

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
Высшего образования
РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ДРУЖБЫ НАРОДОВ
имени Патриса Лумумбы

На правах рукописи

ХУ ЦЗЯЖУЙ

**АНТИУТОПИЧЕСКИЙ И РЕЛИГИОЗНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ
ДИСКУРСЫ В ЛИТЕРАТУРЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА**

Диссертация

Специальность 5.9.1 – Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
заведующий кафедрой русской и
зарубежной литературы,
профессор А.Г. Коваленко

Москва - 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Антиутопия и антиутопизм в творчестве писателей-постмодернистов.....	14
1.1. Понятия утопии, антиутопии, дистопии и эвтопии в литературоведении.....	14
1.2. В. Пелевин: между утопией и антиутопией.....	56
1.3. В. Сорокин: от антиутопии к евтопии.....	78
Глава 2. Религиозно-мифологический дискурс постмодернизма.....	111
2.1. Мотивы языческой и христианской мифологий в антиутопиях Т. Толстой и В. Сорокина.....	111
2.2. Вен. Ерофеев: деконструкция Библии.....	137
2.3. В. Пелевин: Пустота как абсолютная дистопия.....	148
2.4. В. Пелевин: Буддистская дистопия	165
Заключение.....	189
Список литературы.....	193

Введение

Русская культура и русский национальный дух нашли свое яркое образное воплощение в современной постмодернистской литературе, являющейся наследницей русской классической литературы. Наиболее яркими представителями этого направления являются Венедикт Ерофеев, Татьяна Толстая, Саша Соколов, Виктор Пелевин, Владимир Сорокин и др. В литературных произведениях XX и XXI веков можно найти интертекстуальные отсылки к мифологии и разнообразным религиозным мотивам, а характер антиутопизма стал приметной особенностью русского постмодернизма в целом. О постмодернизме как наследнике классической традиции пишет исследователь творчества В.Ерофеева А.П.Мащенко: «Литература русского постмодернизма, с одной стороны, отрицая классику, отталкивалась от традиции, с другой, является ее несомненной наследницей и продолжательницей – иронизирующей, пародирующей, иногда издевающейся, но наследницей и продолжательницей»¹. Еще более категорично формулирует мысль о связи постмодернизма с классикой литературовед Н. Беневоленская: «Вопреки расхожим представлениям о несовместимости постмодернистского релятивизма с морализмом русской литературной классики, корни современного отечественного постмодернизма уходят глубоко в реалистические слои национальной культуры. Современное литературоведение доказало несостоятельность популярного представления о том, что отечественной классике якобы органически присущ морализаторский монологизм: художественные тексты Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова и др. обнаруживают всецело полифоническую природу»². Более того, автор связывает особыми нитями постмодернизм и социалистический реализм: «Предпостмодернистские начала в соцреалисти-

¹ Мащенко А.П. Имитация Христа в поэме Венедикта Ерофеева "Москва - Петушки" // Вопросы русской литературы. 2012. №22 (79). –С. 93.

² Беневоленская Н.П. Русский литературный постмодернизм: психоидеологические основы, генезис, эстетика. Автореферата дисс... доктора филологических наук. Санкт-Петербург.2010. С.9.

ческом дискурсе связаны прежде всего с оригинальным совмещением реалистических и сказочно-мифологических элементов»³.

Исследование постмодернизма в России началось в 1990-е гг. Первой научной книгой в России на эту тему можно считать монографию М. Липовецкого⁴. 1990-2000-е годы стали временем интенсивного исследования общих закономерностей эстетики постмодернизма и изучения поэтики отдельных авторов и их произведений. Распространение самого литературного течения прямо или косвенно отражало изменения в современной российской культурной мысли и структуре эстетического сознания читателей. Его расцвет в конце эпохи Советского Союза компенсировал драматический провал советского социалистического реализма и «маргинализации» русской литературы. Произведения русской постмодернистской литературы демонстрируют попытку авторов отказаться от старой, традиционной идеологии и использовать новые идеи для проведения реформы в культуре, способствуя эмансипации литературного и интеллектуального мира современной России. Литературный критик Вяч. Курицын без преувеличения считает: «Постмодернизм стал единственным живым фактом в литературном процессе»⁵. Китайский исследователь русского языка и русской литературы Ли Синьмэй вслед за ним полагает, что именно трансформация культуры привела к инновациям в литературе, и именно «изменения в культуре заставляют читателей почувствовать элементы новой русской литературы»⁶.

Российские писатели, критики, российские ученые и социологи проявили и продолжают проявлять большой интерес к мифологическим и религиозным элементам, к утопии и антиутопии в постмодернизме. Указанная проблематика так или иначе затрагивалась в монографиях таких ученых, как А.

³ Там же, с. 9.

⁴ М. Липовецкий. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики). Екатеринбург. 1997.

⁵ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. МОГИ, 2001- С.4

⁶ Ли Синьмэй. Тенденции культурной мысли в русской постмодернистской литературе . Китайская пресса общественных наук. – 2012. - С.3

Коваленко⁷, И. Скоропанова⁸, А. Монастырский⁹, О. Богданова¹⁰, Н. Ковтун¹¹, М. Эпштейн¹², Д. Кротова¹³, Чжэн Юнван¹⁴, Ли Синьмэй¹⁵, Вэнь Юся¹⁶. Анализу антиутопии также посвящены статьи и книги Н. Арсентьевой, М. Геллера, М. Золотоносова, Б. Ланина, В. Васильева, О. Лазаренко, А. Зверева, Т. Каракан, В. Лакшина, И. Шайтанова, И. Роднянской, Р. Гальцевой, С. Семеновой, О. Матич.

Актуальность темы диссертации обусловлена необходимостью понять характер и особенность воплощения и влияния утопических и антиутопических элементов, мифов и религиозных элементов в русской постмодернистской литературе на современном этапе. Содержание и смысл религиозных и мифологических концепций, представленных в литературных произведениях, варьируются от одного произведения к другому. Высказываемые художественные идеи также разнообразны. Поэтому автор диссертации считает необходимым в данной работе сосредоточит преимущественное внимание на четырех наиболее репрезентативных писателей русской постмодернистской литературы: Венедикта Ерофеева, Виктора Пелевина, Владимира Сорокина, Татьяны Толстой.

⁷ Коваленко А. Г. Литература и постмодернизм: Учебное пособие. Москва: Изд-во Российского университета дружбы народов. - 2004.- С. 112-129.

⁸ Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М: Флинта: Наука, 2007. - С. 167

⁹ Словарь терминов московской концептуальной школы / /Сост. и авт. предисл. Андрей Монастырский. - М.: Ad Marginem. - 1999. - С. 103-123.

¹⁰ Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы: (60-90-е годы XX - начало XXI в.). СПб.: Филол. ф-т. СПбГУ. - 2004.

¹¹ Ковтун Н. В. Русская литературная утопия второй половины XX века. Изд. 2-е. М.: Флинта: Наука. – 2014.

¹² Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. — М.: Высшая школа, 2005. — 495 с. Mikhail N. Epstein (Epshtein). Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture (with Alexander Genis and Slobodanka Vladiv-Glover). (Русский постмодернизм: Новые перспективы постсоветской культуры). New York, Oxford: Berghahn Books, 1999, 528 pp.; 2nd revised and expanded edition, 2016, 580 pp.

¹³ Кротова Д.В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. – Москва : МАКС Пресс, 2018. – 224 с.

¹⁴ Чжэн Юнван. Исследование постмодернистской литературы у Пелевина. Издательство «Народная литература». 2006.

¹⁵ Ли Синьмэй. Тенденции культурной мысли в русской постмодернистской литературе. Китайская пресса общественных наук. – Пекин, 2012. – С. 10-16.

¹⁶ Вэнь Юся. Культурная стратегия русской постмодернистской художественной литературы. Китайская пресса общественных наук. – Пекин, 2010. - С. 21-25.

Утопические и антиутопические характеристики, а также мифологические и религиозные элементы занимают значительное место в поэме В. Ерофеева «Москва-Петушки», в романах В. Пелевина «Чапаев и Пустота», «Generation П», «Жизнь насекомых», «СССР Тайшоу Чжуань», «Священная книга оборотня», в повестях и романах В. Сорокина «Метель», «День опричника», «Теллурия» и других. Однако недостаточно просто констатировать наличие названных элементов в текстах постмодернистов. Важно понять смысл и значение религии и мифологии в концептуальном целом произведения, определить формы и характер воплощения антиутопического мышления.

В поэме «Москва-Петушки» Вен. Ерофеев вводит обширный пласт христианских элементов, в поэме обнаруживается большое количество фрагментов и цитат, ссылающихся на библейские сюжеты. В. Пелевин в романах «Чапаев и Пустота», «Generation П», «Священная книга оборотня» внедряет в текст ряд концептуальных буддистских элементов, а также сюжетов из восточных религий и сказок. В произведениях В. Сорокина «Метель», «Теллурия», «Ледовая трилогия» находят воплощение элементы утопии и антиутопии.

В названных произведениях можно обнаружить некоторые «точки» взаимного соприкосновения. Писатели-постмодернисты пытаются рассказать истории, которые были бы одновременно правдоподобными и фантастическими, они конструируют свои художественные миры, расположенные на границе между иллюзорным и реальным. Тексты нередко лишены указания на конкретное время действия, неясно, когда разворачиваются события, формируя, как следствие, уникальный пространственно-временной континуум с уникальной образной системой повествования.

Методология. Методологической и теоретико-философской основой диссертационного исследования послужили труды выдающихся философов Ф. Ницше, М. Хайдеггера, Ю. Лотмана, В. Топорова, М. Бахтина, Линды

Хатчон, В. Межуева, Н. Бердяева, Ван Чжихэ и теоретиков постмодернизма, таких как Вячеслав Курицын, М. Липовецкий, И. Скоропанова, Гао Цинь, Виктор Тейлор, И. Хассан, а также работы таких литературоведов как А. Коваленко, М. Уваров, Чжэн Юнван, Ли Синьмэй, Вэнь Юся и других.

Выбор методологических оснований основывается на использовании комплексного подхода, на детальном изучении литературных произведений. Кроме того, используются сравнительно-исторический метод, культурно-исторический метод, метод структурного анализа и другие методы исследования литературы: интертекстуальный анализ, биографический комментарий, внутренний и контекстуальный анализ текста.

Предметом диссертационного исследования служат тексты следующих произведений: поэма Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки», романы В. Пелевина «Чапаев и Пустота», «Generation П», «Священная книга оборотня», повесть В. Сорокина «Метель» и роман «Теллурия», роман Т. Толстой «Кысь», а также некоторые другие российские и зарубежные постмодернистские литературные произведения, в которых отражены религиозные и мифологические элементы, утопический и антиутопический дискурс жанра романа.

Объектом исследования являются мифологические и религиозные составляющие репрезентативных художественных текстов названных писателей, их функционирование в произведении, их роль в выполнении художественной задачи автора в контексте эстетики постмодернизма. Наряду с этим, усилия направлены на выявление жанровой специфики воплощения утопического и антиутопического мышления, их варьирование в текстах писателей разных творческих установок.

Рабочая гипотеза диссертации состоит в следующем. Устоявшиеся представления о жанрах утопии и антиутопии, а также художественные функции религиозно-мифологических составляющих текста произведения, претерпели существенные изменения, что обусловлено радикальной сменой ми-

ровоззренческих, социально-политических парадигм в обществе, а также возникновением, наряду с традиционными, новых эстетических векторов (постмодернизма). Утопия и антиутопия перестают восприниматься как диаметрально противоположные жанры, их сменяют жанровые симбиозы, различные варианты дистопий, специфика которых объясняется различием в решении конкретных художественных задач. Религия и мифология в «неклассических текстах» все больше уходят от своего «прямого» просветительского или проповеднического назначения, подвергается постмодернистской «деконструкции», обретают новые формы (игры), наделяются новыми функциями (авторский миф). Антиутопический и религиозно-мифологический дискурсы тесно связаны друг с другом, взаимно «прорастают» один в другом. В современной дистопии элементы языческих, христианских и восточных мифов и религий играют определяющую структурную роль.

Решение названных вопросов даст возможность расширить представление о нарратологических стратегиях авторов, о комплексах основных тем, об отношениях авторов к героям своих произведений, об авторской позиции в целом, и наконец, о специфике жанра антиутопии в контексте современной литературы и эстетики постмодернизма.

Целью предпринятого исследования является определение жанровой специфики и места современной антиутопии в контексте современной российской литературы, их места в широкой мировоззренческой картине современного общества, а также типологии современной антиутопии. Другой целью исследования является раскрытие средств и методов воплощения в литературе религиозно-мифологического дискурса, ее специфики и прагматики.

Названным целям соответствуют следующие **задачи** :

1. Осмыслить и научно обосновать мировоззренческие, идеологические и эстетические установки, из которых «произрастают» религиозно-мифологические темы, раскрыть художественные способы актуализации авторских задач.

2. Воспроизвести конципированный образ автора и раскрыть специфику авторской позиции в том или ином конкретном произведении. Раскрыть внутритекстуальные связи, возникающие в пространстве текста между автором и характерами, представляющими те или иные слои сферы современного общества.

3. Охарактеризовать жанровую специфику и образно-художественные элементы постмодернистской антиутопии в произведениях В. Ерофеева, В. Пелевина, В. Сорокина, Т. Толстой. Определить их место в структуре произведения, выявить соотношение доминирующих и периферийных жанровых аспектов и тенденций.

4. Проанализировать интертекстуальную составляющую текстов произведений избранных авторов в указанном аспекте. Показать глубинную связь элементов мифологии и антиутопии в их соотношении с релевантными текстами русской и мировой литературы.

Научная новизна диссертации заключается в следующем.

1. Разработана принципиально новая концепция функционирования жанра дистопии в русской литературе, предполагающая динамическое со/противопоставление элементов утопического и антиутопического мышления автора. Что касается утопии и антиутопии как жанров, то им отводится роль умозрительной теоретической модели.

2. Обоснована сквозная модель развития утопизма/антиутопизма, в которой советская литература рассматривается как этап в создании масштабной и универсальной художественной картины общества.

3. Представлена модель развития утопизма/антиутопизма в контексте литературного процесса этого времени. Обоснована идея о том, что религиозно-мифологический дискурс в литературе постмодернизма является жанрообразующим аспектом дистопии.

4. Осуществлен целостный анализ религиозно-мифологической и

антиутопической концепции авторов-постмодернистов в аспекте идейных, пространственно-временных и стилевых составляющих. Предложенные результаты включают выводы о месте и роли элементов языческих и религиозных мифов, восточных религий, в частности, даосизма и буддизма в жанровой структуре художественного текста.

Теоретическое значение исследования заключается в следующем. Работа вносит существенные коррективы в представление о функционировании утопии и антиутопии в российской литературе XX в. Произведения, где находят воплощение утопия и антиутопия, предлагается рассматривать лишь как теоретические умозрительные модели, которые на практике конвертируются в дистопии. В дистопии обнаруживается реальное воплощение антиномии «за» и/или «против», в каждом конкретном произведении дистопия принимает индивидуальный вид, отражающий мировоззрение автора. Теоретически дистопия предполагает результирующее взаимодействие различных составляющих, в том числе преимущественно религиозно-мифологического мотивов.

Выводы исследования вносят свой вклад и в эстетическую теорию постмодернизма.

Научно-практическая значимость данного исследования заключается в том, что полученные результаты могут быть использованы для дальнейшего исследования особенностей утопизма, антиутопизма, религиозных и мифологических составляющих постмодернизма. Основные положения данного исследования могут послужить материалом для нового университетского курса в рамках направления подготовки «Литературоведение».

На защиту выносятся **следующие положения:**

1. В литературоведении привычно ставить рядом два термина, полагая что они представляют собой диаметрально противоположные явления. На практике это противопоставление не работает. Как невозможен роман в жанре чистой утопии, также невозможна антиутопия без своего «противовеса» - утопии.

Даже «классические» антиутопии (Е. Замятина, А. Платонова, В. Набокова) не могут не содержать в себе элементов утопии. Любое произведение такого рода является симбиозом утопии и антиутопии. Поэтому будет более точным говорить об *утопическом* или *антиутопическом мышлении*, воплотившемся в романе, а само произведение маркировать как *дистопию*. В дистопии утопизм или антиутопизм антинормально взаимно определяют друг друга.

2. В литературе XX века дистопия претерпевает эволюцию, обусловленную самой историей и взглядами на нее. Запрет на художественную утопию или антиутопию в советской литературе объясняется доминированием доктрины научного социализма, который не давал жизненного пространства другому, альтернативному мышлению. С другой стороны, советская общественная и государственная система построенная в соответствии с теорией научного коммунизма, осмысливалась как реализованная в действительности вековая утопия. Литературу о ней в духе социалистического реализма можно рассматривать как продукт утопического мышления, а критику на него - как антиутопию. Наиболее наглядный пример – повесть М. Булгакова «Собачье сердце». В ней противопоставление утопии и антиутопии метафоризируется и персонализируется. В образе Шарикова мы видим сатирическое осмеяние продукта теории «нового человека», а его развенчание - в лице профессора Преображенского. Повесть- это блестящий пример советской дистопии.
3. Борьба утопизма и антиутопизма вообще определяет специфику развития всей советской литературы. Она приобретает интенсивный характер в 1950-1960 годы на волне развенчания культа и оттепельных процессов в литературе. Антиутопизм как тенденция деконструкции социалистической утопии находит свое воплощение творчестве В. Гроссмана, А. Солженицына, В. Распутина, В. Шаламова, В. Войновича, Е. Евтушенко, всех тех писателей, которых принято рассматривать как интеллектуалов либерального крыла. И наоборот, романы с апологией советской системы – в том числе «секретарская проза», являются если не образцами утопии, то точно воплощением уто-

пизма, или ее остатков. Однако есть и иные разновидности утопического мышления, например, романы И. Ефремова конца 1950-начала 1960 х гг., где утопизм автора вырастает из естественно-научных концепций («Лезвие бритвы») или стоит на футурологическом принципе («Туманность Андромеды»).

4. Во второй половине века пробуждается тенденция футурологической антиутопии, где происходит возвращение к классическим образцам (В. Войнович и Е. Замятин), а полем действия является будущее. Активным «ферментом» здесь становится популяризации научной фантастики (Б. Стругацкий и др.). Однако утопическое мышление также обнаруживает свою активность. Антиутопический скептицизм писателей-традиционалистов стимулировал создание таких произведений, в которых «память о прошлом» была «памятью о прекрасном прошлом» - миф о «Ладе» В. Белова, миф о «крестьянской Атлантиде» В. Распутина.
5. Постмодернистская раскованность и свобода 1990-2000 года ферментизировала антиутопическое мышление, дала основание существенно расширить экспериментальное поле. В творчестве В. Сорокина, В. Пелевина, Т. Толстой обнаруживаются различные варианты дистопий, появление которых обусловлено как индивидуальной творческой манерой, так и общим для всех постмодернистов стремлением к деконструкции традиционных устоев и канонов. Появляются «ретроантиутопия», «лингвистическая антиутопия», «евтопия», «антропологическая антиутопия» в романе В.Сорокина «Теллурия», демонстрирующие уход от «репрессивного дискурса» (в ранней прозе) к «метаязыковому» (в поздней). Объектами деконструкции становятся не только национальные и советские стереотипы, но также мифы и религия. Тотальный антиутопизм как способ мышления обнаруживается в романах В. Пелевина, также представляющих собой различные модификации жанра дистопии. Религиозно-мифологический дискурс современных дистопий является структу-

рообразующим и жанрообразующим факторами, например, у Т. Толстой в романе «Кысь».

- б. Таким образом, существование «чистых жанров» утопии или антиутопии представляется весьма проблематичным, это скорее умозрительные модели жанра. Зато дистопию следует квалифицировать как жанр, реально существующий, в нем находят воплощение утопическое и антиутопическое мышление их авторов. На практике, разновидностей дистопий может быть столько же, сколько и конкретных произведений, так как мировоззрение автора благодаря тематике и сюжету продуцирует различные вариации жанра. Например, «тоталитарная дистопия» («Омон Ра»), «буддистская дистопия» («Чапаев и Пустота»), «консюмеристская дистопия» («Generation П»).

Апробация. Диссертация прошла апробацию в виде докладов на Международной конференции «Язык и речь в интернете: личность, общество, коммуникация, культура» (Москва, РУДН, апрель 2023), «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)». (МГУ им. М.В.Ломоносова. Москва, декабрь)2023.

Характер предмета исследования и особенность подхода к нему определили структуру данной диссертации. Работа состоит из Введения, двух глав (которые, в свою очередь, делятся на параграфы), Заключения и Списка литературы.

