свет, машина, рука и нога. Слоган:

*ХРИСТОС СПАСИТЕЛЬ*

СОЛИДНЫЙ ГОСПОДЬ ДЛЯ СОЛИДНЫХ ГОСПОД» [С. 192–193].

В рекламных концепциях, составляемых протагонистом, постоянно присутствует (экстраполируясь) мысль о том мифе, который существует, меняясь в сознании реципиентов рекламных роликов, о задаче рекламной акции, заключающейся в создании мифологемы, которая будет достаточно органично вписываться в данный миф, «позиционируя» потребителя нужным рекламодателю образом. «Имеет смысл подумать о введении в сознание потребителя Николы Спрайтова – персонажа наподобие Рональда Макдональда, только глубоко национального по духу» [С. 41–42].

Попав «в систему отражений телевизионной реальности,» как постулирует Че Гевара, реальность «нашего бытия» сходит на нет. Этот создатель, транслятор мифов – телевидение – у В. Пелевина становится одновременно антитезой и подтверждением упорно существующих массовых мифем о правдивости / лживости ТВ-программ.

Глобальное мифотворение присуще, по В. Пелевину (Че Геваре), «виртуальному паразиту» – так называемому маммоне, ОRANUSу, олицетворению движущих сил общества потребления. В. Пелевин уподобляет «ментальную конструкцию», которую Че Гевара строит в своем воображении, человеческому организму как наиболее соответствующей замыслу структуре. Ее отличительной чертой должна быть между прочими «одушевленность», разумность, предполагающая неприятие и подлинно революционный ответ со стороны команданте и его соратников (по всей видимости, по «фронту полного и окончательного освобождения»), к которым он обращается в своем тексте, надиктованном медиуму-Татарскому. Вспоминается Урган Джамбон Тулку VII, «эксплицитный издатель» романа «Чапаев и Пустота» с его «Буддийским Фронтом Полного и Окончательного Освобождения (ПОО (б))» (кубинский революционер также постоянно апеллирует к Сиддхартхе Гаутаме и «его временам» как к золотому веку для человеческого сознания, которое имело возможность оставаться более свободным, нежели сейчас [С. 122]). Этот «плавающий сюжет» у В. Пелевина лишний раз подчеркивает восприимчивость и текста «Generation ‘П’» к дзэн-буддийским мировоззренческим установкам.

Простейшему организму ОRANUSа («а он находится на стадии развития, близкой к уровню моллюска» [С. 130]) свойственно наличие нервной системы, которой является не только телевидение, но в целом «масс-медиа» [С. 134]. Клетками этого организма называются люди как субъекты экономической деятельности.

«*<…> подобно тому как телезритель, не желая смотреть рекламный блок, переключает телевизор, мгновенные и непредсказуемые техномодификации изображения переключают самого телезрителя. Переходя в состояние Homo Zapiens, он сам становится телепередачей, которой управляют дистанционно. И в этом состоянии он проводит значительную часть своей жизни.*

*<…> Не существует ничего, на что можно было бы указать, сказав: Вот, это и есть Homo Zapiens. <…> Кто пытается заменить и так заблудившегося Homo Sapiens на кубометр пустоты в состоянии ХЗ?*

*Ответ, разумеется, ясен – никто.*» [С. 128].

В дальнейшем это утверждение опровергается постулированием факта наличия организма ОRANUSа, использующего оборот денег в качестве круга кровообращения. Но данное красочное описание ведущей особенности бытия современного человека оказывается созвучным столь же яркому описанию в работе В. Курицына, и это обстоятельство указывает на некую имплицитную аутентичность постулатов духа Че Гевары:

«Его проблема в том, что он не может не говорить «чужим голосом» <…>; <…> его беспокоит <…> становящаяся принципиальной невозможность вычленять себя как локальность <…> и потребность удержать энергию тепла и дара в контексте разрушения машинки по производству иерархических значимостей; <…> и в кровь вошедшая привычка воспринимать жизнь сквозь мерцающую плоть многоуровневых опосредований и – трудная чистота симуляции непосредственного жеста». При выдаче дефиниции этому явлению Курицын употребляет термин «латентная шизофрения». Это развернутое определение может служить характеристикой протагониста романа, вместе с тем – всего поколения, к которому он принадлежит. Антропологизм как один из корней подобного явления определяет сирруф, халдейское мифологическое существо, персонаж, в плане фразеологии и идеологии оказывающийся ближайшим к точке зрения нарратора:

«– У человека есть мир, в котором он живет, – назидательно сказал сирруф. – Человек является человеком потому, что ничего, кроме этого мира, не видит» [С. 184].