Глава 1. Антиутопия и антиутопизм в творчестве писателей-постмодернистов

1.1. Понятия утопии, антиутопии, дистопии и евтопии в литературоведении

Понятия утопии и антиутопии связаны друг с другом. Существование этих двух явлений следует рассматривать как параллельные линии развития в литературе, так и в их неразрывном единстве. Тема утопии в литературоведении, философии и культурологии чрезвычайно популярна. Существует достаточно большое количество интерпретаций этого понятия и его разновидностей – «утопия власти», «утопия реконструкции», «утопия бегства», «постутопия», «евтопия», «тутопия». В самом широком смысле «Утопия как одна из своеобразных форм общественного сознания традиционно воплощала в себе такие черты, как осмысливание социального идеала, критика существующего строя, а также попытки предвосхитить будущее общества»¹⁷.

Системный анализ литературной утопии представлен в работах Н.В. Ковтун, которая предваряет свой главный труд аргументами, проясняющими характер взаимоотношения понятий утопии и антиутопии и с которыми трудно не согласиться: «Широкое распространение получило терминологически некорректное словосочетание «жанр утопии», хотя очевидно, что утопия - явление наджанровое: утопическое сознание воплощается и в романе, и в рассказе, и в драме, и в поэме... Интерес современного литературоведения к антиутопии в историко-генетическом и теоретическом аспектах носит односторонний характер. Утопическую литературу главным образом рассматривают в качестве контекста, в котором складывается антиутопия, развиваются антиутопические мотивы и образы»¹⁸. Исследователь рассматривает историю

¹⁷ Утопия // Философский энциклопедический словарь / Гл. ред. Ильичев Л. Ф. — М.: Советская энциклопедия, 1983. — С. 710. — 839 с.

¹⁸ Ковтун Н. В. Русская литературная утопия второй половины XX века: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. 10.01.01. - Томск: [б. и.], 2005. - 49 с.

жанра, начиная с XVIII века, обнаруживая преемственность доминантных характеристик на протяжении двух последующих столетий и подводит историю к особенностям воплощения утопических воззрений писателей на рубеже XX-XXI веков. Как полагает исследователь, история утопии уходит своими корнями к российскому масонству, где обнаруживаются первые образцы произведений. Другим источником является старообрядчество. Под влиянием этих мировоззрений происходит дальнейшее развитие утопического пафоса. Продолжателями традиции стали А. Сумароков и Н. Радищев. «Беллетризацию» утопии можно обнаружить в прозе А. С. Пушкина, Ф. В. Булгарина («Правдоподобные небылицы, или Странствие по свету в двадцать девятом веке», 1824; «Невероятные небылицы, или Путешествие к средоточию земли», 1825), В. Ф. Одоевского («4338 год» (1840)).

В романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (1863 г.) прослеживается закат «счастливой утопии» и обнаруживаются черты, связывающие его с продолжателями традиции в XX веке: «Образ утопического изобилия с фонтанами, садами, «райскими деревьями», цветами и птицами будет неизменной составляющей утопического канона соцреализма от М. Горького до С. Бабаевского и В. Кочетова»¹⁹. Черты метажанра антиутопии, порывающие с утопией, возникают в творчестве Ф. М. Достоевского («Записки из подполья» (1864) и М. Е. Салтыкова-Щедрина («Истории одного города» (1869 1870)).

Возникновение «эзотерического извода» утопии, в котором утопизм носит «жреческий характер», связано с «Философией общего дела» Н. Федорова а «проективно-инженерное измерение» придает ей К.Э. Циолковский. Рубежным явлением является роман А. Богданова «Красная звезда» (1906), в котором «материализация» утопия явления в символах, восходящих к масонству. Идеи А. Богданова найдут воплощение в «материалистической религии» Пролеткульта. Идея будущего, «обновления жизни» имеет «вампирическую» окраску: «Переливание «донорской» крови («перераспределение») от

¹⁹ Ковтун Н.В. Указанное сочинение, с.6.

«предков» (марсиан) к «потомкам» (землянам) утверждает «кровную» преемственность поколений в борьбе за дело коммунизма»²⁰. «Позитивные утопии» А. Богданова, а также А. Чаянова («постсоциалистическая» утопия «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920)) будут унаследованы в литературе вплоть до конца XX столетия. Одновременно с этим именно в этот период возникает «негативная утопия» - роман Е. Замятина «Мы» (1921). Наряду с этим в творчестве «новокрестьянских поэтов» возникает тема диалога города и деревни, она позднее найдет существенно важное место в народном утопизме писателей-«деревенщиков».

С точки зрения исследователя, утопическая идеология советская литература 20-30-х годов, опирается на принципы «гностиической религии», источниками которой являются масоно-утопическая традиция, творчество модернистов и идеология марксизма. Соцреалистическая модель мира опирается на элементы гностицизма на всех уровнях. Пространство и время строится на оппозициях этот мир-иной мир, мир коммунизма и «профанный мир», Утопия-история. Нравственно-эстетическим ориентиром является противопоставление истины и лжи. В системе образов главная роль принадлежит «миссионерам», «пророкам», которые открывают спасительный «звон» непосвященным». На уровне моральных оценок событий приоритет отдается героям-коммунистам, наделенным знанием будущего. При этом произведение содержит, как правило, два слоя: «Повествование в большинстве «классических» соцреалистических текстов содержит два изобразительных пласта - идеальный, утопический и реальный, исторический, граница между которыми остаётся принципиально открытой»²¹.

В литературе второй половины 1950-х годов и далее утопия редуцируется, возникает «мерцающий утопизм». Соцреалистический канон перестает быть единственно приемлемым, возникают темы, которых не могло быть ра-

²⁰ Ковтун Н.В. Указанное сочинение, с. 14.

²¹ Ковтун Н.В. Указанное сочинение, с. 19.

нее – тема плена, темы умирающей деревни (В. Белов, В. Распутин), тема коммуниста-приспособленца, тема экзистенциальной свободы человека (В. Гроссман). Оттепель вносит свои коррективы в разрушающуюся утопию. Возникает новый тип героя в «молодежной прозе» (В. Аксенов), тип интеллигента-конформиста (Ю. Трифонов). В прозе этого времени нарастают критические тенденции. Серьезный вклад в деконструкцию утопии внес роман В.Гроссмана «Жизнь и судьба». Происходит развенчание утопического образа армии, образа Вождя.

Наряду с этим, в литературе второй половины XX века возрождается утопия в новых ее разновидностях. Одновременно имеет место диалог утопии и антиутопии. Особенно это характерно для «деревенской прозы». Писатель- «государственник» А. Солженицын обращается к идее народного православия и зовет к созданию православного государства. Писатели- «апокалиптики» (поздний В. Астафьев, В. Распутин) показывают, как нарушенные идеалы прошлого оборачиваются распадом, бездуховностью, «концом света». Апокалипсическая картина настоящего противопоставлена утопическому миру прошлого. Утопия патриархального «лада» предполагает противопоставление образа идеальной Руси остальному «чужому пространству», отказа от «дьявольской цивилизации», как «своей», так и «чужой».

В знаковом рассказе А.Солженицына «Матренин двор» (1959) утопия вступает в диалог с антиутопией. В рассказе развенчивается утопия «светлого будущего», подвергаются сомнению традиционные утопические модели: колхоза, рода, «идеального государства». «Матренин двор представляет собой и космическую модель всего универсума, ибо автор моделирует в произведении ситуацию конца света, эсхатологическое событие вселенских масштабов»²².

Вариант «нравственной утопии» возникает в творчестве В. Распутина. В повести «Прощание с Матерой» (1976) картина пока еще не затопленного

²² Ковтун Н.В. Указанное сочинение, с.28.

острова символизирует пространство Рая. «Софийная» героиня Анна является носителем сокровенного знания. Все предметы и существа, обитающие на острове, несут на себе отблески особого сияния, а «профанные» люди, попавшие на остров, преображаются.

В другой повести «Пожар» 1984 черты Рая профанируются и травестируются: «Тема взаимодействия двух миров Утопии и истории (хаоса) – решена в апокалипсической семантике вторжения вражьей силы, ее оформляют образы бреша, сквозняка, бездны, гаснущей свечи, самосожжения, потопа. Утопия трансформируется в антиутопию, принципиально меняется художественная картина мира»²³.

Русская утопия постигла трагическая судьба. Она, как с горечью утверждает Н.В. Ковтун, закончилась. Эпоха постмодерна, накрывшая все пространство, разрушила здание Утопии: «Россия, лишённая покровительства Утопии, оказалась выброшенной на перекресток реальной истории, в этом положении юрода под забором ее и живописала литература постмодернизма. Под обломками Утопий рассыпалась личность, раздавленная обстоятельствами хаоса, и теперь уже «осколочному», «мусорному человеку» (а не Божеству, не выдающейся Личности) неизбежно приходится выполнять мифологическую функцию»²⁴. «Эклектичный, пестрый, принципиально незавершенный образ уже никак не ассоциируется с оптимизмом и счастьем, тем не менее его осмысление возможно лишь в том же мифологическом контексте. Апелляция к мифу следует из противоречивости самой художественной задачи постмодернизма - найти смысл в хаосе, красоту в безобразии, закон в абсурде. Постмодернистское письмо мифологизирует как картину мира, так и характер персонажа, однако пафос авторских мифов решается прямо противоположно традиции: они не выполняют своей главной гармонизирующей

²³ Ковтун Н.В. Указанное сочинение, с. 32.

²⁴ Ковтун Н.В. Указанное сочинение, с.42.

функции, но отражают факт социального отчуждения, трагедию непонимания, фатального одиночества человека в современной истории»²⁵.

Обратимся к характеристике антиутопии. Слово «антиутопия» состоит из греческих слов «анти» (вместо, против) и «утопия» (место, которого нет), в то время как слово «утопия» состоит из лексических элементов «и» (небытие) и «topia» (место). Следовательно, само слово «антиутопия» является лексическим продуктом, не лишенным риторического противоречия (оксюморон)²⁶. Рассмотрение этих двух понятий требует комплексного подхода, учета всех составляющих и всех точек зрения. Как указывает современная исследовательница, «феномены утопии и антиутопии, рассматриваемые в полной парадигме присущих/приписываемых им смыслов: (1) жанра художественной и публицистической прозы (литературная утопия), (2) способа видения мира (философская утопия) и (3) способа организации жизни (социальная утопия)²⁷. Вполне соглашаясь с этой идеей, в настоящей работе эти понятия будут употребляться автором в расширенной интерпретации: не только к чисто литературным явлениям, но и к мировоззренческим и социальным.

В качестве основных составляющих утопического дискурса философ Т.А. Бахтина выделяет «утопию и ее соотношение с идеалом, утопизм, утопический реализм, утопическое сознание, антиутопию, метаутопическую игру. Подробное и разностороннее изучение утопии обусловлено ее амбивалентностью, многозначностью заключенных в ней смыслов, а также устойчивым страхом перед осуществившимися утопиями»²⁸. В этой типологизации явления обращает на себя внимание и вызывают вопросы то, что «утопия» и

²⁵ Ковтун Н.В. Указанное сочинение, с. 43.

²⁶ Чжэн Юнван. Исследование русской антиутопической литературы. Пекин. Издательство литературы по общественным наукам. - 2020. – С. 7.

²⁷ Демидова О. Р. Зеркало (анти) утопии. // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2020. №3.

²⁸ Бахтина Т.А. Утопический дискурс: Концептуальные основы, эволюция и роль в современном обществе. Улан-Удэ. 2005. С. 13.

«утопизм» выделяются в качестве самостоятельных понятий, возможно не совпадающих по смысловому объему. Понятие «типологический реализм» наводит на мысль о внутренней противоречивости словосочетания, его «оксюморонности», впрочем, нуждающемся в дополнительной трактовке. Под «историческим дискурсом» объединяются понятия явно несовпадающие по значению – «утопия» и «антиутопия». С «метаутопией» связано понятие «игры», и эта особенность тоже нуждается в дополнительном истолковании. Так или иначе, рассматриваемое здесь явление, требует большей ясности и аргументации.

XX век характеризуется чрезвычайно интенсивным освоением дискурса утопии и антиутопии, и это связано с глобальными историческими трансформациями, происходившими на протяжении всего столетия. Происходили изменения в структуре жанра, появлялись новые вариации и модели. Можно говорить о том, что утопии и антиутопии претерпевали эволюцию сообразно с теми историческими вехами, которые ее обусловили. Утопия - это не только произведение об обществе идеальном и несуществующем в реальности, но это и произведение, в котором отражается утопия осуществившегося настоящего – «советская утопия». Обращаясь к уже процитированной работе Н.В Ковтун, добавим еще одну ее мысль. В переломные эпохи рождаются идеи о неполноценности собственной культуры, стремления переписать заново историю, и, следовательно, переkreить лик народа. «Начало XX века характеризуется футурологическим, утопическим ощущением времени, а его конец маркирован апокалипсическими настроениями, игнорированием истории как таковой, её отменой, десемантизацией. Постмодернизм - фиаско веры в Утопию, что, впрочем, ещё не гарантирует преодоление утопического дискурса. Современные художники стремятся освободиться от заволаживающей власти «Нигдеи», перевести проблему в иную плоскость - чистой игры, профана-

ции, но тем только подчёркивают свою тесную связь с предшествующей утопической традицией»²⁹.

К сказанному следует добавить следующее. Возникли и возможно будут и дальше появляться новые варианты тестов, которые с трудом соответствуют сложившейся типологии жанра антиутопии. Так, например, исследовательница творчества В. Сорокина Д.А. Фунтова предложила новый термин, в большей мере отражающий специфику его антиутопии – евтопия³⁰. Следует, при этом заметить, что названный термин в научной литературе относят именно к утопии. Характеризуя так роман В. Сорокина, исследователь констатирует наличие синтеза утопии и антиутопии.

Размышление о содержании понятия «антиутопия» внушает глубокое подозрение в отношении возможности утопического мира и разумное логическое следствие об ужасающем будущем, которое может осуществиться в реальной жизни, тем самым являясь предупреждением человечеству. Современный российский писатель В.Н. Войнович сказал в одном из интервью³¹: «Антиутопия тесно связана с общим разочарованием людей в реальности, и такое разочарование связано с действиями романтиков. Кампанелла только что написал «Город солнца», и сразу же появились другие утопические произведения. Но когда люди используют утопические идеалы для преобразования своей жизни, появляется мир в антиутопических произведениях, таких как «Мы» Е. Замятина и «1984» Д. Оруэлла. Кроме того, мы живем в эпоху, когда для создания утопического общества в реальном мире используются различные методы. Отсутствие идеалов - это причина, по которой выживает антиутопическая литература. И эта инерция продолжается по сей день».

Утопия и антиутопия с точки зрения современных исследователей не следует противопоставлять, они не являются диаметральной противополож-

²⁹ Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Красноярск, 2005.

³⁰ Фунтова Д. А. Ценностные особенности эвтопии на примере романа В. Сорокина «Теллурия» // Челябинский гуманитарий. 2017. №1 (38).

³¹ Писать сатиру реалистичнее, чем пишут реалисты // Независимая газета, (3) -2010

ностью. Время вносит свои коррективы. Так, трудно не согласиться с культурологом Н. Якушевой, которая пишет: «Сравнение утопических и антиутопических взглядов на основе обобщающего историко-культурологического подхода, позволяет говорить о том, что речь идет не об изменении утопического сознания на антиутопическое, а о принципиальной смене взглядов по отношению к одной и той же культурной модели, запечатленной в утопическом-антиутопическом направлении. При смене социальных отношений, и культурных установок, в XX веке жанр утопии трансформировался в жанр антиутопии»³².

В.Н. Войнович, автор знаменитой антиутопии «Москва-2024», связывал рождение антиутопической литературы с человеческим разочарованием. Сама утопия родилась из-за человеческих фантазий о будущем и человеческой неудовлетворенности реальностью. Она связана с небесами в Библии, легендарным святилищем восточного буддизма и идеальным коммунистическим обществом марксистов и ленинцев. В то же время жанр антиутопии предполагает тем самым и Утопию, потому что сама Утопия уже содержит факторы антиутопии. В книге Томаса Мора «Утопия» диалог между Мором и Рафаэлем также содержит размышление о том, что даже если это «самая прекрасная национальная система», она может вызвать замешательство и дискомфорт у многих людей. В «Утопии» об этом написано так: «Одежда, которую они носят, точно такого же цвета. Они не бреют головы и коротко стригут волосы над ушами. Они могут принимать еду и напитки от друзей и одежду, соответствующую предписанным цветам. Денежные подарки являются тяжким преступлением как для дарителя, так и для получателя. Любой свободный гражданин, который принимает деньги от заключенных, будет виноват, и если рабы (обычно известные как осужденные заключенные) берут в руки оружие, то они рискуют быть казненными. Раб в каждой области носит спе-

³² Якушева Н. Б. Трансформация утопии в антиутопию в культуре XX века: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 24.00.01 / С.-Петербург. гос. ун-т. - Санкт-Петербург, 2001. - 16 с.

циальный знак для идентификации - когда он выходит из своей области или разговаривает с рабом из другой области, избавление от этого знака является тяжким преступлением»³³.

Зарождение и развитие антиутопической литературы невозможно отделить от возникновения утопических идей, не говоря уже о социальном фоне, породившем антиутопические идеи³⁴. Русский философ Н. Бердяев в предисловии к русскому изданию книги О. Хаксли «О дивный новый мир» писал: «Люди привыкли думать, что утопические идеалы трудно реализовать, но фактическая ситуация совсем не такая. Теперь человечеству приходится сталкиваться с другим, более болезненным вопросом, а именно: как можно избежать этой утопии. Сейчас, в новом столетии, интеллектуалы стремятся избежать утопии. Они вернутся в неутопический мир, вернутся в общество, которое не “так идеально”, но свободно»³⁵. Очевидно, что Н. Бердяев отвергает антиутопический мир, который кажется утопическим, но на самом деле украшен различной ложью. Он использует фразы «не очень совершенное, но свободное общество» для описания прекрасного прошлого. Как только некоторые люди объявляют, что их окружение было утопическим, на самом деле это означает, что другие живут в антиутопическом мире.

Профессиональный термин «антиутопия» в литературных словарях появился в 1960-х годах. Слово «дистопия» появилось раньше, чем слово «антиутопия». Английский термин «дистопия» ввёл Джон Стюарт Милль в речи 1868 года в Британской Палате общин, посвящённой земельной политике правительства в Ирландии. В одном из романов XVIII века было предложено слово *dustopia*, обозначающее «несчастную страну». «Дистопию» как название литературного жанра в науке сделали нормативной Гленн Негли и Макс Патрик в составленной ими антологии «В поисках утопии» (*The Quest for*

³³ Tomas Moore. *Utopia*, 1831. P. 42-51.

³⁴ Чжэн Юнван, Исследование русской антиутопической литературы. Издательство литературы по общественным наукам. - Пекин. - 2020. - С. 9

³⁵ Бердяев. Н. Через много лет // Хаксли дивный новый мир СПб. Амфора, 1999. – С. 5

Utopia, 1952)³⁶. Согласно «Словарю Уэбстера», в английском языке термин anti-utopia как синоним «дистопии» впервые зафиксирован в 1910 году³⁷ была использована в качестве жанрового термина для описания опасного будущего человечества. Следует отметить, что антиутопия и утопия - это не два слова с совершенно одинаковым значением. Американский ученый Чарльз Браун дал следующее определение термину **дистопия**: «Дистопия понимается как некая страшная картина преставления света, которая может появиться в будущем обществе человечества, поэтому творчество «дистопии» является «предостерегающим творчеством»³⁸.

Согласно толкованию Британского Оксфордского словаря³⁹, приставка «анти» в антиутопии относится к чему-то, что соответствует чему-то конкретному или желательному. Другими словами, антиутопия - это также одна из форм утопии. Антиутопия не подчеркивает терпимость и примирение, а подчеркивает оппозиционность и критическую оценку. То есть Антиутопия - это критика и противостояние утопическому миру. Антиутопическая литература также должна включать два элемента: дистопию и антиутопию, с целью критики, противостояния и устранения существования утопии.

Утопия и антиутопия смотрятся друг в друга как в зеркале, образуя единый феномен. Об этом пишет современная исследовательница жанра О. Демидова: «Утопия и антиутопия «не образуют непримиримой оппозиции; напротив, статья основана на признании амбивалентности природы каждого из них и заложенной в каждом способности заимствовать черты другого в процессе становления и развития, эксплицируя присущий обоим позитивный и негативный потенциал, как сущностный, так и прогностический. Причины этого кроются в свойственном человеческому сознанию стремлении изме-

³⁶ Claeys G. Dystopia: A Natural History: A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions. — Oxford: Oxford University Press, 2017.

³⁷ Антиутопия. Материал из свободной энциклопедии [Электронный ресурс]. <https://ru.wikipedia.org> (Дата обращения 01.05.2022)

³⁸ Чжэн Юнван. О русской антиутопии // Русская литература и искусство, - 2020.- С. 4.

³⁹ A. S Hornby. The advanced learners dictionary of current English with Chinese translation, Hong Kong, Oxford University,-1982, -P. 39

нять окружающую действительность, не довольствуясь наличной данностью, т. е., создавать «иную» реальность, с одной стороны, и в неспособности ограничить себя в этом стремлении, с другой. Иными словами, – в ограниченности свободного творческого акта несовершенством человеческой природы»⁴⁰.

Цель существования утопической литературы состоит в том, чтобы объяснить процесс роста и развития социально антагонистических личностей литературными и художественными средствами, и это уникальный синтез утопического жанра и жанра антиутопии. В своей статье «Негативная утопия и антиутопия»⁴¹ китайский ученый Се Цзянпин объяснил разницу и связь между понятиями антиутопии и дистопии. Согласно его точке зрения, антиутопия и дистопия тесно и неразрывно связаны с утопией. «Если идею утопии сравнить с домом, то скрытые идеологические принципы (или философские основы), на которых основана утопия, можно считать истинным фундаментом этого здания. Соответственно, антиутопии также можно разделить на два типа: Во-первых, соответствующие конкретным утопиям, мы называем их дистопиями; во-вторых, соответствующие фундаментальным идеологическим принципам или философским основам, на которых основаны утопии, мы называем их антиутопиями». С этим представлением вполне соглашается российский исследователь В. Шестаков в своей статье «Эволюция утопий в русской литературе»: «Негативные утопии и дистопии сильно отличаются от классических, позитивных утопий. Традиционная классическая утопия выражает идеальный образ будущего. Ироничные, негативные утопические произведения описывают уже не идеальное будущее, а нежелательное будущее. Образ будущего высмеивается и критикуется»⁴².

Свою точку зрения на антиутопию развивает литературовед В. Чаликова. Она предлагает различать антиутопию и дистопию: «Можно различать антиутопию (миф о рае будущего, враждебном индивидуальной личности) и

⁴⁰ Демидова О. Р. Зеркало (анти)утопии // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2020. №3.

⁴¹ Се Цзянпин. Антиутопия и дистопия. Издательство Университета Наньхуа, (5) 2006. С. 56

⁴² Шестаков Вяч. Эволюция русской литературной утопии. - М.: Прогресс. - 1990.- С. 9.

дистопию (ад современности, который только усилится в будущем). «Антиутопия — это карикатура на позитивную утопию, произведение, задавшееся целью высмеять и опорочить саму идею совершенства, утопическую установку вообще... Дистопия ближе к реалистической сатире, всегда обладающей позитивным идеалом, антиутопия — к модернистской, негативистской и отчуждённой, к «чёрному роману»⁴³.

Свод параметров, по которым произведение можно причислить к антиутопии, обосновал литературовед Б. Ланин. К ним он относит: спор с утопией, псевдокарнавал, театрализацию, эксцентричность главного героя, ритуализацию жизни, антропоцентричность, аллегоричность, застывшее время, двойное пространство (интимное и надличностное)⁴⁴. Однако при всей важности типологического подхода литературоведа к характеристике антиутопии, нельзя не отметить отсутствие строгой системы. Наряду с доминантными критериями, упоминаются и периферийные, необязательные.

В истории жанра утопии существуют три произведения мировой литературы, которые в совокупности составляют трилогию, объединенной общим тематическим и жанровым комплексом. Это романы «Мы» Е. Замятина (1920), «О, дивный новый мир» О. Хаксли (1931) и «1984» Джорджа Оруэлла (1949). Они пронизаны отрицанием и ироническим отношением к так называемому прекрасному новому миру, и все три содержат в себе темы пророческих бедствий, с которым человечество столкнется в будущем. В целом, эти произведения по сути являются негативными изображениями будущего мира. Антиутопическая литература заостряет внимание, преобразует и критикует различные беды современного общества и имеет значение предупреждения и увещевания относительно будущего пути развития человечества. Антиутопическая литература живет между реальностью и вымыслом, она рас-

⁴³ Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной лит.: Пер. с разн. яз. / Сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой. — М.: Прогресс, 1991. — 405 с. — С. 9-10

⁴⁴ Ланин Б. А. Анатомия литературной антиутопии // Общественные науки и современность. — 1993. — № 5. С. 31.

крывает недостатки современной технологической цивилизации, индустриальной цивилизации, описывает политический террор как средство для достижения цели борьбы с критикой»⁴⁵.

Если классические утопии сосредоточены на том, чтобы показать положительные характеристики социальных форм, изображенных в произведениях, то антиутопии стремятся выявить негативные характеристики утопического мира⁴⁶. Китайский ученый Яо Цзяньбинь в статье «Исследование утопической литературы» подчеркивает, что как утопическая литература, так и антиутопическая литература изображают общество, которое противоречит реальному обществу и системе и борется с ним. Поэтому то, что объединяет утопическую и антиутопическую литературу, это использование воображения автора для создания текстов, причем воображение автора имеет две крайности: одна - состоит в том, чтобы построить образ будущего общества, которое будет лучше, богаче и счастливее реальности, то есть утопии, другая - в нагнетании различных проблем и депрессий реального общества в антиутопическом произведении. Утопия и антиутопия явно обе далеки от реальности, и фактически они используются для критики существующей реальности»⁴⁷.

Как указывают исследователи, существует различие между русским и европейским утопизмом: общественные концепции, созданные на российской почве, «проявляются как характерные черты «революционного» мировоззрения с его устремленностью в будущее и желанием сиюминутной переделки мира, что выливается в неприязнь, ненависть к миру реальному. Желание разрушать сочетается с отсутствием четкого представления о том, какой «город-сад» будет возведен на пустом месте, делает подобное сознание уто-

⁴⁵ Гюнтер Г. Жанровые проблемы утопии и "Чевенгур" А. Платонова // Утопия и утопическое мышление. – М., 1991. – С. 252-273.

⁴⁶ Николукин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий, Москва Интелвак, 2003.- С39.

⁴⁷ Се Зяньбинь. Изучение утопической литературы / Литературная теория и критика, - 2004. - С.60.

пическим. Принимается одно право человека - право на разрушение, когда страшные жертвы, лежащие в основе счастливой жизни, не являются преградой в осуществлении этого права. Подобный феномен, возникший на почве социального характера (менталитета), свойственного русскому человеку, уникален и в литературе уже обрел свое название - русская утопия⁴⁸.

Антиутопическую литературу в целом можно разделить на три группы: **антирелигиозные утопии, антиклассовые утопии и антиэстетические утопии**. Антирелигиозная утопия существует как противоположность небесному миру, пропагандируемому религией. Например, в священной книге «Библия. Ветхий Завет»⁴⁹ предсказывались ужасные бедствия, с которыми Израиль столкнется в будущем: «Иудея скорбела, ворота города обветшали, все сидели на земле в черных одеждах, и вопль достиг Иерусалима. Их дворяне послали своих слуг за водой. Когда они пришли к бассейну и увидели, что там никого нет, они взяли пустую посуду, испытав стыд. Тем, кто обрабатывал землю, тоже было стыдно, потому что на землю не падал дождь, а земля была сухой и потрескавшейся». Очевидно, что антиутопия в Библии - это воплощение идеи возмездия тем, кто творит зло.

Основоположником литературного жанра антиутопии в русской литературе является Е. Замятин. Его роман «Мы» оказал значительное влияние на последующее развитие этого жанра в мировой литературе и считается «эталонным». Написанный в первые годы существования социалистического государства, он воплотил в себе отрицание идей, которые в зародыше существовали в новом социалистическом обществе. Он также пророчески предсказал явления, ставшие характерными для общества глобализации в мировом масштабе. Дар пророческого видения позволил писателю экстраполировать актуальные для его времени тенденции на Будущее. Речь идет о соци-

⁴⁸ Бахтина Т.А. Утопический дискурс: Концептуальные основы, эволюция и роль в современном обществе. - Улан-Удэ.- 2005. - С. 23.

⁴⁹ Библия. Ветхий Завет. С.15.

ально-политических и личностных аспектах развития. Так, образ Единого государства, созданный в романе, представил модель общественного развития со своей особой структурой и социальным строем. Политически Единое государство представляет собой унитарную единовластную структуру, управляемую одним человеком. Личная власть простирается во все сферы общества по вертикали и по горизонтали, захватывает все сферы - от идеологии до экономики и личной жизни граждан. Благодаря высокому уровню материально-технического развития и особой идеологии удастся осуществить заветную многовековую мечту людей о счастье. Народ накормлен и счастлив. Но идея счастья воплощается за счет единомыслия, направленного на подчинение людей власти верховного правителя – великого благодетеля, главного носителя идеи счастья.

Идея единомыслия несет в себе важный концептуальный смысл, уходящий корнями, как это подтверждается многочисленными научными трудами о творчестве Е. Замятина, к утопиям античности, средневековья и Нового времени, а также, в частности, к образу Великого Инквизитора в романе Ф. Достоевского «Братья Карамазовы». Именно в этой легенде находим и идею «нового Христа», который сделает человечество счастливым, но не благодаря примеру жертвенности во имя людей, а другим путем – принуждением к счастью через всеобщее послушание. Таким «новым Христом» становится Великий Благодетель.

Антиутопическая модель Е. Замятина особым образом осмысливает роль человеческой личности будущего. В глобализованном обществе не может быть речи о человеке как самостоятельном индивидууме, с естественными для него эмоциями, душевными переживаниями, противоречиями и сомнениями. Глобализированный человек не может быть самостоятельным ни в эмоциональной, ни в интеллектуальной сфере. Он есть, осознанно или неосознанно, часть глобальной государственной машины. Воплощенный в романе сюжет с образом человека под именем Д-503 является в сущности иллю-

люстрацией превращения человека в «зомби», в робота. Если для естественного человека счастьем является человеческая любовь, где он реализуется как личность, то в глобализованном обществе любовь отменяется, а вместе с ней - и все присущие человеку «ненормальности». Он как унифицированная единица принадлежит государству,

Заслуживает внимания то, что Е. Замятин, будучи человеком технически образованным, создавая свою модель глобализации, опирался на законы термодинамики. Такой универсальной формулой становится конфликт Энтропии и Энергии. Для Замятина в идее грядущей глобализации заложена ее порочность и саморазрушение, аналогичное химико-физическим законам о газах в замкнутом пространстве. И наоборот, открытое пространство, лишенное регламента и границ, дает возможность свободного движения и новых горизонтов развития. В романе альтернативой глобализованного пространства становится жизнь существ за Зеленой стеной, жизнь в ее естественном проявлении, свободная, лишенная ограничений, искусственности, жизнь счастливая. И здесь – антиутопия Е. Замятина неожиданно оборачивается утопией. Антиутопия и утопия сосуществуют в романе, жанр которого можно обозначить как дистопию.

В истории мировой литературы другим влиятельным антиутопическим романом является «1984»⁵⁰, написанный британским писателем Джорджем Оруэллом в 1948 году. Доказано, что жанр этого романа является своего рода наследником Е. Замятина. Если роман Е. Замятина представляет собой социально-философский вариант модели антиутопии, то роман Оруэлла представляет собой политическую сатиру. В романе автор предсказывает, что мир в 1984 году будет разделен между тремя сверхдержавами, а именно Океанией, Евразией и Остзией. Три страны постоянно воюют друг с другом, внутренняя социальная структура каждой страны полностью нарушена. Власти Океании, в которой обитает Уинстон, главный герой романа, для дости-

⁵⁰ Оруэлл Д. 1984. Роман.- АСТ, 2021.- С. 15-30.

жения высокоцентрализованного управления правительство принимают крайние меры, такие как изменение истории, языка и разрушение семей, подавляется естественное поведение людей, поддерживается культ личности и ненависть к внутреннему лидеру - к «Большому брату». В Океании существует только одна политическая партия - Британская социалистическая партия. Все члены общества искусственно разделены на три класса: основные члены партии, периферийные члены партии и пролетарии.

Правительство разделено на четыре департамента: Министерство мира отвечает за войну, Министерство дружбы - за поддержание порядка, Министерство правды - за культуру, образование и идеологическую пропаганду, и Министерство изобилия, которое регулярно скармливает сотням миллионов людей преувеличенную или попросту искаженную информацию об уровне общественного благоденствия. Будучи членом второстепенной партии, Уинстон работает в Министерстве правды Океании, его основной работой является введение в заблуждение своих сограждан. Например, по указаниям начальства, Уинстон и его коллеги меняли и фабриковали ложные данные об экономике, чтобы продемонстрировать, насколько счастливы люди Океании, и также заставляли верить народ в то, что страны Евразии и Остзии неизбежно потерпят поражение от Океании.

С течением времени Уинстон стал с подозрением относиться к обществу и старшему брату, он влюбляется в другого члена периферийной партии, Цю Лия. Благодаря свиданиям с возлюбленной Уинстон начал читать «запрещенные книги», вступил в подпольную организацию, это было обнаружено «полицией мысли», Уинстон был арестован. Под жестокими пытками, чтобы добиться признаний, Уинстон предает свои идеалы и свою любовь.

В романе «1984» Д. Оруэлл предсказал пороки развитие тоталитаризма. Он разоблачил вред, который тоталитаризм нанес человечеству: природа человека была задумана, мысли подавлены, а личная жизнь стала чрезвычайно бедной и однообразной, при тоталитаризме человечество неизбежно попадет

в опасную ситуацию. Д. Оруэлл написал роман в 1948 году, но для того, чтобы усилить смысл предупреждения, он перевернул число “48” и превратил его в «1984», что означало, что перспектива такого рода тоталитаризма была неизбежна. Как и предсказывалось в романе, ужас, вызванный тоталитаризмом, стал реальностью во многих странах мира. Поэтому роман «1984» имеет универсальную ценность для современного человечества, призывая человечество признать зло тоталитаризма и направляя народ к стремлению к свободе.

Если эстетические утопии рассматривают научно-технический прогресс и модернизацию как источник счастья для современных и будущих человеческих обществ, то антиэстетические утопии негативно относятся к этому, утверждая, что чрезмерное злоупотребление технологиями станет одной из причин дальнейшей деградации мира. Однако следует отметить, отмечает китайский литературовед, что антиутопия не слепо критикует модернизацию, она не выступает против прогресса науки и техники в целом, она признает двоякий характер прогресса и других факторов модернизации, опасаясь, что его негативные последствия приведут к катастрофе для человечества⁵¹. Такая точка зрения нашла отражение во многих литературных произведениях, в кинематографе и телевизионных работах. Например, в телевизионном сериале «Матрица» показано, как из-за чрезмерной зависимости от искусственного интеллекта человеческий мир постигла катастрофа. Сознание существует в виртуальной среде, созданной искусственным интеллектом, в то время как реальное человеческое тело используется искусственным интеллектом для извлечения питательных веществ и энергии для поддержания работы искусственного интеллекта. В кинофильме «Resident Evil» из-за утечки вируса в лаборатории большое количество мирных жителей были заражены и утратили сознание, они знали только, что они зомби, которые глотают плоть и кровь живых.

⁵¹ Гао Синьян. Постмодернизм. Издательство Китайского университета.- Жэньминь, 2005.- С.144.

В литературных произведениях, особенно в научной фантастике и пост-модернистских литературных произведениях, антиэстетические утопические элементы встречаются еще чаще. Например, в романе «О, дивный новый мир» британский писатель О. Хаксли изображает вымышленное общество в 632 году эры Форда, то есть в 2532 году нашей эры. В этом «прекрасном новом мире» эпидемии, войны, голод и проблемы старения, от которых страдает человеческое общество, устранены. Чтобы поддерживать социальную стабильность, власти используют разработанную биотехнологию для тщательного наблюдения за каждым человеком от рождения до смерти, а жители в этом мире искусственно разделены на пять различных классов с помощью генетической технологии, а именно «Альфа (α)», «Бета (β)», «Гамма (γ)», «Дельта (δ)» и «Ипсилон (ϵ)». Они занимаются различными видами деятельности, такими как труд, созидание и управление. В течение долгого времени люди в «прекрасном Новом мире» усердно работали и считали чрезвычайно высокую интенсивность труда счастьем. На первый взгляд, это счастливое и совершенное общество, где для достижения счастья используются специальные научно-технологические средства. Так, государство распространяет психотропный препарат под названием «сома», который заставляет людей временно забывать обо всех невзгодах. Позже один из персонажей, Джон, обнаружил уродство, скрытое под гламурной внешностью этого «прекрасного нового мира»: отсутствие воображения, дискриминация по внешнему виду и расе, презрение к свободе. Желая освободить от заблуждения сознание местных жителей, он занимается их просвещением. Многим удается вернуться на правильный путь, но местные жители встречают их насмешками и презрением. В итоге, униженный Джон кончает с собой. В «прекрасном новом мире» люди утрачивают свою индивидуальность, возможность иметь детей, способность самостоятельно мыслить, превращаются в зомби, предающихся материальным и чувственным удовольствиям.

Тревогу за будущее развития человечества, мы обнаруживаем еще в давнем романе М. Шелли «Франкенштейн»⁵², написанном в 1818 году. Роман считается одной из первых работ, написанных на стыке утопии, антиутопии и научной фантастики. Энциклопедический источник подтверждает этот аргумент: «Дистопия, которую можно усмотреть даже во «Франкенштейне» Мэри Шелли, была с самого начала смешана с другими жанрами. Однако в 1950-е годы и утопия, и антиутопия оказались полностью поглощены фантастикой. При этом граница между антиутопией, сатирой и фантастикой стёрлась значительно ранее, о чём свидетельствуют тексты Хаксли, Воннегута, Фредерика Пола и Сирила Корнблата. Тем не менее критики так и не сошлись во мнениях о границах жанров и методов»⁵³. Главный герой романа – биолог, одержимый смелой научной идеей собрать человеческое тело из частей умерших, и использовав технологические методы, воскресить его. В результате то, что было воскрешено, оказалось мерзким и чрезвычайно уродливым монстром. Монстр попытался интегрироваться в человеческое общество, но из-за его уродливой внешности люди часто отпугивали его или нападали на него. В конце концов, монстр, которого мир не принял, постепенно сошел с ума и убил младшего брата Франкенштейна Джастина и его жену. В конце концов Франкенштейн погиб в битве с монстром, и монстр тоже поджег себя и умер. В трагедии Франкенштейна Мэри Шелли дала свое собственное объяснение места человека в природе и того, как понимать и использовать науку и технологии: то есть люди должны бояться природы. Если люди слепо пытаются контролировать природу или превзойти ее, и у них нет рациональных

⁵² Мэри Шелли. Франкенштейн, или Современный Прометей. ЭКСМО, 2018.

⁵³ Антиутопия.

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%83%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F#%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%83%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F_%D0%B8_%D1%83%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F

и этических ограничений на их собственное поведение, то катастрофы можно не избежать⁵⁴.

Первое литературное произведение антиутопического жанра в русской литературе, «Город без имени» (1843), принадлежит перу В. Одоевского⁵⁵. В повести отражены проблемы и мысли будущего общества, основанного на утилитаризме, в период расцвета российского капитализма. Постепенно жанр антиутопии в русской литературе становился все более популярным. Основная причина этой активности жанра заключалась в том, что идея равенства, которая является основной концепцией утопии, имеет много непримиримых противоречий с человеческой природой, таких как непредсказуемые и неповторимые характеристики⁵⁶. Многие русские писатели 19-го века ставили под сомнение утопическую идею всеобщего равенства с точки зрения человеческой природы. В 1840-х годах Ф. Достоевский был одержим утопическим социализмом, но 20 лет спустя он усомнился в нем. Русская антиутопическая литература XIX века была посвящена страданиям людей и практическим и социальным проблемам, которые преобладали в российском обществе. Основной причиной рождения русской антиутопической мысли было недовольство и критика самодержавного правления царской России. Русская антиутопическая литература XIX века имела просветительский эффект и была полна гуманитарных идей⁵⁷.

С начала XX века русская антиутопическая литература по-прежнему уделяла внимание реальным проблемам российского общества. С развитием науки, техники и промышленности русская литература постепенно превратилась в поле художественного конфликта между современной технологической цивилизацией и человеческим обществом. Поэтому многие писатели

⁵⁴ Ху Цзяжуй. Исследование восточной философии и культурных элементов в романе «Чапаев и пустота» // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – 2021. - №6. – С. 118 - 126.

⁵⁵ Юрьева Л. М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М., 2005. – 310 с

⁵⁶ Николюкин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий - М. Интелвак.- С. 691.

⁵⁷ Агеносов В. В. История русской литературы XX века. М: Издательство Юрайт, 2014. — 122 с.