Далее сообщается, что Татарский желает преодолеть себя, «выйти» «из человеческого мира», потребляя различные галлюциногены. В момент заключения Вавиленом своего брака с богиней мы понимаем, что герою удается преодолеть тот самый антропологизм, который считают главной причиной когнитивного диссонанса и невозможности не создавать в своем сознании мифологемы М. Бахтин, М. Фуко, Ч. Дженкс и другие.

**3.4 Неомифологизм как прием создания маски автора**

Маской автора принято считать средство удержания внимания реципиента, испытывающего трудности при прочтении постмодернистского текста. «Именно она является тем камертоном, который настраивает и организует реакцию имплицитного (а заодно и реального) читателя, обеспечивая тем самым необходимую литературную коммуникативную ситуацию, уберегающую произведение от коммуникативного провала».

Протагонист в романе меняет свое вызывающее определенные нежелательные коннотации имя «Вавилен» на «Владимир» для более успешного подъема по карьерной лестнице (метафора подъема на Вавилонскую башню). Герой как актор призван нарратором создать о себе лично полезный миф, отразив подобным образом аналогичные действия автора текста, стремящегося к тому же.

К рекламе романа В. Пелевиным прибавляется позиционирование читателя в смысле явного навязывания последнему выгодного для повествователя образа автора. Например, писатель опровергает доминирование личных впечатлений при создании романа, отказываясь от признания правомерными попыток соединить реального писателя и героя романа в одно лицо. «Копирайтером я работал, было дело, но телевизор не смотрю. У меня даже нет антенны, она в трех местах перерублена». То же касается объяснений по поводу насыщенности текста романа англоязычными лексемами и синтагмами. «Пелевин отлично говорит по английски, английские переводы своих книг редактирует сам.

– Где ты учил язык?

– Я его вообще не учил. Я ничего не учу. Я его просто знал. С самого начала». Вообще текст интервью, данного В. Пелевиным А. Добротворской намеренно и очень жестко «позиционирует» имплицитного читателя романа «Generation ‘П’».

Таким образом (что становится важным при определении принадлежности В. Пелевина к писателям-постмодернистам), создается миф об авторе, модель «неискушенного повествователя», принимающего современный миф за окончательную реальность (в целом следование советам из «Заметок на полях Имени розы» Умберто Эко; «программность» этого текста, действительно, дает основание утверждать, что В. Пелевин был с ним знаком). Идентифицирование с таким эксплицитным повествователем позволяет массовому читателю получать удовольствие от произведения, «чувствовать себя комфортно, даже мало чего понимая», предаваться «<…> привычным фобиям: страху перед сексом, перед неизвестными языками, перед умствованиями, перед тонкостями политической жизни…».

С образом имплицитного автора романа можно сравнить маску повествователя в тексте В. Курицына «Акварель для Матадора» (современный роман, ориентированный на как можно более широкую аудиторию). «Профессиональный литератор» публикует подражание современному русскому боевику, воспроизводя актуальные для последнего элементы поэтики – жесткая формульность, предельная подчиненность тропов развертыванию фабулы и т.п., – создавая образ (миф об авторе) писателя, которому свойствен релятивизм в отношении «традиционных гуманистических ценностей» («<…> маленькая птичка с веселым чик-чириком снимает с лианы и уносит в чащу вкусную соплю мозга»), неприятие чужого дискурса, например, «научного», поэтика со свойственными авантюрному хронотопу упрощениями в преодолении расстояний между «топосами» активного действия, наконец, обилием языковых и идеологических штампов («В дверях бесшумно возник маленький неприметный Козлов <…>» и тому подобное). Популярный роман В. Сорокина «Голубое сало» – уже не соц-артовский, как можно было бы ожидать от автора, но еще и не фантастический – удовлетворяет потребности ожидающих увлекательного чтива (линейное повествование, которое никак нельзя назвать имманентно присущим текстам В. Сорокина), разбавленного языковыми играми и претензиями на богоборческую позицию относительно корпуса всей предшествующей литературы (изобретение некоего русско-китайско-английского языка, которым говорят в России сравнительно недалекого будущего, пародийные стилизации под тексты Ф. Достоевского, Б. Пастернака, В. Набокова и др.). Сравним со мнением И. Кириллова о романе «Generation ‘П’»: «<…> нехитрая писательская закваска Пелевина сводится, в сущности, к двум основным факторам: к социальной проблематике и авантюрно-приключенческому ее изложению, – и новая книга демонстрирует это совершенно открыто».