используют антиутопический подход, чтобы высказать свои опасения и предупреждения о будущей судьбе человечества⁵⁸. Например, роман Н. Федорова «Вечер в 2217 году» и рассказ В. Брюсова "Республика Южного креста". В этих произведениях содержится более глубокое исследование вопроса. В романе "Вечер в 2217 году" автор фокусирует внимание на мысли о свободе людей от закабаления технологией. Развитие науки и техники превратило общество в «автоматический приводной ремень»⁵⁹, а люди рождены для промышленности. У них нет имени, только их собственный рабочий номер, брака не существует. Герой романа Павел понял, что люди стали рабами, которые потеряли свою свободу и самосознание в беззаботном существовании с едой и одеждой. Поэтому он жаждет свободной жизни, жаждет снова жить жизнью фермера. В другом произведении, "Республика Южного креста", люди также овладеют передовой наукой и техникой, наслаждаются жизнью в изобилии еды и одежды, но эта республика под знаменем демократии осуществляет автократическое и тоталитарное правление, требующее, чтобы люди жили в одном доме, носили одну и ту же одежду, ели одинаковую еду. Осуществляется строгий контроль за речью и мышлением, и голоса, которые не согласны с мнением правительства, не допускаются к выражению. В результате люди в этой стране страдают от «синдрома противоречия». В итоге город по этой причине был окончательно разрушен⁶⁰.

На протяжении советского периода утопическое мышление было основным направлением общественной мысли, оно пронизывало литературные произведения, фильмы, пропагандистские плакаты, музыку, все сферы искусства. Этот период истории достоин особого осмысления. О философском аспекте проблему утопизма этого периода пишет исследователь Т.А. Бахти-

⁵⁸ Шервинский С.В. Валерий Брюсов // Литературное наследие. Валерий Брюсов. Т.85. М.: Наука 1976. –С.7.

⁵⁹Ху Цзяжуй. Особенности русского постмодернизма в поэме «Москва-Петушки» // «Modern Humanities Success». - 2022. - №1. – С. 74-79.

⁶⁰ Ху Цзяжуй. Русская национальная идея в творчестве Виктора Пелевина на примере романа «GENERATION «П» // МНКО. - 2022. - №1 (92). – С. 282-284.

на: «Переоценка ценностей, потребности новой самоидентификации, самоопределения, саморефлексии, сложности этапа «межкультурья» породили не только большое количество литературы, пытающейся разобраться со старыми мифами и порождающей новые, но и вызвали к жизни те архетипы общественного сознания, оживление которых редко проходит бескровно в нашей истории»⁶¹. «Архетипы» стойкости, мужества, непобедимости приобрели особую актуальность в сложное время «межкультурья», понимаемого как смену слом старой государственной машины и приходом новой советской системы. Власть активно пропагандировала бесстрашную самоотверженность солдат Красной Армии, которые отдали свои жизни и храбро погибли. Враги, с которыми столкнулась Красная Армия, будь то белогвардейская банда Колчака и Деникина, фашистская Германия или Соединенные Штаты и другие капиталистические страны, выглядели уязвимыми перед великими солдатами Красной Армии.

Утопизм социалистического сознания поддерживал идею построения общества всеобщего равенства, братства и дружбы, высокого боевого духа, пролетариата всех рас и слоев общества. Благодаря объединенному пролетариату всего мира строился новый мир, свободный от гнета капиталистов и помещиков. С одной стороны, рабочие в западных странах вынуждены терпеть рост цен, все более жестокую эксплуатацию со стороны капиталистов, а также риск безработицы и голода. Коммунистическая партия страны превозносила славный образ Советской Красной Армии и героического советского народа. Произведения о героических подвигах рассматривались как основная позитивная литература⁶².

И хотя антиутопическая литература запрещалась, она не исчезла полностью. Почти всю «неосновную» литературу в советский можно квалифицировать как антиутопическую из-за ее определенного антиутопического духа и

⁶¹ Бахтина Т.А. Утопический дискурс: Концептуальные основы, эволюция и роль в современном обществе. Улан-Удэ. - 2005. - С. 22.

⁶² Революция и культура / Андрей Белый. - Москва: Г.А. Леман и С.И. Сахаров, 1917.

критической направленности по отношению к действительности. Она включала в себя две части: «неподцензурная литература», которая была под запретом, но распространялась в виде подпольных изданий, и «литература в изгнании», или «литература русского зарубежья», которая имела распространение в среде русских эмигрантов за пределами страны. Как отметил российский ученый Б. Ланин, «в советский период антиутопические литературные произведения либо публиковались в эмигрантских изданиях, либо ждали Прекрасной эпохи в подпольных изданиях»⁶³. В литературном процессе утопическая литература и антиутопическая литература находились на противоположных полюсах.

В периодизации антиутопических романов российский ученый О. Лазаренко⁶⁴ выделяет три основных этапа: первый - с начала 20 века до 1920-х годов, второй - 1960-е и третий - 1980-е годы. В первой половине XX века главной целью русской антиутопической литературы было отразить великие перемены в российской социальной истории. Большое количество писателей и поэтов размышляли и противостояли все более утопическим идеям в обществе и литературе того времени. Они использовали разум, сильные гуманитарные эмоции и точное и глубокое понимание реального общества, чтобы отразить правду истории и разрушить утопический миф о рае на земле, над созданием которого упорно трудились власти⁶⁵. В дополнение к роману Е. Замятина «Мы», повестям М. Булгакова «Роковые яйца» и «Собачье сердце», роману «Мастер и Маргарита», роману Б. Пастернака «Доктор Живаго» и др. было сделано много пророчеств об общественном развитии и критике радикальной политики большевиков³⁸. Так, в повести «Собачье сердце» Булгаков создал абсурдный сюжет симбиоза собаки в человека, проявляя озабочен-

⁶³ Ланин Б. Воображаемая Россия в современной русской антиутопии. <https://docplayer.com/34700702-Voobrazhaemaya-rossiya-v-sovremennoy-russkoy-antiutopii.html> (дата обращения: 30.09.2023)

⁶⁴ Лазаренко О. Русская литературная антиутопия 1900-х - первой половины 1930-х годов. Автореферат дисс.... канд. филолог. наук.. - Воронеж - 1997. - С..3.

⁶⁵ Ху Цзяжуй. Российская потребительская культура, показанная в постмодернистском романе GENERATION «П» // МНКО. - 2021. - №12 (5). – С. 157-163.

ность по поводу возможных серьезных последствий чрезмерного злоупотребления технологиями. В литературных произведениях этого периода подвергалась критике политика жесткого классового разделения и классовой борьбы, привилегии и коррупция формирующегося красного бюрократического класса, а также политика радикальной коллективизации и централизации в экономике, мысли и культуре, которые привели к подавлению и удушению индивидуальной воли. Во второй половине XX века россияне по-настоящему ощутили ужас и депрессию так называемой радикальной коммунистической глобальной революции, которая использовала железные руки, чтобы привести человечество к счастью. Россияне постепенно поняли, что различные утопические идеи начала XX века не принесли им счастливой жизни, которую они ожидали⁶⁶. Напротив, косвенным следствием реализации мечты стали жестокая политическая борьба, Большой террор, голод и кровопролитные мировые и внутренние войны, все это привело к тоталитаризму.

Вторая половина XX века стала временем коренного переосмысления темы исторического развития России. Повесть И. Эренбурга «Оттепель» (1954) стала новаторским произведением антиутопизма в литературе. Повести В. Дудинцева «Не хлебом единым» (1956), В. Воронина (1958) «Ненужная слава», В. Солоухина «Владимирские просёлки» (1957), В. Гроссмана «Всё течёт» (1970), его роман «Жизнь и судьба» (1986) и другие подобные произведения с антиутопическим духом разрушили иллюзии о советской утопии⁶⁷. Эти произведения являются беспрецедентными для истории Советского Союза. В романах Ю. Даниэля «Говорит Москва», В. Войновича «Москва 2042» и в других литературных произведениях антиутопического характера в художественном описании будущего советского общества ис-

⁶⁶ Нефагина Г. Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века. - Минск: Издательский центр «Экономпресс», . - 1998.- С. 90.

⁶⁷ Ли Синьмэй. Тенденции культурной мысли в русской постмодернистской литературе. - Китайская пресса общественных наук.- 2012.- С.218.

пользуются «гротескные приемы и сатирический пафос, чтобы расширить реальность советской жизни и сформировать утопический мир»⁶⁸. В этих работах отражается противостояние советской тоталитарной системе, антифашизм, антисталинизм, неприятие культа личности и других утопических идей.

В ряду других явлений нельзя не отметить творчество Ф.Искандера. В повести «Созвездие Козлотура» (1966) нашли свое сатирическое осмысление различные утопические проекты советской жизни. В повести в гротескной форме рассказывается об одном из них. Действие повести разворачивается в Абхазии и ведется от имени корреспондента местной газеты, который становится свидетелем и участником необычных и одновременно характерных для данного времени событий. Благодаря фантазии одного из сотрудников возникает тема «нового животного» -Козлотура, якобы выведенного в одном из горных селений в результате скрещивания дикого тура с домашней козой. Цель эксперимента произвести животное, обладающее «мясистой», «шерстистой» и прыгучестью. Тема становится все более актуальной по причине того, что об этом «интересном начинании» узнают в высших эшелонах власти, которые дают сигнал развивать инициативу. События приобретают характер масштабной «кампании», вроде знаменитой в те времена компании Н.С. Хрущева по выращиванию кукурузы на всем пространстве страны независимо от климатических особенностей. Сюжет пародирует и других псевдонаучные эксперименты, практиковавшиеся в сельском хозяйстве, например, выращивание «ветвистой пшеницы» академика Т.Д. Лысенко. Таким образом, сюжет повести развивается по принципу нарастающего напряжения, захватывающего все сферы жизни снизу доверху, достигает своей кульминации и лирического завершения в финале. Сюжет повести включает воспоминания и впечатления героя, приобретает таким образом расширительный ха-

⁶⁸ Нефагина Г. Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века. - Минск: Издательский центр «Экономпресс». -1998.- С.89.

ракти. Автор создает запоминающийся неологизм «козлотур». Как подмечает исследователь А.Е. Шевель, его прозе свойствен «жанровый синкретизм философской сказки .. на уровне взаимодействия жанровых моделей средневековой сатиры, притчи, литературной и фольклорной сказки, повести, антиутопии, анекдота, басни»⁶⁹. Антиутопический и сатирический дискурсы сочетаются с веселым лиризмом, с языковой игрой, когда переосмысление патетической лексики бюрократического официоза достигает комического эффекта.

С середины 1980-х годов, с реализацией политики «демократизации», «нового мышления» и «гуманистического социализма», социальная атмосфера в стране становилась все более либеральной. Система литературной цензуры была отменена, и литературные произведения, которые когда-то были запрещены советскими властями, смогли увидеть свет⁷⁰. С этого времени тенденция антиутопической мысли нашла свое отражение не только в «возвращенной литературе», но и в литературных произведениях современных российских писателей. Широкую известность В. Распутину, одному из ярких представителей «деревенской прозы», принесли повести «Последний срок» (1972) и «Живи и помни» (1976), позднее опубликована повесть «Пожар» (1986), в которой писатель продолжил размышления о нравственно-этических проблемах советского общества. Повесть так или иначе содержит антиутопические аспекты. Подобно В. Распутину писатель В. Астафьев в романе «Печальный детектив» (1987) подвергает резкой критике статус-кво советского общества на грани краха, а также огромную и раздутую бюрократию, онемевших людей, коррупцию и развращенность руководящих кадров, а

⁶⁹ Шевель Е. А. Специфика жанров в творчестве Ф. Искандера [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://pglu.ru/upload/iblock/369/p70044.pdf> (дата обращения: 30.10.2023)

⁷⁰ Нефагина Г. Указанное соч. С. 60.

также различные социальные проблемы, усугубленные тенденцией к этническому сепаратизму⁷¹.

Распад Советского Союза и потрясение в Восточной Европе стали мощным стимулирующим фактором антиутопической тенденции. Следствием распада государства, просуществовавшего более 70 лет, стало разочарование общества в советской коммунистической утопии, изменения в духовной жизни россиян. В произведениях многих писателей 1990-х годов сквозит пессимизм, и отчаяние. Так, знаковым явлением литературной жизни стали рассказы В. Распутина «В больнице» (1995), «В ту же землю» (1995), где в художественной форме отражены сомнения писателя в возможности возрождения нравственных основ жизни. В романе В. Астафьева «Прокляты и убиты» (1992) подводятся итоги исторического противостояния человека и государства. Большой удельный вес в литературе имела критическая тенденция по отношению к прошлой советской истории.

Ярким примером воплощения антиутопизма является творчество С. Алексиевич, и в наибольшей степени – ее последняя книга «Время – секунды» (2013). В книге собраны десятки историй людей, разных по возрасту, вероисповеданию, национальности, убеждениям. Как утверждает автор, она хотела показать некий обобщенный коллективный портрет, называемый «гомо советикус». В этом названии нет ничего иронического или уничижительного. Самым серьезным образом С. Алексиевич задалась целью понять, что же из себя представляет человек, сформировавшийся в советское время. Она убеждена, что такой тип существует. На поверку получилось, что такой портрет создать невозможно. Уж очень разные истории, разные судьбы, разные взгляды, определить со всей отчетливостью признаки «советского человека» ей все-же не удалось. Наверное, здесь следует говорить о другом результате: получилось некое собирательное представление о «боли души».

⁷¹ Чжао Дан. Исследование русской постмодернистской литературы. Народное издательство Хэйлунцзянского университета. - 2005. - С. 121.

Идея человеческой доли и человеческой боли главное в книге писательницы. Коллективная страдающая душа является главным героем не только этой, но и всех предыдущих книг.

Одновременно с начала 1990-х гг. наметились признаки нового вектора развития литературы, постмодернистского⁷². Постмодернизм обозначил собою новый вектор в осмыслении истории, литература стала уходить от резко разоблачительного пафоса, характерного для перестроечного периода. На смену пришли ирония, пародия и игра. Реальные исторические пространство и время сменились игровой или виртуальной реальностью, реальные исторические фигуры могли быть переосмыслены. Задача воссоздания истории достоверной и правдивой утратила свою актуальность, на смену пришла иная «игровая» эстетика. Рассмотрение антиутопизма под углом зрения изменяющейся литературной парадигмы этого времени позволяет говорить о смене его формы. Обличительный пафос антиутопизма 1980-х годов сменяется на иные интонации: пародийные, сатирико-иронические. «Тяжелую» публицистическую разоблачительность сменяет «легкое» иронические иносказание или метафора. Ярким примером такой смены дискурса может служить творчество В. Пелевина начала 1990-х годов. Повесть «Желтая стрела» (1993) прочитывается как ироническая метафора-притча об истории общества, его пути «из Ниоткуда в Никуда».

Писатели-постмодернисты часто используют фантазию для переписывания истории, используют «игру» и другие литературные приемы, смешивают и перемещают историческое время и пространство, позволяя виртуальному и реальному, истории и реальности смешиваться друг с другом.

В процессе развития русской литературы XX века антиутопический дух играл важнейшую роль и обладал жизненной силой. Антиутопическая литература также произвела глубокое впечатление на читателей в России и за рубежом. В работе «Зеркало антиутопии» российский литературовед А. Зверев

⁷² Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., ОГИ 2001. - С.10.

утверждает⁷³ что XX век - это век антиутопий, и считает, что 20-й век нужно понимать с помощью антиутопий. В некотором смысле постоянное «оттаивание» и «замораживание» русской литературы показывает важность, которую господствующее сознание придает литературе и искусству, и в то же время питает антиутопическое мышление литературы. Принцип деконструкции в постмодернистской литературе является одной из важных причин дальнейшего развития антиутопической литературы в последнее десятилетие двадцатого века⁷⁴. Более того, существуют очевидные различия между русской постмодернистской литературой и постмодернистской литературой западных стран, потому что на Западе нет такого культурного разлома, как в России. Русский философ М. Уваров отмечал, что в русской литературе политическое сознание страны тесно интегрировано с постмодернистской перспективой наблюдения за миром⁷⁵. Исследователи в начале 2000-х годов обнаружили, что существует парадокс между растущим интересом к постмодернизму, который может привести к «путешествиям налегке», и постсоветским коммунистическим сознанием с ощущением перелома: «антиутопические настроения в русской культуре являются одним из результатов негативной реакции и разрушения подавления и контроля сильного идеологического поля в советский период»⁷⁶. М. Уваров утверждает идею тесной преемственной связи между советской идеологией, в особенности, авангарда 1920-1930-х гг. и постмодернистской эстетикой: «Конструкции виртуального пространства, созидаемого искусством социалистического реализма, можно проиллюстрировать многочисленными примерами. Кинематограф и живопись, музыка и литература, плакатная пропаганда и декорации советских и (постсоветских) политических спектаклей демонстрируют удивительную закономер-

⁷³ Зверев А.М. Зеркала антиутопий. - М.: Книжная палата.- 1989.

⁷⁴ Jiarui Hu, Ying Tian Analysis of the Characters in The Sacred Book of the Werewolf // Journal of Contemporary Educational Research. – 2021. - No 11. - Vol 5.

⁷⁵ Уваров М.С. Русский коммунизм как постмодернизм // Отчуждение человека в перспективе глобализации мира. - СПб. Изд. Петрополис. - 2001.- С. 276.

⁷⁶ Чжэн Юнван. Исследование русской антиутопической литературы. Издательство литературы по общественным наукам. 2020. – С. 67

ность, согласно которой виртуальные спектакли того времени являлись прямым, предшественником постмодернизма. Современные интернетовские странички политических партий и организаций, оформленные не менее эффективно (то бишь «круто»), чем всякие иные, лишь подтверждают наличие соответствующего виртуального опыта. Искусство пропаганды продолжает формировать свой собственный мир и втягивать в него современность, так, казалось бы, далекую от плакатных рабочих и колхозниц — персонажей отечественного бодибилдинга»⁷⁷.

С усилением интереса к антиутопизму связано еще одно крупное событие последнего десятилетия XX века. В 1994 году А. Солженицын, много лет находившийся в изгнании, вернулся в Россию. Известный как «совесть России», был очень недоволен культурной политикой, проводимой правительством Ельцина. В цикле из двух коротких рассказах он выразил свою озабоченность по поводу нынешнего положения российского общества. С точки зрения формы, эти произведения «прекрасно сочетают рациональное исследование российской жизни со структурой романа и объединяют множество значений и иллюзий, уникальных для художественной реальности». Он, как отмечает критик, постоянно высказывает свою неудовлетворенность «новой русской литературой», преследует «цель литературного вмешательства в жизнь»⁷⁸. Столкнувшись с хаосом и деградацией русской литературы и мысли. В политическом эссе «Россия в обвале» А. Солженицын утверждает, что современные российские писатели должны сосредоточить свою энергию на правде, на изменении национального духа россиян, на исследовании пути к национальному спасению и посвятить себя делу служения России. Благодаря отмене системы цензуры и высокой степени свободы творчества появились произведения в жанре антиутопии, литература вступила в эпоху относитель-

⁷⁷ Уваров М. Русский коммунизм как постмодернизм // Отчуждение человека в перспективе глобализации мира. СПб. Изд. Петрополис. 2001.- С. 276.

⁷⁸ Курицын В.А. Русский литературный постмодернизм. М., ОГИ. - 2001. – С.4.

ной независимости. И эта эпоха относительной независимости началась в конце 20-го века, во время великих перемен в российской истории и культуре. Дух антиутопизма стал «главной тенденцией» постсоветской России⁷⁹. Он нашел свое воплощение в двух типах произведений в литературных произведениях русского постмодернизма⁸⁰. Во-первых, это **футуристическая антиутопия**, где используются вымышленные обстоятельства и приемы фантастики для формирования образа времени и пространства в будущем⁸¹. К таковым относятся роман-притча Ф. Искандера «Кролики и удавы», роман-сказка Т. Толстой «Кысь», повесть А. Королева «Голова Гоголя», использующая прием путешествия во времени, а также повести В. Сорокина «День опричника», «Метель», «Теллурия». Все названные произведения обладают характеристиками классической антиутопической литературы ввиду их футуристической природы.

Во-вторых, - это антиутопические произведения прошлого или настоящего. Этот вид работ относится к антиутопическим произведениям в расширенном смысле слова. В них подвергаются критике различные «темные пятна» в российской истории и в сегодняшней жизни. Сюда входят антиутопии, отражающие советскую историю, такие как роман А. Битова «Пушкинский дом», поэма Ерофеева «Москва-Петушки», роман В. Маканина «Андеграунд, или герой нашего времени». К произведениям, в которых нашел отражение дух антиутопизма, относится роман В. Ерофеева «Русская красавица», роман М. Бутова «Свобода» и другие⁸².

В романе В. Маканина «Андеграунд, или герой нашего времени» главный герой, талантливый писатель Петрович, подвергается преследованиям со

⁷⁹ Чжэн Юнван. Исследование русской антиутопической литературы. Издательство литературы по общественным наукам, Пекин, 2020 - С.70.

⁸⁰ Ли Синьмэй Тенденции культурной мысли в русской постмодернистской литературе. Китайская пресса общественных наук. – 2012 – С. 3.

⁸¹ Orloff M. Russian Postmodernism: an Oxymoron?//Postmodern Culture v.3. 1993. URL: <https://www.pomoculture.org/2013/09/25/russian-postmodernism-an-oxymoron/>

⁸² Коваленко А. Г. Литература и постмодернизм: Учебное пособие. - Москва: Изд-во Российского университета дружбы народов. - 2004. – С. 112-129.

стороны властей, а его произведения не публикуются. После распада Советского Союза он еще более обездолен и работает дворником. После приватизации жилья его выселяют из хрущевки, потому что он не может позволить себе платить за квартиру. Его состоянию нанесен удар, Петровича отправляют в психиатрическую больницу. Роман рассказывает о трагической судьбе опустившегося российского интеллигента и раскрывает картину периода социальных преобразований в России.

Китайский культуролог и литературовед Ли Синьмэй описывает тематику произведений постсоветского периода следующим образом. Изображение различных обстоятельств жизни, переживаемым пережитым всеми слоями российского общества, поступков и психологического состояния людей, не оставляет читателей равнодушными. Эпоха советского авторитаризма закончилась, но Россия так и не построила счастливое, гармоничное общество, свободное от насилия и угнетения. В романе бизнесмены с помощью хитрости и силы становятся «новыми русскими», «демократы» пользуются любой возможностью заработать политический капитал, а ранее угнетенные «подпольные писатели» торгуют своей известностью. В чем разница между уродливыми лицами, которые они показали в поворотный момент истории, и советской бюрократией? Быстрый рост цен, стремительный рост безработицы, ухудшение общественной безопасности, приводят жизнь людей в тяжелое состояние. Это, несомненно, великая ирония над утопией идеализированного общества, к которому слепо стремится человечество⁸³.

Американский исследователь Э. Тоффлер полагает⁸⁴, что в новом мире постмодерна традиционные культурные устои — религия, этническая принадлежность, семья, профессия, включая бюрократические системы и организации политических партий - начинают разрушаться. В то же время позитивная человеческая природа всегда побуждает людей постоянно повышать

⁸³ Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М: Флинта: Наука, 2007. - 567с.

⁸⁴ Ли Синьмэй. Тенденции культурной мысли в русской постмодернистской литературе. Китайская пресса общественных наук, 2012. - С..201.

свою адаптивность, создавать разнообразное и гармоничное общество и добиваться более счастливой, яркой и свободной жизни. Это естественное требование нового поколения в современном мире, главная тональность и направление постмодернистской культурной мысли. Русские писатели, особенно писатели-постмодернисты, смогли продемонстрировать свои антиутопические идеи в эпоху советского авторитаризма. Их стремление к свободе и дух размышления неоченимы, благодаря чему русская постмодернистская литература, полная антиутопических красок, засияла на мировой литературной сцене⁸⁵.

В последние десятилетия рассматриваемый здесь феномен приобрел новый облик. Возникла новая тенденция, которую можно охарактеризовать как новую политизацию и новую идеологизацию жанра. Исследователь Александр Чанцев в статье под названием «Фабрика антиутопий: Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х» предлагает следующую характеристику этому явлению: «В «новых дистопиях» может изображаться как общество репрессивное и устойчивое («День опричника» В. Сорокина), так и распавшееся и потерявшее всякие скрепы («ЖД» Д. Быкова) – однако в обоих случаях это общество аисторичное. Само по себе отрицание истории характерно для утопий (воплощение общественного идеала равносильно концу истории, ее дальнейшей ненужности) — антиутопия же, наоборот, предполагает апофатическое, но предложение теории будущего. Отсутствие целеполагания и отрицание времени сопровождается крайним историческим пессимизмом, имеющим параллели с литературой 1980-х («Невозвращенец» А. Кабакова, «Москва 2042» В. Войновича и др.). Это, скорее всего, объясняется тем, что предчувствие краха тоталитарной системы сопровождалось отнюдь не только радостными чувствами освобождения, но и социальной депрессией, — соответственно, и ощущение формирования авторитарного или

⁸⁵ Словарь терминов московской концептуальной школы // Сост. и авт. предисл. Андрей Монастырский. - М.: Ad Marginem, 1999. – С. 103-123.

репрессивного общества нового образца тем более сопровождается чувством ацедии, потерянности и обреченности»⁸⁶. Можно вполне согласиться положениями этой статьи. Развитие литературы последних двух десятилетий подтверждает наблюдения А. Чанцева. Появление новых произведений в жанре антиутопии или произведений так иначе отражающих антиутопизм их авторов свидетельствует о новой жизни жанра, новых тенденций, связанных прежде всего отражением социального и исторического пессимизма, осмыслением реальности в контексте социальных, политических и экономических тенденций постсоветского времени, и особенно последних двух десятилетий. Под этим углом зрения прочитываются повести и романы В. Пелевина, В. Сорокина, Б. Акунина.

Жанр антиутопии до сих пор остается актуальной литературоведческой проблемой. Исследование жанра началось три десятилетия тому назад. За это время были опубликованы основательные труды, например, такие как «Русская литературная антиутопия» Б. Ланина⁸⁷, «Литературная утопия от Мора до Хаксли» М. Шадурского⁸⁸, «Литературные истоки антиутопического жанра» Ю. Латыниной⁸⁹, «Поэтика романа-антиутопии» Е. Козьмина⁹⁰. и др. Хотя жанровая модель, или жанровый инвариант остается неизменным, время вносило свои коррективы, в литературном пространстве появлялись все новые варианты жанра, позволяющие говорить о подвижности или гибкости «каркаса жанра».

В советском литературном пространстве жизнь этого феномена протекла в тени, или лучше сказать, в подполье, так как он был под запретом.

⁸⁶ Чанцев А. Фабрика антиутопий: Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х г. <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/4/fabrika-antiutopij.html> (дата обращения: 30.10.2023)

⁸⁷ Ланин Б. Русская литературная антиутопия. Москва: Российский открытый университет, 1993 г.

⁸⁸ Шадурский М.И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова. М.: ЛКИ, 2007 г.

⁸⁹ Латынина Ю.Л. Литературные истоки антиутопического жанра: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.05. - Москва, 1992.

⁹⁰ Козьмина Е. Ю. Поэтика романа-антиутопии: На материале русской литературы XX века : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.08. - Москва, 2005.

Изучение его особенностей можно отнести ко времени, когда появились публикации первых его образцов, например, романа Е. Замятина «Мы» (1986). Ранее антиутопия рассматривалась как идеологическое оружие антисоциалистической пропаганды. Что касается жанра утопии, то, по мнению Б. М. Геллера, вся соцреалистическая литература, опубликованная в советское время, рассматривалась как воплощение утопии.

Утопическое сознание, как утверждают исследователи, является неотъемлемым свойством всей человеческой культуры⁹¹. Литературным воплощением этого сознания является жанр антиутопии. Типология этого жанра сводится к двум разновидностям. Согласно одной из них, утопия воплощает ретроспективный образ «утраченного рая», когда идеальное мыслилось как уже осуществившееся будущее. Вероятно, этот аспект «утраченного рая» уходит корнями в Ветхий завет, в Библию. Позднее «утраченный рай» как тоска по мировой культуре и по мировому общественному идеалу нашли воплощение в различных мифологических системах (например, в Древней Греции) и в литературных произведениях. Другой разновидностью является утопия будущего, ее каноны формируются в эпоху Возрождения, когда начинается секуляризация общественного сознания и общественных институтов, развивается наука, естественная и гуманитарная, в литературе формируется интеллектуальный вектор, направленный на прогнозирование будущего. Идея возможности создания нового общества, лишённого пороков и несовершенств все чаще становится объектом осмысления и изображения. В таком русле можно рассматривать возникновение ряда утопий – Т. Мора «Утопия» (1516), Т. Кампанеллы «Город солнца» (1623), Ф. Бэкона «Новая Атлантида» (1627). Спустя время, на рубеже XIX-XX веков идея возможности реализации утопической идеи подвергается решительному переосмыслению и критике. Можно предположить, что причиной тому является глубокое разочарование в

⁹¹ Учайкина Н.И. Нормативные измерения утопии: власть и ответственность // Гуманитарные научные исследования. 2016. № 6 [Электронный ресурс]. URL: <https://human.snauka.ru/2016/06/15633> (дата обращения: 25.02.2023).

гуманитарном прогрессе. Научной и техникой интенсивный рывок, который был осуществлен в XIX веке привел не усовершенствованию социальной жизни, а к обострению социальных, политических и экономических противоречий. Именно этот период появляются литературные антиутопии. Медленное накопление научного знания и развития техники совершили качественный рывок на рубеже столетий. С одной стороны, он породил культ научно-технического прогресса, с другой стороны стал поводом к разочарованию в возможности реализации утопических идей, волновавших умы людей на протяжении столетий. Понятие утопии стало обозначать не только «место, которого нет», но осложнилось временным акцентом – «место, которого не может быть никогда». Эпоха постмодерна, расцвета искусств и техники стала одновременно и эпохой братоубийственных мировых войн и революций.

Изменилось отношение к человеческой личности. Если в эпоху просвещения и Рационализма человек рассматривался как самодостаточный субъект исторического процесса, влияющий на этот процесс (Вспомним роман-эпопею «Война и мир» и толстовскую идею об истории как сумме отдельных человеческих волеизъявлений), то эпоха модерна ««обнулила» представление о воле отдельного взятого человека, лишив его интеллектуальной, социальной, политической самодостаточности. Наступила эпоха «больших масс», эпоха «массовой культуры», эпоха дегуманизации человека.

Великая Французская революция стала толчком для развития массового общества и «массовизма» как явления. XIX век можно рассматривать как время формирования масс. «Современная эпоха представляет собой один из таких критических моментов, когда человеческая мысль готовится к изменению. В основе этого изменения лежат два главных фактора. Первый - это разрушение религиозных, политических и социальных верований, давших начало всем элементам нашей цивилизации; второй - это возникновение новых условий существования и совершенно новых идей, явившихся следстви-

ем современных открытий в области наук и промышленности”. “Наступающая эпоха будет поистине эрой масс”, - писал в конце XIX века в книге “Психология толп” Гюстав Ле Бон⁹².

Постмодернизм, расцвет которого пришелся в русской литературе на 1980-1990 гг. не только не отменил жанр утопии/антиутопии, но еще более утвердил связь между ним и проблемой утопического сознания. Как пишет литературовед Н.Н. Кякшто, «русские постмодернисты в содержании, особенностях поэтики, способах выражения авторской позиции отразили кризисное состояние литературы «конца века», «конца стиля» и наиболее остро обозначили её «болевые точки»: утрату утопизма, ностальгии по целостности и литературоцентризму, недоверие к новым эстетическим и языковым дискурсам»⁹³.

Итак, утрата вера в невозможность осуществления прекрасного будущего стала предпосылкой появления в литературе жанра романа-антиутопии. Именно в этих произведениях возник образ человека-винтика общественной машины, неспособного действовать самостоятельно и подчиняющегося некой «надмирной» воле, владеющей контролем над массовым обществом. Отдельный человек растворился в безличном «мы», произошла «дегуманизация» общества. «Осознание того, что человечество не меняется в лучшую сторону на протяжении веков, а только придумывает более изощренные способы мучения себе подобных, стало одной из причин того, что утопию в XX в. практически вытеснила антиутопия»⁹⁴.

В заключении следует отметить, что эстетика постмодернизма с ее приоритетом расширения и свободного манипулирования границами художественного пространства и времени обусловила появление произведений, в

⁹² Ле Бон Г. Психология толп. М., 1998. С. 125-126.

⁹³ Кякшто Н.Н. Поэтика русского литературного постмодернизма / Н.Н. Кякшто // Современная русская литература конца XX - начала XXI века: Учеб. пособие. - М.: Академия, 2011. - Гл.2. - С. 77.

⁹⁴ Адрианова М.Д. Эксперименты с жанром утопии в творчестве В. Пелевина // Вестник СПбГУ. – 2014. – Вып.4 – С. 119-126. - С. 120.

которых объектом художественных экспериментов стала история. В литературоведении возникло понятие альтернативной истории, или жанр исторического романа альтернативной истории. В основании сюжета такого романа лежит концепция возможности иного развития истории, с допущением элементов фантастики. В литературоведении «роман альтернативной истории можно определить как разновидность жанра антиутопии»⁹⁵. Свобода вымысла и широта воображения, отталкивание от реальной истории страны, концептуальная игра, возможность мысленного эксперимента сближает такой исторический (точнее, псевдоисторический) роман с антиутопией, или дистопией. Реальная история переводится писателем в сугубо игровое русло, обеспеченное допущением возможности «другого вектора», источник которого находится в прошлом. Поворотный пункт избирается автором отчасти произвольно, но во многом обусловлен поворотными событиями реальной истории. Эксперимент часто несет в себе возможность иронической или юмористической «игры в «историю», как это происходит в рассказе Т. Толстой «Сюжет» (1991), где «деконструкция мифа-концепта «Пушкин» обретает статус своеобразного «фирменного» жеста»⁹⁶. К мифу о Пушкине обращается А. Битов в рассказе «Вычитание зайца» (2001), здесь философия случая нацелена не на деконструкцию мифа но, напротив, на *конструирование* пространства, в котором феномен Пушкина обретает более объемный смысл и значение⁹⁷.

Гораздо ближе к канонической дистопии те произведения, в которых заложен сильный идеологический элемент, и тогда «философия случая» мотивирует создание параллельного пространства, где идея находит свое вполне серьезное, а не шутовское «реальное» воплощение. К таким текстам

⁹⁵ Осьмухина О. Ю., Махрова Г. А. Специфика жанра романа альтернативной истории (на материале отечественной прозы 1990-х 2000-х гг.) // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2013. №4.

⁹⁶ Богданова О. В., Беневоленская Н. П. Сюжет в сюжете (рассказ «Сюжет» Татьяны Толстой) // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2009. №3. – С.

⁹⁷ Толмашов И. А. А. С. Пушкин в творческом сознании Андрея Битова (к постановке проблемы) // МНКО. 2009. №2. – С.

можно отнести роман В. Аксенова «Остров Крым» (1979), где мысленный эксперимент с историей представлен как идеологическая концепция⁹⁸.

В иных случаях альтернативная история, воплощенная в дистопии, могла нести сатирический и обличительный пафос. Так, в романе В.Войновича «Москва 2042» средствами пародии и гротеска, создается публицистически усиленная модель реализации «большевистской идеи построения коммунизма в одной отдельно взятой стране»⁹⁹.

Тема литературы как «корректора истории» получила свое развитие в творчестве В. Пелевина. При всей постмодернистской специфике его сюжетов и обстоятельств, его тексты, особенно написанные в 2010-е годы, несут в себе неявную «на поверхности», но по сути глубинную идею возможности «иной» истории. Так, в романе «Смотритель» (2015) разыгрывается сюжет параллельной истории в теневом мире Идиллиуме. Попытку реконструкцию российской и мировой истории предпринимают персонажи романа «Лампа Мафусаила или крайняя битва чекистов с масонами»¹⁰⁰. Правда, эта попытка завершается неудачно, так как реальное течение истории не дается возможности ее коррекции. В любом случае, мировоззрение В.Пелевина предполагает наличие ситуации *выбора*: как справедливо отмечает исследователь В.Пелевина, «мотив альтернативной истории приобретает антиутопическое начало, воплощённый и функционирующий в ранних текстах как инструмент деконструкции советской мифологии, а в поздних – как орудие пародирования и симулякризации тотальности абсолютности любой идеологии»¹⁰¹.

Таким образом, роман альтернативной истории, рассматриваемый как

⁹⁸ Чиалашвили-Гордеева Елена Шалвовна «Остров Крым» - «Воплощённая мечта, модель будущей России» (структурно- семантический анализ текста романа Василия Аксёнова «Остров Крым») // Вопросы русской литературы. 2019. №4 (50/107).

⁹⁹ Грекова В. В. Жанровая специфика антиутопии на примере романа В.Войновича «Москва 2042» // СИСП. 2019. №6.

¹⁰⁰ Машенко А. П. Виктор Пелевин и корректор истории (воссоединение Крыма с Россией в романе "Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами") // Вопросы русской литературы. 2018. №4 (46/103).

¹⁰¹ Чжан Чэндун. Историческая альтернатива как метамотив в постмодернистских текстах Виктора Пелевина // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2021. №1.

вариант дистопии может нести в себе разнообразные стратегические векторы и мотивы – от чисто игровой до политические заостренной или философски окрашенной. В любом случае, дистопия под название «альтернативная история» служит художественной лабораторией в которой разыгрываются различные варианты, которые служат объемному и всестороннему осмыслению истории реальной.

1.2. В. Пелевин: между утопией и антиутопией

О творчестве В. Пелевина за почти два десятилетия накоплено большое количество литературоведческих трудов. Они затрагивают различные аспекты: жанр, стиль, язык, модель мира, интертекст, художественное пространство (А. Антонов, Р. Арбитман, Д. Бавильский, П. Басинский, А. Генис, Е. Ермолин, С. Корнев, С. Костырко, С. Кузнецов, С. Некрасов, И. Роднянская, А. Терехов, Л. Филиппов). Некоторые критики отмечали «ограниченность» его творческого поля исключительно поп-артом и соцартом. А. Генис, например, указывает на приоритет игры и сюжетосложения в противовес другим художественным достоинствам: «Собственно писательское мастерство тут все ушло в фабулу. Приоритет сюжета над языком заставляет предположить: Пелевин уже вступил на границу, за которой книга становится чем-то другим, например — сценарием видеоигры»¹⁰². Оценка писателя в критике была самой разноречивой, от признания его оригинального таланта как писателя-постмодерниста и как наследника классической русской литературы до упреков в небрежности стиля и языка, тривиальности сюжетов. В настоящей главе внимание сосредоточено на специфике его произведений в аспекте антиутопизма.

¹⁰² Генис А. Виктор Пелевин: границы и метаморфозы / А. Генис // Знамя. 1995. - № 12. - С.210-214.

Важно отметить, что полемика о В. Пелевине оставила нерешенным вопрос о жанровой идентичности его прозы: относить ли ее к утопии или антиутопии, или не относить ни к какому из указанных свойств. Существуют, по крайней мере два подхода: одни и те же тексты специалисты-филологи относят к утопии или к антиутопии (М.А. Камратова)¹⁰³. Согласно А. Бобылевой, более продуктивным является выявление «способов и форм *трансформации* (курсив А. Бобылевой) антиутопического метажанра в его прозе»¹⁰⁴.

Отметим далее социальную значимость вопросов, затронутых уже в ранних романах. Так, О.В. Жаринова делает акцент на проблеме личности и тоталитарного государства, «идеологическом обмане», которому подвергается человек в любом обществе, как в советском, так и в постсоветском: «Романы «Омон Ра» и «Generation П» представляют собой своеобразную диалогию, в которой сначала показываются чудовищные формы тотального идеологического обмана общества, губительно воздействующие на личность («Омон Ра»), а затем разоблачается мнимая свобода личности в постсоветском обществе, ориентированном на чуждые национальным русским идеалам ценности американизированного общественного устройства»¹⁰⁵.

В романе «Generation П» показано, как вместо единой идеи люди обрели множество относительных и снова фальшивых истин, которые дезориентировали человека и привели к ещё большей деградации личности, скатыванию «в дикость духа». Роман «Generation «П» отразил социальную картину России после распада Советского Союза. В нем описывается история современного российского интеллектуала, который бросил перо, чтобы заняться бизнесом, одержимого разработкой инновационных рекламных объявлений.

¹⁰³ Камратова М. А. Антиутопическая и утопическая тенденции в современной русской литературе (на материале творчества Виктора Пелевина, Бориса Акунина). Автореферат диссертации кандидата наук. Новосибирский государственный педагогический университет. - Новосибирск, 2016. - с. 6.

¹⁰⁴ Бобылева А.Л. Антиутопия как метажанр в прозе Виктора Пелевина: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. - Казань. - 2018.- С.4.

¹⁰⁵ Жаринова О. В. Поэтико-философский аспект произведений Виктора Пелевина "Омон Ра" и "Generation'П". Автореферат диссертации ...кандидата филологических наук.- Тамбов.- 2004.