Выбирая путь «импонирования читателю», В. Пелевин обвиняет в пагубном воздействии на общество телевидение и рекламу («человеку, читающему книгу», это будет приятно в принципе), рассказывает о наркотических ощущениях («субституте реального потребления галлюциногенов» для человека, их не потребляющего), вводит в структуру романа восточные мифы, показывает всю политику как фиктивный фарс, смеется над «новыми русскими».

Как уже отмечалось, «богатство каламбуров» также со своей стороны способствует утверждению в сознании реципиентов маски несколько циничного, релятивистски настроенного автора, сознающего всю «иронию нашего здесь существования».

Впрочем, писателю В. Пелевину, по утверждению С. Корнева, свойственно внимание к «идейной окраске произведения», а «главная тема пелевинского творчества – самопознание героя в ситуации плохой реальности, когда вокруг – социальные бури и катаклизмы или засилье сонных, мертвых душ».

Однако, как это и должно быть, маску автора читатель моделирует в своем сознании и под давлением собственных представлений (мифологем).

Таким образом, Пелевин, очевидно, вынужден заботиться и о привлекательном для «более элитарных слоев» мифе. К таким заявлениям реципиента приводит успешное воздействие на него этого мифа: «Наши политики, общественные деятели и даже церковные иерархи «духовность» и «нравственность» часто понимают в манипулятивно-магическом ключе, для них это средство увеличить рождаемость и производительность труда, повысить надои на фермах, усилить эффективность МВД и боеспособность армии, и т.п. Словом, для них речь идет о том, чтобы заменить одну систему социальных мифов на другую, более эффективную, – а Пелевин желает вернуть человека к самому себе. Его не интересует геополитика, борьба за власть, распределение социальных благ, – его интересует только внутренний мир самого человека», – случай С. Корнева.

Как видим, еще одна определяемая маска автора – маска «интеллектуального писателя», что утверждают некоторые критики. Впрочем, как утверждают они же, в «Generation ‘П’» В. Пелевин эту маску использует несколько непоследовательно, и по этой причине «интеллектуальным» может лишь казаться.

По мнению А. Архангельского, В. Пелевин лишь до публикации текста романа успешно изображал «интеллектуального писателя», позже стала очевидна его несостоятельность: «<…> Пелевин напускал такого туману, что многим казалось: они имеют дело с настоящей метафизической прозой, а не с ее умелой *стилизацией*».

Маска автора в романе «Generation ‘П’» моделирует и поведение писателя. Таким путем художественный прием превращается в рекламную кампанию. В. Пелевин ведет себя приблизительно подобно Вавилену Татарскому, и это подкупает потенциальных потребителей. Точнее, расширяет их круг за счет «хозяев этой реальности».

Как бы то ни было, маска, наиболее привлекательная для повествователя, та, что он стремится продемонстрировать в первую очередь, – маска писателя, который достоин быть «властителем дум» читающих его. Он, как автор, должен быть в меру глубоким, достаточно развлекающим, очень остроумным, потакающим читателю, оставляя ему при том возможность небольшого мыслительного напряжения, необходимого как раз для того, чтобы ощутить себя вполне эрудированным («<…> читатели Пелевина – это уже не то поколение, которое выбирает Пепси: выбравшие пиво отличаются от так называемых сникерсов как минимум устойчивым навыком к рефлексии и к обсуждению, за пивом и орешками, кое-каких абстрактных понятий»).