Итогом деятельности Вавилена Татарского стало его избрание символическим «мужем» великой богини Иштар. В романе изображен путь российской молодежи, названной «поколением «пепси», которое стало свидетелем и участником радикальных социальных изменений в стране. Раскрывается процесс отчуждения современной российской интеллигенции, что в тексте произведения усиливает общий антиутопический эффект.

Особое значение в романе имеет его мифологическая составляющая. Обращение Татарского к «сакральному символизму культа – Иштар в золотой маске, смотрящейся в зеркало» имеет в романе художественно-смысловую функцию. Иштар – здесь становится знаком культа «золота», то есть денег, спроецированный уже в современную ситуацию общества потребления. В этом же ряду стоит другой образ шумеро-аккадского происхождения – Вавилонское столпотворение и Вавилонская башня. «Зиккурат» со «спиральным подъемом», на который набредает Татарский и совершает «ритуальное» восхождение, это не что иное, как профанированный символ. «Посвящение» героя в тайны жреческого искусства (мастерства рекламы) происходит при участии значимых деталей – пачки «Парламента», кубинской монеты с изображением Че Гевары и игрушечного пластмассового телевизора с нарисованным на экране глазом. Эти детали как бы предваряют в сюжете дальнейшие «откровения» героя.

Образ Вавилонской башни ассоциативно связан с антиутопическим дискурсом романа. Он прочитывается как намек на идею «деградативной утопии», разрушенной мечты о гармоническом сосуществовании людей, некогда говоривших на одном языке. Строительство башни – метафора поиска единства, разрушенного Создателем за человеческую гордыню. Утопический проект не состоялся, так как Создатель разрушил некогда единый язык, лишив людей возможности коммуникации. Согласно еще одной трактовке, легенда содержит намек на «указание на перспективы прогресса человеческой цивили-

лизации»¹⁰⁶, что органично вписывается в общую концепцию пелевинского романа. Мотив «смещения языка» в романе иллюстрируется с помощью пародийной буквализации метафоры. Под влиянием действия мухомора Татарский путается в словах, вместо нормальных фраз произносит искаженные (Вместо «Мне хотелось бы попить воды!», говорит - «Мне бы хопить воте-лось поды!»).

Символические аллюзии в этом ряду имеет упоминание в тексте В. Пелевина птицы Семург. В романе ссылка на источник мифа, поэма «Беседа птиц» суфийского мистика Фарид-ад-Дина Атгара, дана в нарочито искаженном виде. Собеседник Татарского Гареев называет ее «Парламент птиц», что создает одновременно символический и пародийный контекст.

В романе звучит ироническая тональность, делигимирующая «утопиче-ские» фантазии советской и ранней российской эпохи после распада Советского Союза, объектом иронии становятся недостатки времени. Одновременно в романе содержатся глубокие антиутопические чувства и эмоции. О следовании названной проблематике и связанной с ним жанровой стратегии пи-сала, в частности, литературовед М.А. Камратова: «В. Пелевина и Б. Акунина постоянно интересуют социальные проблемы, которые традиционно связаны с литературными жанрами антиутопии и утопии, что проявляется в целом ряде произведений двух писателей. В. Пелевин тяготеет к изображению ан-тиутопических миров, опираясь на классические антиутопические произве-дения и обогащая данный жанровыми вариациями. Утопии в его текстах остаются на периферии. Создавая свои антиутопические миры, В. Пелевин чаще всего использует мотивы, сюжеты и образы антиутопий Дж. Оруэлла («1984»), Е. Замятина («Мы»), В. Набокова («Приглашение на казнь»). В ран-них произведениях В. Пелевина антиутопизм был связан преимущественно с

¹⁰⁶ Вавилонская башня. Православная энциклопедия. <https://www.pravenc.ru/text/153805.html> (дата обращения: 30.2023)

критическим отношением к прошлому, в поздних - с критикой настоящего»¹⁰⁷.

Можно согласиться с этим утверждением исследователя с той лишь поправкой, что оба вектора – антиутопический и утопический – могут вполне уживаться в одном и том же произведении, утопия может сопровождаться акцентуацией неизбежности ее разрушения, воспоминание об утопическом прошлом - соседствовать с социальной сатирой. Наличие такого метажанрового синтеза позволяет использовать для анализа термин «дистопия». Указанный синтез и наблюдается в анализируемом в данном параграфе романе «Generation П».

«Сверзадачей» В.Пелевина является создание образа современной действительности. Социальная сатира, пародийные картины и эпизоды, вместе с тем не отменяют объективного анализа механизма общества потребления.

В романе Пелевина ярко показан процесс вступления России на путь постиндустриального общества, с характерными для него признаками. Роман можно рассматривать как иллюстрацию того, что многократно описано в научной литературе. Французский философ Жан Бодрийяр, проанализировав динамику экономического развития наиболее развитых стран Европы во второй половине XX века, наглядно показал иллюзорный характер западного процветания. Рост потребления вещей и общественных благ и услуг, которыми сопровождается развитие современного западного общества имеет свою оборотную сторону – нищету. Богатство и комфорт, являющимися признаками цивилизации, ведут к расточительству и накоплению излишков. Общество оказывается в замкнутом порочном кругу производства и потребления: чем больше производится, тем больше потребляется, и наоборот, чем больше потребляется вещей, тем больше вкладывается труда и ресурсов в

¹⁰⁷ Камратова М. А. Антиутопическая и утопическая тенденции в современной русской литературе (на материале творчества Виктора Пелевина, Бориса Акунина). Автореферат диссертации кандидата наук. Новосибирский государственный педагогический университет. – Новосибирск. - 2016. - с. 6.

возникающие новые запросы. Обновляются моральные установки. Если раньше героями и кумирами общества были люди-производители» благ, первоходцы, интеллектуалы, то в обществе с новыми ориентирами ценности меняются. Знаковыми фигурами становятся те, кто демонстрируют искусство расточительства – кинозвезды, актеры, люди шоубизнеса. Ж.Бодрийяр увидел в потребительстве его невидимую, но главную черту – свидетельство умирания и гибели: «Общество потребления реализует стремление к вещам, но ещё более оно нуждается в их разрушении. «Использование» вещей ведёт только к их медленному отмиранию. Созданная ценность гораздо более значительна, если в неё заложено её быстрое отмирание. Вот почему разрушение остаётся основной альтернативой производству: потребление только промежуточное звено между обоими. В потреблении существует глубокая интенция превосходить себя, превращаться в разрушение»¹⁰⁸.

Важное место в этом процессе занимают СМИ и реклама, они становятся своего рода субкультурой, орудием производства ради все возрастающего потребления, его стимулятором. Они есть двигатель производства ради потребления вещей, которым уготована функциональная смерть, с целью последующего производства и последующего цикла потребления: «Повсюду роскошное расточительство, великолепное расточительство, представленное на первом плане в СМИ, но оно только повторяет на культурном уровне расточительство гораздо более фундаментальное и систематическое, включённое непосредственно в экономические процессы, расточительство функциональное и бюрократическое, осуществлённое производством в то же самое время, в какое изготавливаются материальные блага, материализованное в них и, значит, обязательно потреблённое как одно из качеств и измерений

¹⁰⁸Жан Бодрийяр: Общество потребления. <https://gtmarket.ru/library/basis/3464/3466> (дата обращения: 30.2023)

объекта потребления: их хрупкости, их подсчитанного устаревания, их обречённости на эфемерность»¹⁰⁹.

В новых условиях претерпевает изменение искусство, оно незаметно «вживается» в рыночные процессы и даже переходит в услужение ему, передавая какие-то свои эстетические возможности на потребу рекламирования вещей. Именно такую особенность срастания поэзии и рекламы показал В. Пелевин в своем романе.

Но была и другая сторона процесса: возникла возможность выбора. Проблема выбора пути встала и перед российской интеллектуальной элитой. Многие из них последовали новым веяниям и посвятили себя бизнесу. Так, главный герой романа «Generation П», Вавилен Татарский, является таким представителем круга новых деловых людей, вовлеченных в процесс приватизации и коммерциализации жизни в России. Он принадлежит к тому типу людей нового поколения, которые были сформированы советской системой, но изменили свой образ мышления и свое поведение во время грандиозных социальных перемен. В. Пелевин в романе изобразил процесс формирования слоя общества, представители которого выступили за «вестернизацию», слепо перенимая европейский и американский опыт как в политическом, так и в экономическом плане. «Демократизация», «открытость» и «шоковая терапия», пропагандируемые в этот период, стали стимулирующим «ферментом» для появления людей, проповедующих либеральные ценности.

Безрадостную картину «ушибленного исторического пути Родины» Вавилен Татарский рисует в своей концепции: «В ближайшем будущем следует ожидать полной остановки большинства жизненно необходимых производств, финансового краха и серьезных социальных потрясений, что неизбежно закончится установлением военной диктатуры. Вне зависимости от своей политической и экономической программы будущая диктатура попы-

¹⁰⁹ Жан Бодрийяр: Общество потребления. <https://gtmarket.ru/library/basis/3464/3466> (дата обращения: 30.2023)

тается обратиться к националистическим лозунгам; господствующей государственной эстетикой станет ложнославянский стиль...»¹¹⁰.

В романе показано, что слепая вестернизация и приватизационные реформы не сделали Россию богатой и могущественной, но лишь усугубили разрыв между богатыми и бедными, привели к беспорядкам. В 1990-е годы Россия переходила от одной крайности к другой, от старой утопии к новой утопии.

Пропаганда «русского сознания» стала одним из инструментов объединения. Получила распространение традиционная православная идеология, наметился возврат к православной мысли и к русской традиции, оформилось движение против тотальной «вестернизации». Считается, что чрезмерное развитие неконтролируемой западной индустриальной цивилизации принесло в мир беспорядок. Об этом современный российский философ В. Межуев писал так: «Не только живи для себя, но и живи для других: рассматривай цель и смысл существования любой нации как свою собственную цель и смысл и принимай личный материальный эгоизм и свободу национального эгоизма как руководящий принцип межличностных отношений. Можно сказать, что эту российскую национальную мысль Россия пытается сделать принципом своего собственного взаимодействия с внешним миром»¹¹¹. В. Межуев делает акцент на свободе и интересах российских граждан, обращает внимание на самоотверженность россиян и их международное видение, отражающее ожидания российской интеллигенции в новую для страны эпоху.

Важная задача укрепления национального духа, как для власти, так и для интеллигенции, не могла быть решена за короткий промежуток времени. Резкие изменения в политическом и экономическом укладе в обществе не давали возможности интеллектуальному слою общества адаптироваться к новой реальности, оно находилось в состоянии замешательства. В романе В. Пеле-

¹¹⁰ Пелевин В.. Generation П. М.: Издательство: Эксмо. - 2017. – С. 12.

¹¹¹ Межуев В. Зачем сегодня нужна философия истории? URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/4954> (дата обращения: 30.2023)

вина о тех, кто смог быстро «переобуться» и стал исповедовать другую идеологию рассказчик отзывается с презрением: «По телевизору между тем показывали те же самые хари, от которых всех тошнило последние двадцать лет. Теперь они говорили точь-в-точь то самое, за что раньше сажали других, только были гораздо смелее, тверже и радикальнее»¹¹².

С другой стороны, российской власти не хватало эффективного механизма управления, оно было занято решением внутренних политических и экономических проблем. Таких как погашение внешних долгов, подавление мятежа на Кавказе и в других регионах. Осложняли обстоятельства запутанные дипломатические споры с республиками бывшего Советского Союза, проблема бедности и хаоса в социальной сфере, вызванные разрушением традиционно сложившегося экономического порядка.

Отсутствие национальных убеждений и национального духа наполнило общество духом вещиизма и потребительства. В романе один из героев В. Пелевина рассуждает следующим образом: «Наш национальный бизнес выходит на международную арену. А там крутятся всякие бабки - чеченские, американские, колумбийские, ну ты понял. И если на них смотреть просто как на бабки, то они все одинаковые. Но за каждыми бабками на самом деле стоит какая-то национальная идея. У нас раньше было православие, самодержавие и народность. Потом был этот коммунизм. А теперь, когда он кончился, никакой такой идеи нет вообще, кроме бабок. Но ведь не могут за бабками стоять просто бабки, верно? ...»¹¹³. Роман отразил пороки российских интеллектуалов, отсутствие веры в российское общество, чрезмерное внимание к накоплению материальных богатств, презрение к воспитанию и формированию подлинно национального духа.

С распадом государства барьеры были разрушены. С развитием маркетинга западные товары, кино- и телевизионная культура были завезены в

¹¹² Пелевин В. Generation П. Издательство Эксмо. 2017. С.5.

¹¹³ В. Пелевин. Там же..- С.76.

Россию, они просочились на каждую улицу и в каждый дом. Культурный и экономический обмены между Россией и другими странами становились все глубже, они стали оказывать влияние на все аспекты повседневной жизни российского общества. Процесс интернационализации культуры нашел свое отражение в романе В. Пелевина. Так, нетрудно заметить, что английский язык придает роману ощущение современности, а использование большого количества элементов разговорного и просторечного стиля делает его более «раскрепощенным» и интересным для чтения, особенно для молодежной аудитории. Внешне роман обладает признаками популярной развлекательной литературы, ниспровергая традиционную серьезную литературу, знакомит нас с новой эрой российского общества.

В романе «Generation П» В. Пелевин упомянуто большое количество иностранных брендов, таких как пакеты «LV», напитки «Sprite», «Pepsi», сигареты «Marlboro» и кофе «Nestle». Роман благодаря этому наполняется современным звучанием, живой атмосферой коммерциализации 1990-х гг. В советское время из-за нехватки материальных средств и напряженных отношений с западными странами российскому населению было трудно получить доступ к иностранным товарам и услугам. И когда двери страны распахнулись, ослепительный ассортимент иностранных брендов ошеломил обывателя, создал ситуацию выбора.

Однако слепое копирование западных рекламных и маркетинговых моделей, а также простой перевод и дублирование рекламы, очевидно, не могли быть распознаны российскими потребителями. В России культурные и религиозные убеждения сильно отличаются от тех, что имеют место в Европе и США. Как гласит отрывок из романа на английском языке¹¹⁴: «*Russia was always notorious for the gap between culture and civilization. Now there is no more culture. No more civilization. The only thing that remains is the gap. The way they see you*» (Перевод: В России всегда существовал разрыв между культу-

¹¹⁴ Пелевин В. Generation П. М.: Издательство Эксмо. - 2017. - С.93.

рой и цивилизацией. Культуры больше нет. Цивилизации больше нет. Остался только разрыв. То, каким тебя видят»). Здесь использование английского языка и перевод фразы придают тексту особое «очарование» и остроту. Фраза призвана подчеркнуть непримиримые культурные противоречия между Россией, с одной стороны, и Западом, с другой. Чтобы российскому потребителю было легче принять и покупать «заморский продукт», требуется проводить локализованный маркетинг, соответствующий русскому культурно-историческому фону, говоря иначе, маркетинг в духе «псевдославизма». Процесс превращения творчества в «криэйтерство», в сущности, демонстрирует деградацию общества. На это обстоятельство и его отражение в романе указывает исследователь К. Шульга: «Изображая судьбы центральных персонажей, Виктор Пелевин подчеркивает, что виртуальная реальность, созданная кибернетической информационной системой, угрожает личности, так как происходит тотальная подмена Божьего творения — искусственными роботами. А симулякры, задуманные как знаковая система, поглощают саму жизнь человеческого индивидуума, сужая до катастрофических размеров сферу духовного. Особенно ярко этот процесс показан на примере превращения концепта «творчество» в «криэйторство»¹¹⁵.

В романе Виктора Пелевина есть примечательный эпизод. Татарский занимается продвижением продукта и пишет рекламный слоган: «Sprite, Никола пьет не-колу». «Sprite», как английское «uncola» (не-cola) и транслитерируется на русский (некола), связанное со схожим по звучанию произношением «Никола». В слогане изменяется цвет банок со спрайтом и вводятся детали в псевдославянском стиле. Татарский изменил цвет банок с зеленого на белый с черными полосками, подобно стволу березы. Рекламный слоган получил следующий вид: «Я в весеннем лесу пил березовый Спрайт». Упоминание берез всегда вызывает в памяти заснеженные березовые леса, которые

¹¹⁵ Шульга К. В. Поэтико-философские аспекты воплощения виртуальной реальности в романе «Generation П» Виктора Пелевина. — Тамбов. - 2005.

гордо красуются в российском пейзаже, бросая вызов холоду. Новый образ напитка становится более «интертекстуальным», ассоциируясь с хрестоматийно известным и популярным стихотворением С. Есенина:

И стоит береза
В сонной тишине,
И горят снежинки
В золотом огне.

В рекламном проекте Татарского березовая окраска для перепроектирования внешнего вида банок с американским напитком «Sprite» имеет психологический аспект: сокращается дистанция с публикой, российский потребитель преодолевает внутренние культурные и социальные барьеры, принимает «чужое», видя в ней близкое и знакомое.

Татарский интуитивно нащупывает еще один важный аспект, делающий эффективным рекламный слоган. Россия всегда была страной сильной политики, а государство и его лидеры всегда были горячей темой в России. От Петра Великого до Екатерины Великой, от Ленина и Сталина до Ельцина и Путина. Поэтому, как только продукту придают «имперский» оттенок, он становится еще более популярным: «Двуглавый орел с короной над головами, висящий в воздухе. Под ним —черный лимузин с двумя мигалками по бокам крыши (головы орла расположены точно над мигалками). Фон — цвета триколора. Слоган: «МЕРСЕДЕС-600». СТИЛЬНЫЙ, ДЕРЖАВНЫЙ».

«Двуглавый орел» является государственным гербом России, в то время как трехцветный флаг явно отсылает к красно-бело-синему национальному флагу России. Создавая рекламу для автомобилей Mercedes-Benz, он ловко связал бренд со специальным автомобилем для российского президента, что заставило русских людей, восхищавшихся политическим лидером, обратить на него внимание. Налицо сатира В. Пелевина на механизм современной рекламы, манипулирующей сознанием потребителей с помощью изощренной подмены деталей из разных исторических реальностей. К. Шульга указывает на широкий спектр художественных инструментов, которыми пользуется В.

Пелевин: «Характерными средствами художественной изобразительности, выражающими авторское сознание выступают сатирическая гиперболизация рекламных слоганов, эзотерической мифологии, широко используемой в мифе о «новом русском», многообразные приемы языковой игры англицизмами как гибридами современного сознания, а также варьированием интертекстов фольклора, библейских символов и образов мировой литературы»¹¹⁶.

В культурном интертексте В. Пелевина зарубежное кино и телевидение, литература, журналы, музыка и другие элементы занимает особо важное место. Автор показывает, как элементы западной культуры занимают в жизни россиян все большее место, постепенно меняя весь его уклад. В романе неоднократно упоминаются журналы «Форбс» и «Плейбой», кинофильм «Звездные войны», другие символы международной поп-культуры, демонстрирующие влияние популярной культуры на современную Россию.

Недостроенное и заброшенное здание «зиккурата» вызывает у Татарского современные ассоциации, он «...подумал, что это один из начатых в семидесятые годы военных объектов, которые не спасли империю, но зато сформировали эстетику «Звездных войн». Ему вспомнился астматически присвистывающий Дарт Вейдер, и он поразился, до чего же это была прекрасная метафора карьерного коммуниста: наверняка где-то на звездолете у него была еще искусственная почка и две бригады врачей, и в фильме, как Татарскому смутно припомнилось, присутствовали намеки на это. Впрочем, думать о Дарте Вейдере в таком состоянии было опасно...».

В классическом американском научно-фантастическом фильме «Звездные войны» созданы образы Имперской армии и Сопротивления, джедаи и Темного рыцаря, фигурируют лазерные мечи и космические корабли, Йонакин, Ситхи, Лас. Элементы «Звездных войн», такие как Вейдер, широко распространены по всему миру, и авторские «Звездные войны» здесь отно-

¹¹⁶ Шульга К. В. Поэтико-философские аспекты воплощения виртуальной реальности в романе «Generation П» Виктора Пелевина. – Тамбов. - 2005.

сятся не только к культовому фильму, но и намекают на период космической соперничества между Советским Союзом и Соединенными Штатами. Чтобы превзойти Соединенные Штаты в гонке вооружений и космической гонке, власти построили масштабные военные и космические объекты, но с окончанием холодной войны и распадом Советского Союза многие масштабные проекты, которые все еще не были достроены, пришлось резко остановить и оставить их в том виде, какие они есть. Пелевин приводит в романе свои размышления об эпохе тоталитарной политической утопии.