Современная мифология представляет из себя комплекс, который включает так называемые социальные, политические и прочие мифологемы, являющиеся наиболее определяющими для современного сознания. В ней можно вычленить следующие элементы (проявления): идеологию как общность мифологем декларируемых, культуру как «отражателя» и носителя определенных комплексов мифологем эстетически корректированых (в каждом художественном произведении) и т.п. В данном случае существенна способность культурных явлений не только транслировать комплексы мифов, но и обладать, в отличие от остальных «проявлений» мифологии, особенно мощной потенцией к созданию мифов и к изменению самой современной мифологии в конечном итоге. Достигается это в основном тем, что культура в первую очередь оперирует художественными образами, а это позволяет более тесно соприкасаться с неаутентичной объективной реальности «областью мифологии».

Иначе говоря, любой текст безусловно воспринимает и транслирует мифологемы, транслирует и творит мифы, и одна из проблем автора состоит в том, различает ли он эту функцию своего текста. Как следует из вышеизложенного, В. Пелевин, повествователь, нарратор его текстов – способен на это, впрочем, не до конца просчитывая потенцию своего романа к генезису предельно влиятельного мифа.

Таким образом, продолжая этим традицию предыдущих текстов В. Пелевина, «Generation ‘П’» рассказывает о манипуляции сознанием, результат которой должен доказать полное отсутствие этого сознания. Текст постулирует: сознание современного человека обусловлено мифом – конкретнее, навязанными масс-медиа мифологемами – и лишь из них оно структурируется. Даже максимально освобожденное от воздействия легко игнорируемых мифологем сознание не избегает их воздействия. Пожалуй, впервые у В. Пелевина протагонист не стремится до конца следовать логике поступков, навязываемой сирруфом и духом Че Гевары (фигуры, родственные Диме из «Жизни насекомых», Чапаеву из «Чапаева и Пустоты»; акторы, соотносимые по функции с фигурами архаического мифа, испытывающими культурного героя), самостоятельно с комфортом устраиваясь в обжитой действительности, достигая своеобразного варианта нирваны.

**Заключение**

Подводя итог проделанному исследованию, мы приходим к ряду выводов.

**1.** Виктор Пелевин уже в ранних романах утверждает в качестве одной из характерных такую черту своей поэтики, как «неомифологизм», – интертекстуальное заимствование тех или иных элементов структур архаических (на уровне мотивов, некоторых архетипических фигур) или более поздних, в том числе современных, мифов (или метарассказов, если принять терминологию Ж.-Ф. Лиотара, теоретика постмодернизма, наиболее близкого нашей точке зрения на семиотические системы, порождающие и воспринимающие те или иные мифы).

В своем первом романе «Омон Ра» В. Пелевин исследует «политическое бессознательное» эпохи «развитого социализма», направленность ее мифологии на гармоничность существования советского социума.

В комплексе текстов, речевых практик, прочих «семиотических систем» писатель распознал перспективный «предтекст» и структурировал роман с опорой на современный генезису текста метарассказ о советском мифе, гиперболизировав некоторые его элементы. Эта «конструктивная интертекстуальность» потребовалась повествователю текста для того, чтобы поместить в сложившийся предметный мир протагониста, почти бессознательно совершающего путь личного совершенствования, поднимаясь «над мифом», отказываясь соучаствовать в его порождении. Такое свойство протагониста, как солипсизм, окажется продуктивным для всего последующего творчества В. Пелевина.

В следующем романе, во многом создававшемся параллельно «Омону Ра», конфликт наиболее близкого «повествовательской» точке зрения персонажа с диктуемым ему мифом окажется вновь воспроизведенным, но в несколько отличном контексте.

Нарратор романа «Жизнь насекомых» эксплицирует комплекс характерных, влиятельных для своего исторического контекста или, напротив, архетипичных мифем, показывает возможности и пути их восприятия, механизмы генезиса, особенности их бытования, зависимости от данных мифем большинства обладателей именно антропологического сознания. Композиция текста демонстрирует мозаичную цельность охвата всего комплекса существующих или значимых мифов.

Впервые повествователь у В. Пелевина структурирует модель сознания, конструирующего с помощью воспринятых и переработанных мифологем окружающий мир, полагая его единственно реально существующим; причем таких моделей эксплицируется несколько. Их носители с разной степенью успешности рефлексируют по поводу своего положения, некоторые оказываются способны вырваться из сансары существования в замкнутом мире окружающих мифологем. Но, и это оказывается новым для автора, нарратор считает возможным наличие личности, чье сознание полностью свободно от мифологем, регламентирующих самостоятельность бытия прочего большинства. Отличие протагониста романа «Омон Ра» от такого героя подчеркивается ироничной автоцитацией: персонаж одной из главок «Жизни насекомых», личинка цикады, повторяет путь Омона через путешествие под землей с финальной догадкой о возможности полета, стоит только выбраться на поверхность (стать цикадой). Однако и приобретя физическое освобождение, персонажи почти неосознанно испытывают сомнение в окончательности освобождения). Герой нескольких главок, транслирующих центральную сюжетную линию, мотылек Митя, сначала повторяет «путь многих», становясь светлячком, но через общение с альтер-эго, хранителем дхармы, прозревает и становится выше любой мифологизации. Здесь заметна очевидная ориентированность писателя на буддийский способ миропостижения и философствования.

Убежденность в возможности существования свободного от влияний субъекта (сознания) оставляет В. Пелевина в рамках авангардно-модернистской парадигмы, делая относительным причисление ранних текстов писателя к однозначно постмодернистским. Наличие вместе с тем интертекстуальности как приема, попытки двойного кодирования, нонселекция в форме полагания объективной реальности как расчленяемой на созданные каждым индивидуальным сознанием миры-симуляркы, ставшее постоянным внимание к метарассказам и их практическое дезавуирование делают В. Пелевина автором, на которого все же повлияла постмодернистская парадигма.

Солипсизм актора, чья функция – в утверждении единственно верной картины космоса, соседствует с признанием реальности, зависимой от языка, и это оказывается важным для формирования современного образа «писателя В. Пелевина», который осознается то популярным беллетристом, заимствующим у постмодернизма все необходимое для коммерческой успешности, то неким продолжателем литературной традиции, уже переступившим через постмодернизм и творящим что-то качественно новое.

**2.** Из парадигмы «пути», сходной с буддистской, – пути к духовному просветлению – порождается та усовершенствованная концепция мира и человека, которая эксплицируется в романе «Чапаев и Пустота». Его предметный мир оказывается с одной стороны опирающимся на мотивы архаических мифов о культурном герое, с другой – на префигурацию мифа о Василии Ивановиче Чапаеве. Как бы попутно широко иллюстрируются современные автору метарассказы, придающие роману репрезентативность по отношению к обобщенной картине сознания, однако претензии на абсолютную аутентичность, сходные с имевшими место в случае с «Жизнью насекомых», явно отсутствуют. Хронотоп дороги связывается с постепенным отказом от неведения как причины несвободы, отказом, реализуемым в приобретении знания о себе и мире. Освобождение из круга сансары через постижение единственно верных установок и физически приводит протагониста в некое условно совершенное место, где он может быть свободным от мифологизации как активного воздействия на его сознание. Постмодернистски вариативное прочтение финала делает роман «Чапаев и Пустота» подтверждением тезиса, согласно которому В. Пелевин – все-таки писатель-постмодернист. Внутреннюю Монголию возможно рассматривать как симулякр, созданный сознанием Петра Пустоты, некую комфортную нирвану, удовлетворяющую наконец установившего истину о Вселенной субъекта. Также довольно репрезентативной выглядит следующая версия: Пустота является пациентом психиатрической клиники, и все, происходящее с ним в бутафории гражданской войны, – лишь галлюцинации, бред, от которого герой излечивается; однако при вступлении в физический контакт с окружающим миром происходит рецидив, и галлюцинации выходят на новый, «трансцендентальный» уровень. Подобная относительность установленной, казалось бы, окончательной истины является определенным шагом для автора, однозначно влияющим на генезис следующего романа.