В ходе реформ в русле «нового мышления», краха идеологии и плановой экономики расширились обмены России с другими странами. Под сильным влиянием экономики и культуры западных стран на исконные социальные формы и ценности России, монолитная идеология разрушалась, изменяя ценности российского общества в целом. Экономическое и культурное влияние Запада на российское общество и его ценности привело к радикальным рыночным реформам, к приватизации государственной собственности, к эпохе потребления. Получили распространение гедонизм, вещизм и эгоизм. Следование гедонизму, погоня за удовольствиями, культивирование эпатажного образа жизни и развитие эгоистичного типа личности - все это концентрированные проявления культуры потребления. Новое поколение россиян уже освободилось от иллюзий коммунистической утопии, но вступило в другой утопический мир потребления. Приоритетными стали гонка за материальными благами и богатством, постепенная утрата исконных ценностей и морали, стремление к деньгам, материальным и чувственным удовольствиям, равнодушие к интересам страны, общества, к судьбам других людей. Вавилен Татарский, в сущности, является заложником общего процесса деградации. Он отказывается от своего призвания писателя, от литературного труда, от работы в области перевода на национальные языки, присоединился к бизнес-сообществу, потому что это позволило ему зарабатывать на жизнь.

Общество потребления метафорически изображается в романе в виде некоего социального существа Орануса (ротожопа), в котором каждый человек является живой клеткой, а деньги, подобно крови или питательным веществам, служат выживанию клетки и всего организма зверя. Каждая отдельная клетка имеет свою собственную клеточную мембрану, поглощающую питательные вещества (деньги) в как можно большем количестве. В результате этот зверь, в целом, имеет простую нервную систему «медиа», состоящие из трех базовых элементов: «анального вау-импульс», «орального вау-импульс» и «вытесняющего фактора».

Оральный вау-импульс заставляет клетки глотать деньги, чтобы сбалансировать разрыв между «идеальным я» и «реальным я». Средства массовой информации создают образ удовольствия и наслаждения для всех клеток, когда люди чувствуют сильную боль и дисбаланс, это побуждает их пожирать деньги в отчаянной попытке устранить этот дисбаланс.

Анальный импульс, с другой стороны, действует скрытно, заставляя клетки выделять деньги, чтобы достичь «идеального Я» и убедить людей, что счастье наступает в результате траты денег на владение вещами. Разница между полезностью самих предметов зачастую невелика, но все дело в цене. Например, между автомобилем за 100 000 рублей и Maserati за 20-30 миллионов рублей нет особой разницы с точки зрения транспортных функций, но владение Maserati сделает вас более уважаемым в глазах других людей и заставит их делать вам комплименты, завидовать вам и угождать вам, в то время как обычный автомобиль за 100 000 рублей не имеет такой функции. Владение дорогим предметом часто вызывает сильное чувство удовлетворения и превосходства, и из-за этого «анальное желание» побуждает клетки выделять деньги, чтобы достичь этого ложного чувства удовлетворения и превосходства.

Сам Зверь Ротожопа стремится полностью преобразовать отдельные клетки и позволить им заниматься фагоцитозом и выделением, что является

так называемым «замещением wow-движения». Тем самым, первоначальные ценности и первоначальное самосознание будут через потребление подавлены и заменены в погоне за деньгами, обмене их на то, что, по вашему мнению, вам нужно, чтобы компенсировать дисбаланс в вашем сердце. Точно так же, Татарский в романе предавался деньгам и удовольствиям, стал «жадным, хитрым и бесчеловечным». Полностью отказался от своего первоначального литературного занятия и занялся дизайном рекламы, продвижением товаров, теряя себя в денежном океане.

В романе В. Пелевина показано, как реклама использует телевидение и Интернет для создания ложной реальности, создания у потребителя образа мечты, реальной и иллюзорной одновременно, побуждая людей подчиниться рынку, она формирует и трансформирует потребительский вкус человека, поглощающего образы знаменитостей, привлекательной упаковки и изощренной рекламы. Все это делает людей зависимыми от погони за деньгами и ещё большего потребления, позволяя получать наслаждение, которое превращается в доминирующий жизненный мотив.

Через судьбу главного героя Татарского, его успешный жизненный опыт и изменения в мировоззрении, демонстрируется отсутствие моральных ценностей в России, впадающей в потребительство и вещизм. «Зарабатывай деньги и потребляй» - этот тезис предвещает катастрофу близкого к безумию нового утопического общества. В деловых кругах Татарский потерял себя, потерял независимость личности, искони присущей русской интеллигенции, пристрастился к наркотикам и проституции, а традиционные ценности, установленные в Советском Союзе, полностью рухнули, он потерял интерес к высоким идеалам, таким, как стремление к успеху и служение стране. Всего, что было оригинальным, больше не существует, и общество находится в состоянии глубокого идеологического и духовного кризиса, и это является следствием утопического мышления.

В романе «Generation П» показаны пагубные последствия подобной утопической мысли в перспективе надвигающейся катастрофы. От описания современной российской социальной реальности до внимания к будущему развитию всего человечества, от прыгающего иллюзорного сюжета к реальной сцене, автор предвещает реконструкцию новой вавилонской башни, объединяющей различные языки и культуры, которая содержит богатый антиутопический комплекс.

В заключении отметим, что роман В. Пелевина не ограничивается простой критикой советской или буржуазной утопии. В нем связываются воедино различные жанрообразующие аспекты – пародия, ирония, мифология, политические и экономические темы. Утопизм и антиутопизм образует в нем связанное единство, позволяющее говорить о романе как дистопии, или метаутопии. Вполне можно согласиться с выводами исследователя, что «своеобразием художественного метода писателя, представляющего собой сложное (часто неустойчивое) взаимодействие постмодернистских и реалистических принципов миромоделирования. В творчестве Пелевина происходит неуклонное расширение границ и форм (анти)утопического метажанра»¹¹⁷. О романе «Generation П» можно говорить, как о превращении утопии в антиутопию, и такая трансформация является характерной особенностью постмодернизма: «Культурологический анализ антиутопий показывает, что наряду с позитивной утопией, содержащей мечту о желанном будущем, появляется негативная утопия, рисующая не желаемое будущее, а будущее, которое следует избежать, если это возможно. Иногда негативная утопия была сатирическим пародированием положительной утопии, ироническое её переворачивание превращалось в предсказание мрачных перспектив. Чаще всего они опи-

¹¹⁷ Бобылева А.Л. Антиутопия как метажанр в прозе Виктора Пелевина: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. - Казань. - 2018. - С.6.

сывали возможные отрицательные последствия технического и научного мировых войн, могущих повернуть историю вспять»¹¹⁸.

Модель современного общества потребления, нарисованная В. Пелевиным, несет в себе особенности тоталитарного общества. В отличие от «эстетических» моделей, зафиксированных в «канонических» антиутопиях Е. Замятина, Д. Оруэлла, О. Хаксли, государства мы здесь не видим. Политическая акцентуация заменена социально-экономической. Оранус, в котором тотальная нейтрализация личности с помощью медиа является одной из базовых основ существования человека можно рассматривать как аналог «Идеального государства». В романе В. Пелевина мы не увидим Великого благодетеля, зато в нем есть диктат идеи о превращении индивида в счастливое существо через деперсонализацию и насаждение потребительского стереотипа. Место Великого благодетеля заняло всемогущее медиа, пропагандирующее те же идеи – человек счастлив, когда сыт и трудится во имя главной идеи, лишен индивидуальности. У Замятина мы видим «механическую модель», где общество уподоблено машине подавления и принуждения к выполнению государственных функций. В. Пелевин снижает «уровень» потребностей и интересов – его тоталитарная модель низводится на биологический уровень. Его Оранус это слепая «мамона», «ротожопа», не осмысливающая себя интеллектуально или метафизически, не имеющая самосознания, уподобленная гигантскому моллюску. У Е. Замятина «нумера» еще обладают какой-то индивидуальностью, у В. Пелевина «люди-клетки» полностью лишены ее. Достигнув в процессе эволюции определенной биологической зрелости, «моллюск» довел до совершенства с помощью «медиа» функционирование главной жизненной функции – циркуляцию денег. Последняя играет роль «кровеносной системы». В романе «Ампир-V» этот мотив будет усовершенствован: «кровью» биологического социального организма станет

¹¹⁸ Якушева Н.Б. Трансформация утопии в антиутопию в культуре XX века: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 24.00.01 / С.-Петербург. гос. ун-т. - Санкт-Петербург, 2001. - С. 16.

жидкость под названием «бэблос». Созданные В.Пелевиным образы вампиров, живущие за счет поглощения «бэблоса», придают пелевинской модели еще более гротескный вид.

Как и во всех пелевинских романах, в «Generation П» присутствует широкий литературный интертекст, и везде ссылка на литературное имя функционально, оно играет на общий смысл произведения. Так, например, не случайно появляется Маяковский. Татарский случайно оказывается возле памятника поэту на Садовом кольце и рассматривает его фигуру: «Минут через пять задумчивой медленной ходьбы он оказался у статуи Маяковского. Остановившись, некоторое время внимательно изучал ее. Бронзовый пиджак, в который советская власть одела поэта, опять вошел в моду – Татарский вспомнил, что совсем недавно видел такой же фасон на рекламе Кензо». Здесь не только характеристика личности, «присвоенной» властью, но и аллюзия на мысль Б. Пастернака о том, как поэта насаждали «словно картошку при Екатерине». Здесь и намек на то, что поэт-футурист вписался в современную жизнь. Татарский в некотором смысле является дальним наследником пролетарского поэта. Поиски эффективных инструментов рекламы сродни технологии, раскрытой в декларации «Как делать стихи». Реклама в обществе тотального потребления становится «искусством жизнестроения». Продукт, изготавливаемый Татарским, имеет все особенности лефовской эстетики. Криэйтор Татарский выполняет «социальный заказ», его реализация требует изощренности и остроумия, знания предмета, целевой аудитории и направлен на результативный эффект. Процесс требует продуманной концепции, учитывающей психологию потребителя. Татарский - «имэджмейкер», он создает образы, которые благодаря своей афористичности и метафоричности, неожиданности сочетаний сродни поэтическим произведениям. Вспомним, что герой начинал как поэт-лирик, которому был близок романтизм Б. Пастернака, но оказавшись в пространстве нового миропорядка, изменил своему кредо. Если быть еще точнее: сменил одно поэтическое при-

звание на другое. В сущности, он не отказался от поэзии, просто его «лирический ген» подвергся мутации, трансформировался в стратегию «жизнестроения». «Материал» слова, его смысловые ресурсы, игровые возможности значений, звучания и оттенков смысла пошли в дело, но стали служить иной задаче – рекламному делу.

Важной частью образования Татарского стали западные теоретики рекламной индустрии– Эл Райс, Дэвид Огилви и Россер Ривс. У них герой научился стратегии «внедрения» и «вовлечения». Татарский сформировал собственную технологию «жизнестроения».

Вспоминается не только Маяковский, в одном из рекламных проектов Татарский концептуализирует образ А.П.Чехова, используемый для рекламы сети магазинов GAP. Обыгрываются значения слов «пропасть» (по-английски – gap) и «разрыв». Контур просвета между ногами Чехова обретает форму песочных часов, символизируя разрыв культуры и цивилизации, а затем происходит ловкая подмена понятий, приводящая к рекламному продукту для компании GAP.

«Уроки» В. Маяковского прослеживаются в использовании социально-политических аллюзий и подтекстов. Сравним: у Маяковского реклама сигарет:

Нами оставляются от старого мира

Только сигареты «Ира».

Или:

Все курильщики

Всегда и везде

Отдают предпочтение «Красной звезде».

У Татарского в рекламе сигарет «Парламент»:

И дым отечества нам сладок и приятен

(на фоне горящего Белого Дома)

Используется рифмованная пара слов:

Уд мал да удал

(реклама презервативов)

Потребительская модель Орануса «питается» в романе мифологическими источниками. В «расширенном сознании» Татарского возникает картина шумерской легенды об Энкиду, где демонстрируется версия природы человека, усиленная апокалиптическим смыслом. Детали этой картины, в сущности, дублируют версию Чегевары: люди-бусинки ползут вверх по золотой нити благодаря усилиям рта и ануса. Высокая башня, из которой извергается огонь, символизирует гибель человеческой идентичности.

В романе В. Пелевина Татарский – «герой нашего времени». Отказавшись от романтического сознания, пройдя этап рекламного «подмастерья», он движется по карьерной лестнице мастера-политехнолога, а затем и главного технолога. «Институт пчеловодства» - ироническая аллегория индустрии, производящей политические симулякры, благодатным материалом для которых служит сама реальность. Замещение действительности ее симулятивным вариантом происходит с помощью денег и ради денег. Медиа являются главным органом манипулирования общественным сознанием. Татарский, поначалу испытывающий моральный дискомфорт и внутренний конфликт постепенно втягивается в «производственный процесс», заглушает в себе внутреннее сопротивление, становится его активным участником и организатором.

Механизмом манипулирования сознанием является телевидение. С его помощью создается симулятивная картина, которая замещает действительность, создает эффект подлинности происходящего, имитацию жизни. «Шизоманипулирование» осуществляется, как утверждает в романе, по методикам ЦРУ и МИ-5, используя технологию, закупленную в Америке, а целью является «нейтрализация остатков национально мыслящей интеллигенции».

Пелевин использует инструмент гротеска, впрочем, недалекий от достоверности. Взяв за основу предположение о сексуальной озабоченности «социально мыслящего интеллигента», Татарский предлагает использовать ассоциативную связь – «телевизор – женский половой орган», а затем развернуть рекламу женских гигиенических прокладок.

«Герой времени» Татарский эволюционирует (деградирует) от совестливого юноши к циничному мастеру шизоманипуляции. Эволюционирует и его муза – от романтизма к цинизму и прагматизму. Богиня Иштар с ее «невыразимой и непривычной красотой» - воплощение образа Прекрасной Дамы, имеющей давнюю литературную традицию. Собственно, она и есть его Прекрасная Дама новой коммерциализованной эпохи, времени потребления и стяжательства. Эволюционирует и вся жизнь в романе Пелевина – от светлого и безоблачного к мрачному и гнетущему. Такой рисует писатель «переходные», «мутные» 90- годы. Гротесковая картина расширяется. Татарский видит на экране телевизора изображение Иштар, оно расплывется, но, когда Вавилен пытается настроить изображение, телевизор «превращается в подобие огромной вагины, в черный центр которой со звенящим свистом полетел всасываемый ветер».

Символический брак с Иштар означает конец утопической мечты Татарского, прощание с остатками юношеского романтизма. Он символизирует победу прагматизма нового века. Этой подчеркнута символической деталью, Татарский отказывается от логотипа Пепси (знака позднего советского утопизма) и утверждает приоритет Колы, трансформированным ореолом новославянской Ротозопии). Он увольняет нелояльных помощников. Символична и другая деталь: образом облаков карьера Татарского начинается в начале романа, и им же завершается. В первом случае облака – мотив, навеянный Пастернаком, во втором – он ассоциируется с остаточными иллюзиями утопической эпохи, запечатленной в любимом клипе:

«Проходит несколько секунд, и герой, видимо успокаивается – повернувшись к камере спиной, он прячет платок в карман и медленно идет дальше к ярко-синему горизонту, над которым висят несколько легких высоких облаков».

Роман закольцовывается, начало и финал зарифмованы облаками, утопизм и антиутопизм «прорастают» друг в друге.

1.3. В. Сорокин: от антиутопии к евтопии

Антиутопизм В. Сорокина отчетливо звучит в прозе начала 2000-х годов. В повести «День опричника» (2006) и сборнике рассказов «Сахарный Кремль» (2008) формируется образ «будущей России», по версии В. Сорокина, изолированной от мира, погружившейся вследствие этого в патриархальное прошлое, но сохранившей и развивающей при этом свою технологическую динамику. Писатель ощутимо педалирует аллюзии политического свойства: изолированность России (внешние и внутренние враги, строительство Русской стены) является следствием ее имперских амбиций, авторитарной системы правления и отсутствия свободы.

Другим аспектом антиутопической картины В. Сорокина является актуализация темы Китая. Автор прогнозирует технологическое развитие благодаря Китаю, но одновременное - культурную и экономическую зависимость от нее. Названные повести можно рассматривать как «политическую сатиру», образующие метасюжет о настоящем и будущем России. Осмысление пути России происходит с помощью рецепции через Другого, каковым и является Китай¹¹⁹. Как станет очевидным позднее, интерес В. Сорокина к теме Китая временем ослабеет и его Другим станет европейское пространство («Теллурия»).

¹¹⁹ Хабибуллина М. Н. «Очарованность Китаем»: образ транскультурного будущего в творчестве В. Сорокина // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. 2014. №4.- С. 68-76.

В повести «Метель» (2010) «китайский вектор» значительно ослабевает и появляется лишь в самом конце тексте. Направлением рефлексии становится сама Россия, взятая в ее исторической ретроспективе.

Повесть «Метель» можно интерпретировать как стилизацию классической повести XIX века. Название повести, ее главный герой-доктор, некоторые художественные детали заставляют вспомнить одноименные повести А.С. Пушкина и Л.Н. Толстого. В этом смысле В. Сорокин вполне верен себе, писать «под XIX век» есть его устойчивая творческая стратегия. Примечательно здесь и то, что концепт метели имеет для русской литературы характер устойчивой национально маркированной традиции (Пушкин, Толстой, Чехов, Блок, Пильняк, Пастернак и многие другие)¹²⁰.

В этом контексте под аналогичным углом зрения интерпретируется и повесть В. Сорокина. Исследователь Т. Кучина полагает, что произведение В. Сорокина завершает собой «метельный сюжет» классики, предложив оригинальный амбивалентный финал, гибельный и спасительный одновременно: «перебрав разнообразные версии зимних путевых историй, В. Сорокин завершает «метельный» сюжет XXI в. без оптимизма: благая цель недостижима, миссия – невыполнима»¹²¹.

В. Сорокин вполне отдает себе отчет в символическом подтексте сюжета о метели, он продолжает ставшую традицией филологическую интерпретацию образа метели в русской литературе, расширяя ее приложение к русской действительности и наделяя ее философски-футурологическим масшта-

¹²⁰ Антипова Елена Николаевна Концепт «Метель» в русской языковой картине мира // *Lingua mobilis*. 2009. №5 (19). М. 2012. 03. 007.

Нагина К. А. Метельные пространства русской литературы (XIX - начало XX в.). - Воронеж: Наука-Юнипресс, 2011. - 129 с // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал. 2012. №3.

Кобзева Н. В. Семантика образа метель в информационном поле текста // *Вестник ТГУ*. 2010. №11.

Скорospelова Е. Б, Чаглыян Шакар Кюбра. Семантика и функции мотива метели в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2016. №4-2 (58).

¹²¹ Кучина Т. Г. Зимняя дорога: стиливая реконструкция метасюжета в повести «Метель» Владимира Сорокина // *Ярославский педагогический вестник*. 2012. №1.

бом. По признанию В. Сорокина, метель есть *«и субъект, и объект. И персонаж, и сцена. И герой, и декорация — задник, на фоне которого происходит действие. Это стихия, которая определяет жизнь людей, их судьбу. От чего здесь люди зависели, по-прежнему зависят и будут зависеть — это русская география. Это размер России, размер этих полей, во многом безжизненных, это затерянность людей в этих пространствах. И главный персонаж, порождаемый этим пространством, — Метель. <...> Поломки всех этих вещей, плохие дороги и то, что зимой путники никак не могли найти дорогу, потому что она никак не обозначена и никому это не нужно, — это и есть русская жизнь. Другой она не будет»*¹²².

Повесть «Метель» стала продолжением основной темы, мотивов и антиутопического вектора, намеченного в предыдущих двух книгах. Россия и ее судьба в фокусе изображения, только иное время и иная стилистика. Остается неизменными приемы. Их, как минимум два. Первый – использование высокотехнологичных устройств и «гаджетов» на фоне социально-бытовой архаики («мерины», «умницы», «радио», «самокаты»). Второй – наличие «психотропного» элемента, приобретающего у В. Сорокина свою нагруженную смысловую функцию. В «Дне опричника» это «золотые рыбки», в «Метели» - «пирамиды». (Позднее, в «Теллурии» - чудодейственный гвоздь»). Очевидно, что эти два образно-нарративных момента функциональны в антиутопизме В. Сорокина: первый создает общий контекст технологического прогресса, второй несет в себе символику общего для всех стремления к счастью и исполнения общей или индивидуальной мечты.

Есть еще одна особенность повести «Метель» связана с изменениями в нарративной стратегии. И она обнажила внутреннее противоречие, давно присущее его творчеству – между эстетической манифестацией художника и его реальной практикой. С одной стороны, он «чистый» экспериментатор-лингвист, как он себя позиционирует, и в таком случае его творчество вряд

¹²² Интервью Владимира Сорокина в газете «Известия» после выхода повести (02.04.20100).