**3.** То, что в романе «Чапаев и Пустота» было определено как «пустота», тождественная фамилии протагониста и картине мира отдельно взятого сознания, оказывается присутствующим в космосе романа «Generation ‘П’». Вновь реципиент наблюдает ироническую «автоинтертекстуальность»: один из «хранителей дхармы» в системе образов романа, дух Че Гевары, развертывает откровенную трансляцию «антимифологизаторских» идей, одной из которых является отождествление названного индивидуального сознания с пустотой, которая стоит на порядок выше пустоты, существовавшей до внедрения современных информационных технологий.

До сих пор несубстантивированный субъект мифологизации (ни в коем случае не отождествляемый в романе «Омон Ра» с советским государством, в «Жизни насекомых» – со зловещим пнем «южного дерева чикле», в «Чапаеве и Пустоте» – с Григорием Котовским) приобретает в романе «Generation ‘П’» место в системе образов. Транслятор тотального мифа обладает множеством имен и характеристик – для духа Че Гевары это объективированный масс-медиа виртуальный ORANUS, для безымянного автора цитируемого труда по шумеро-аккадской мифологии – божество Энкиду. Впервые у В. Пелевина целью протагониста становится самосовершенствование во имя достижения статуса управляющего названым субъектом мифологизаторства. Для Вавилена Татарского это некий метафизический брак с богиней Иштар или занятие места бога Энду, сотворившего Энкиду. «Объективно» это оказывается тождественным занятию места главы могущественного учреждения, занимающегося одновременно производством рекламы и PR‑ом, то есть фактически творящего реальность современного общества.

Протагонист как актор оказывается вполне подверженным влиянию современных ему мифологем, однако в том числе именно они подталкивают Татарского к достижению статуса «мифотворца». Это обретение делает героя вполне трансцендентным по отношению к его человеческой природе, так как преодолевается видовой признак как обладание сознанием, перманентно структурирующим (воспринимающим) метарассказы.

Вывод, к которому приходит В. Пелевин на данном этапе своего творчества, приближает его точку зрения к сформированным уже путем научной рефлексии концепциям отказа от антропоморфности как единственного пути освобождения от подверженности влиянию мифа, концепциям, в той или иной форме транслируемым различными теоретиками постмодернизма (от Ч. Дженкса до В. Курицына). При этом, преодоление принадлежности к биологическому виду, очевидно неосуществимое для автора, оборачивается стремлением навязывать мифологемы собственному имплицитному реципиенту. Позиционирование текста романа как наиболее желанного для потребителя становится целью, демонстрирующей сохранение активного отношения к действительности. Эти следы приверженности авангардной парадигме, при наличии намеренного полифонизма коннотаций и осознании относительности любого знания об «объективной реальности», по-прежнему оставляют актуальной проблему определения творческого метода В. Пелевина как постмодернистского.

Таким образом, функция неомифологизма в структуре романов В. Пелевина технически сводится к префигурации тех или иных системных элементов мифем, метарассказов, мифологий, в первую очередь современных.

Заимствование элементов мифологических структур приобретает характер интертекстуальности как приема, подразумевающего использование этих элементов для структурирования предметного мира и системы образов, для характеристики персонажа как создателя определенного мифа, а, следовательно, и обладателя обусловленного этим мифом типа сознания, подразумевающего выполнение тех или иных функций персонажа как актора. Также привлечение некоторых мифологем призвано способствовать облегчению рецепции текста романа, – указанные мифологемы соотносятся с наиболее влиятельными из воспринятых в свое время имплицитным читателем, что используется автором для придания тексту определенной привлекательности.

Структуры, чья мифологическая природа намеренно актуализируется повествователем, обладают, в свою очередь, функцией разоблачения тех идеологических, философских, мировоззренческих систем, элементами которых они являются. Подобные системы эксплицируются как расходящиеся с точкой зрения повествователя, а, значит, не претендующие на обладание окончательной истиной о природе объективной реальности и собственно человека, истиной, обнаружение которой имеет для В. Пелевина как автора принципиальное значение.