ли заслуживает привычного литературного анализа, в нем не следует искать образы, идеи, типы и другие привычные категории литературоведения. С другой стороны, читатель обнаруживает художественные идеи, мировоззренческие аспекты, несовместимые с простым языковым экспериментаторства. «Государь», «детское шествие» на Красную площадь и прочие детали несут в себе явные сатирические аллегории политического свойства.

Обратимся к трактовке этого феномена в работе критика К.Кобрин. Творчество «раннего Сорокина» отмечено печатью литературоцентризма, а точнее, как формулирует К. Кобрин, «активного противостояния литературоцентризму», которое импонировало читательской публике тем, что писатель развенчивал интерес общества к литературе, как «пустой», как попытку искусственно противопоставить литературе реальной жизни: *«Это пустота сведенборговского ада; таким образом, литература у Сорокина превращалась в ад вдвойне — и как место действия, и как способ письма»*¹²³.

«Новый Сорокин» постепенно уходя от чистого литературоцентризма, но не изменяя своему методу «препарирования» или «переписывания сюжетов и образов классической литературы, меняет идеологическую моду, точнее обретает его. Известные сюжеты становятся оболочкой, наполняемой проблемами и вопросами, имеющими отношение к реальной современной ситуации, он *«автор фельетонических сатир, щекочущих нервы дистоний, в которых узнавались практически все черты современной русской жизни, все изгибы современного русского общественного сознания. Здесь проявился совсем иной талант писателя — его удивительная чуткость именно к современности, его идеальный лексический слух; Сорокин, копаясь в недрах неуклюжего постсоветского языка (на самом деле, во множественном числе: в*

¹²³ Кобрин К., Доктор едет, едет сквозь снежную равнину. Игры в бессмысленность: шах и мат. 2017. <http://gefter.ru/archive/22840> <http://gefter.ru/archive/22840> (дата обращения: 30.2023)

недрах многочисленных постсоветских языков), обнаружил предпосылки серьезных сдвигов в обществе и государстве»¹²⁴.

В приведенном высказывании следует обратить внимание на слово ДИСТОПИЯ, и это слово является дополнительным аргументом авторитетного критика в пользу признания за В. Сорокиным антиутопизма как базового свойства его художественного мышления.

Трансгрессия - это, вероятно, наиболее приемлемое понятие для объяснения «феномена Сорокина», и она носит тотальный и универсальный для В. Сорокина характер. Как пишет, В. Подорога, «трансгрессия – это пространство перехода от одного фиксированного состояния к другому, это граница перехода, скользящая черта, указывающая на возможность перехода... трансгрессивному состоянию противопоставляется уже не запрет, а другое трансгрессивное состояние»¹²⁵. Вариантами трансгрессивности являются, как представляется, «внезаходимость» М.Бахтина, предполагающая временное или пространственное преодоление точки наблюдения, и «остранение» В. Шкловского, предполагающая аналогичное дистанцирование от предмета изображения.

В. Сорокин сплошь трансгрессивен. Преодоление этических табу, литературных канонов, привычных понятий, языковых границ, временных и пространственных – его стихия. Если ранее, она в основном ограничивалась пределами языка, то позднее она распространилась на всю литературу. Она нарушает границы физического мира: самодвижущиеся телеги, собаки-роботы, странники-псоглавцы, теллуриевый гвоздь, забиваемый в голову, ледяной молоток, разбивающий грудь, золотая рыбка, проникающая в кровь опричников – все это примеры телесной физической трансгрессии.

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Подорога В. Трансгрессия и предел //Электронная библиотека ИФ РАН «Новая философская энциклопедия».
<https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH7c4c331d98407f8b24187c> (дата обращения: 30.2023)

(Любопытно, но предтечей телесной трансгрессии в литературе является, как ни покажется странным, А.С.Пушкин. Шестикрылый Серафим *рассекает* грудь мечом и *водвигает* на место сердца «уголь пылающий огнем». Похоже на операцию, производимую в трилогии «Лед» и в «Теллурии»? Сорокин наследует пушкинскую метафору. Они образуют общее метафорическое поле, на котором происходит преодоление телесного и его воссоединения с духовным).

И. Калинин выделяет, по крайней мере три разновидности трансгрессии у В. Сорокина: 1. размывание границы между буквальным и тропологическим; 2. нарушение границы между ментальным и физическим; 3. между физическим и метафизическим¹²⁶. Этим вряд ли ограничивается перечень. К перечисленному можно добавить намеренное нарушение эстетического канона. Так, повесть «Метель» демонстрирует нарушение реалистического письма, благодаря трансгрессивному внедрению элементов других дискурсов – символического, сказочного, модернистского.

Пользуясь термином Ю.Н. Тынянова, трансгрессию можно назвать «доминантной «установкой», «конструктивным принципом»¹²⁷. Чем более зрелым становился писатель, тем более расширялся масштаб его трансгрессивной стратегии. Постепенно она поглотила все аспекты реалистического письма, и прежде всего реализм как метод. Реалистический дискурс все более стал рассматриваться писателем как исходный материал, «пластилин» или «глина», из которого «лепится» конечный продукт. В повести «Метель» за исходный материал берется реалистический архетип метели и реалистический нарратив о русской интеллигенции. Ошибочно ставить образ доктора Рагина у Сорокина в один ряд с доктором у Чехова, а ситуацию метели - в один ряд с пушкинской или толстовской. У Сорокина они пародийны, если

¹²⁶ Калинин И. А. Голубое сало языка. Металингвистическая утопия Владимира Сорокина // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. №1.

¹²⁷ Ю. Н. Тынянов. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977. - С. 270-281.

под пародией понимать вторичность и заимствованность. Сорокин отлично знает русскую литературу, но рассматривает ее не как вместилище мыслей и идей, а как возможности «поглумиться» над наивным восприятием читателя, поиздеваться над «идейностью» русской литературы. Поэтому «метель» становится «антиметелью», развенчанием реалистической традиции, трансгрессивным переводом ее в русло антиутопии. Принимая во внимание его исходную творческую позицию («литература это просто буквы на бумаге») «метель» мы интерпретируем как утопию в лингвистическом понимании: русская литература это «место, которого нет», иными словами – русская литература это симуляция реальности и симуляция литературы, во-первых в силу самой образной природы литературы, во-вторых, по причине сорокинского «текстоцентрического» мировоззрения.

Мы не вправе анализировать тексты В. Сорокина («метель», в частности) с позиции традиционного литературоведческого знания. Поскольку у Сорокина текст - это «просто буквы на бумаге», то у него, следовательно, нет *идей*, нет *метафор*, нет *образов*. Есть только эксперимент с ресурсами языка, испытание языка на прочность, а потребителя – на способность «поглощать» эти тексты. В. Сорокин - «provokator» языка. Утопизм/антиутопизм является следствием его тотальной трансгрессии. Только его утопизм/антиутопизм переступает границы традиции, в нем доминирует «чистый материал», не наделенный духовно-интеллектуальным смыслом, автор брезгливо отмахивается от принципа достоверности, от искренности, и так же пренебрежительно относится к читателю, в сущности обезличивая его.

Трансгрессия В. Сорокина это-универсальный для всего его творчества «конструктивный принцип», и реализуется он может по-разному. Можно выделить, по крайней мере, следующие проявления:

1. **Пространственные.** Автор нарушает естественные соразмерности и пропорции человеческого мира. В мире, созданном в повести «Метел», имеют место образы обычных людей, больших людей и маленьких людей. Мельник

настолько мал, что похож на куклу, но мельничиха по-своему любит и жалеет его, кормит из маленьких тарелок и поит из наперстка. «Большие» раза в три превосходят обычного человека, выполняют трудоемкие работы, могут быть вредными, если из обидеть.

Лошади бывают обычные, маленькие, «размером с куропатку», и большие. У китайцев в конце повести появляется очень большая лошадь «размером с двухэтажный дом». Соответственно, каждый из видов обладает своим нравом и темпераментом. Маленькие лошадки, принадлежащие Перхуше, - это добрые, шаловливые и забавные существа, доброта которых под стать доброте и незлобности их хозяина. Подобную диспропорциональность мы видим и в романе, который является продолжением «Метели» - романе «Доктор Гарин».

2. **Временные** трансгрессии оправдывают существование в тексте предметов, не присущих изображаемой эпохе. Так, в «Метели», сюжет которой разворачивается скорее всего в прошлом веке, присутствуют «умные» предметы и явления высокотехнологического общества: у Перхуши в избе есть «телефон», который «зимой не работает». У мельника персонажи «смотрят радио». Есть дома, которые оборудованы антеннами. Витаминеры живут в «юрте» из «живородящего войлока», особого строительного материала, обладающего теплозащитой и возможностью быстро создавать жилые пространства. Перхуша имеет зажигалку, работающую на газе. Есть бензин, правда его мало, и он очень ценится. Появление китайцев среди жителей сорокинского мира не соответствует реалиям прошлого века, но они, вероятно, «нужны» Сорокину, они «функциональны» («Китай спасет Россию», по Сорокину). В итоге, читатель до конца не понимает, о каком времени он читает: о патриархальном прошлом, в котором фантастическим образом появились предметы из будущего или – о будущем, которое «застряло», сохранив патриархальные приметы быта. Конечно, нарушая естественные представления о вещах и о времени, автор не слишком заботится о логике литературного сюжета и изобра-

женных обстоятельств. Сюжет метели явно «затянут» по времени, литературный прием **явно обнажен и демонстративен**, события развиваются циклически, эпизоды снежной бури и покоя сменяют друг друга с десятков раз, трижды герои попадают в овраг, пять раз теряют путь, многократно проваливаются в снег, дважды разжигают костер.

3. **Онейрическая трансгрессию.** Сны Платона Гарина, очевидно, демонстрируют вершину стилистической изощренности Сорокина. В сюжете они мотивированы принятием «витаминов». В первом случае, Гарину снится, что его казнят за грехи средневековым способом, в котле с кипящим маслом. Во втором случае, напротив, он испытывает ощущение счастья от венчания с Ириной, но при этом под ногами ощущает скребущихся зомби. Сон один способ использовать измененное сознание героя для демонстрации деформированного мира, нуждающегося в гармонизации.

Сюда же можно включить излюбленный сорокинский прием использования **искусственных гармонизаторов сознания**. В каждом новом романе, он принимает собственный вид. В «Метели» он называется пирамидой. В романе «Теллурия» это будет теллуриевый гвоздь. Трансгрессивный характер этого приема совершенно очевиден. Благодаря ему происходит расширение пространства, выход в те миры, и пространства, который невозможно было себе представить ранее».

4. **Трансгрессия этики.** Под каноном здесь понимается нравственно-этические и чисто литературные установки, которые ограничивают свободу пишущего человека и устанавливают границы жанра, стиля, языковой нормы. Языковые и этические нормы Сорокин нарушает давно. Это не только нецензурная лексика и ненормативные просторечия. Ради чего? Да, для того, чтобы показать – «я это могу, и мне ничего от этого не будет». Изображение полового акта стало для писателя возможностью продемонстрировать возможности языка и собственную лингвистическую изощренность и неуязвимость. Эротизм одна

из любимых тем писателя. И вариантам и версиям такого рода трансгрессии несть числа. Их все больше в поздний период творчества.

5. **Трансгрессия литературной нормы.** Все вышеперечисленное - это составные части общей стратегии разрушения литературного канона. Писатель признавался в том, что всегда чувствовал отвращение к литературе и к тому, как по-казенному его преподавали в школе, где развилась стойкая неприязнь к тем духовным ценностям, которые заложены в русской литературе. И в своей собственной литературной практике для него важнейшее место занимает литературная форма. Его известный тезис о том, что литература - это просто буквы на бумаге содержит большую долю лукавства и кокетства. Но не лишено и правды. Просто мы вступаем здесь в область, которая требует тонкой логической работы. Отмахиваясь от содержания и идеологии, сосредоточившись на «лингвистическом эксперименте», создавая тексты, он не в силах полностью отказаться от идеологической природы литературы. Она приходит «сама», становится неотъемлемой частью его. Внутреннее противоречие Сорокина в том, что с одной стороны он борется против литературы, с другой – сам становится ее частью. В романе «Манарага» герой использует книги для розжига костра для жарки мяса. Это демонстрация вызова не может означать автоматически отлучения его самого от литературы. Борясь с нормативной литературой, Сорокин впитал в себя все самое достойное, что создала русская литература. Но В. Сорокин «вторичен», потому, что источником его труда становится не жизнь, а литература. Сорокин мастер блестящей стилизации. Тому пример – повесть «Метель» как квинтэссенция русской литературы, роман «Роман», воспроизводящий стиль и язык 19-го века. Его метель «вторична», так как выросла из образцов классических текстов. И это не классический «образ», а скорее художественный «концепт», иллюстрирующий возможности «продукта» русской реалистической прозы 19 века, и с другой стороны, представляющий платформу для различных трансгрессий. Реализм - это источник и почва для трансгрессивных игр, создаю-

щих новые смыслы в новых условиях. И так, внутреннее противоречие В. Сорокина не только не разрушительно, но, даже продуктивно.

Невозможно не заметить, что творчество В. Сорокина в целом, и анализируемая повесть, в частности, обладают интертекстуальной глубиной. Обращение к русской классике как предмету его пародийного переосмысления и способом насытить текст атмосферой современности с особой силой проявилась в повести «Метель». В. Сорокин «переработал» несколько классических источников. Исследователи указывают, по крайней мере, на три классические повести, аллюзии с которыми проступают у Сорокина совершенно очевидным образом. Это «Метель» А.С. Пушкина, «Метель» Л. Н. Толстого, рассказ «По долгу службы А.П. Чехова». Во все трех базовым является «сюжет метели», который можно определить как архетипический. Композиция сюжетов однотипна: герою необходимо преодолеть небольшое расстояние на лошадях. Но достичь конечного пункта оказывается невозможно в силу типично российских природных обстоятельства – метели зимой.

Почти во всех (кроме пушкинской повести) присутствует некий «посредник» между героем и стихией – ямщик, и во всех имеет место некое служебное задание, назначенное «сверху». Важно отметить, что повести Чехова героем является врач, который должен провести вскрытие трупа. Таким образом, объединив три сюжета В. Сорокин как бы делает некий смысловой и сюжетный инвариант, наделяет его смыслами, которые требуются для собственного художественного задания. К этому можно добавить, что поиск источников не ограничен только русской литературой. Так, исследователь отмечает, что гигантские лошади и лошади-лилипуты, а также некоторые «геометрические образы (пирамиды) у В. Сорокина несомненно напоминают путешествие Гулливера в страну великанов и лилипутов Д. Дефо. Об этом рассуждает К. Кобрин: *«Здесь трудно избежать напрашивающегося сравнения сатирика-Свифта с сатириком-Сорокиным, но как раз оно будет отвлечен-*

ным и даже ложным. Свифт подвергает осмеянию и бичеванию пороки человеческой природы, способы познания, устройство общества и государства, систему международных отношений, религию. Сорокина-сатирика, «нового Сорокина» все эти вещи совершенно не интересуют; его сознание типично для позднесоветского и постсоветского человека: оно замкнуто, сконцентрировано на обстоятельствах собственной жизни в собственной стране. Сколь бы открытым ни казался мир после 1991 года, постсоветский человек остался в темнице своего существования, своей культуры и своей истории. Именно поэтому клаустрофобичный Сорокин стал чуть ли не главным писателем для постсоветского человека¹²⁸.

М. Липовецкий, анализируя повесть, увидел в ней «сюжет внутренней колонизации», в которой главное место занимают три образа: образ возницы Перхуши («своей беспомощной добротой испытывать границы «народолюбия» модернизатора), мельничихи («устойчивая ассоциация с водой, волной — иными словами, стихийной, элементарной силой») и великана. «Так «сюжет внутренней колонизации» превращается у Сорокина в сюжет совокупления со смертельной стихией, поглощающей и обессиливающей отважного колонизатора. Было? Было. Но, кажется, впервые этот трагический, по существу, сюжет разворачивается в пространстве утопии — сочетание странное, не сразу бросающееся в глаза. Именно с ним связаны самые интересные парадоксы сорокинской «Метели»¹²⁹.

«Действительно, перед нами практически утопия — во всяком случае, никаких конфликтов, кроме метафизических, в «Метели» не наблюдается. Более того, в отличие от «Дня опричника», «Метель» полностью лишена сатирических нот. Сорокин последовательно избегает каких бы то ни было актуальных намеков. Его, по-видимому, интересует некий общий механизм

¹²⁸ Кобрин К., Доктор едет, едет сквозь снежную равнину. Игры в бессмысленность: шах и мат. 2017. <http://gefter.ru/archive/22840>

¹²⁹ Липовецкий М., 2010, Метель в ретробудущем: Сорокин о модернизации <https://os.colta.ru/literature/projects/13073/details/17810/?expand=yes#expand> (дата обращения: 30.2023)

русской истории. Правда, несмотря на внешние различия, что бы на этот счет ни говорила Валерия Новодворская, ретробудущее России в «Метели» отличается от того, которое Сорокин изобразил в «Дне опричника», лишь степенью радикальности, но не вектором экстраполяции. Вектор, в сущности, тот же: неотрадиционализм и изоляционизм»¹³⁰.

В повести обнаруживается идея утраты духовности и приоритет материальных интересов в обществе, размышления о духовном и нравственном облике человека, критика приоритета технологии, озабоченность будущим человечества.

Символизация основного образа достигает невероятных размеров. Концепт метели вмещает в себя множество различных смыслов. С помощью этого образа писатель развенчивает все в русской жизни – от отдельных конкретных деталей русской жизни (все ломается необъяснимым образом и совершенно неожиданно) до государственной машины в целом. Сорокин подвергает «деконструированию» государственную машину России, которая «начала ломаться» уже после эпохи Ивана Грозного, и в настоящее время находится в полном упадке. «Машина» государства распалась и ее может привести в порядок только кто-то извне, «иностранец», чужой, но не свой. Здесь Сорокин проводит аналогию с романом Гончарова «Обломов», где «спасителем» отечества выступает «немец» Штольц. В. Сорокин прибегает к масштабному обобщению. Государственную машину может «отремонтировать» только «чужой». Если раньше это была Европа, которая метафорически выражаясь, была «врачом» для России, то ныне Европа утратила былую силу и отдала пальму первенства и «пассионарность» Азии. Отсюда обилие китайцев и усиление китайской темы в повестях Сорокина, в том числе и в рассматриваемом здесь тексте повести «Метель».

Россию спасет Китай, считает В. Сорокин, и это не шутка, а вполне серьезное убеждение: «Сейчас Восток энергичнее и витальнее Запада. У Евро-

¹³⁰ Липовецкий, 2010, указанное сочинение.

пы нет больше никакой экспансии. Она сама нуждается в помощи. А Восток энергетически активен и готов осваивать новые пространства. И если вы пообщаетесь с людьми из Восточной Сибири, то для них китайцы уже стали частью их жизни. И я не вижу в этом ничего странного»¹³¹.

Пользуясь излюбленным выражением писателя, он создает «метафизику места», где Россия занимает некое «пограничное» положение, - между прошлым и будущим, между Востоком и Западом, между созиданием и распадом. Такое ощущение двойственности возникло из внутреннего конфликта, с которым писатель жил всегда, начиная с советских времен, для него было важно «выживать между этих двух миров. Сейчас меня волнует то же самое — выживание человека между официальной идеологией, телевидением и реальностью, между интернетом и кроватью. Меня притягивают эти пограничные полосы, где за двумя колючими проволоками сталкиваются два разных мира. Как в Южной и Северной Корее. В Южной Корее я был и видел эту пограничную полосу»¹³².

В повести «Метель» В. Сорокин не указывает конкретной эпохи, в которой разворачивается действие. Читателя может показаться, что это XIX век, потому что повесть воспроизводит социальную атмосферу России, описывает особенности русской культуры и приметы быта.

Типично имя главного героя, Платон, журналы, которые он читает, действительно издавались тогда же. Слова «станция», «барин» и другие характерны для речи людей этого столетия. Два главных героя романа, доктор Платон и хлебозов Перхуша, их личностные характеристики, взаимоотношения, диалоги между ними полны красок XIX века. Но указанные в тексте высокотехнологичные продукты, появляющиеся по ходу сюжета, свидетельствуют о том, что события романа происходят в будущем времени. Автор

¹³¹ Интервью Владимира Сорокина в газете «Известия» после выхода повести (02.04.2010 <https://ru-sorokin.livejournal.com/95125.html00>) (дата обращения: 30.2023)

¹³² Сорокин В. Дорогой гвоздь. Интервью. <https://srkn.ru/interview/dorogoi-gvozd.html>

намекает, что дальнейшее развитие общества в духе указанных тенденций, неизбежно приведет к состоянию неустроенности и хаоса.

Опора на литературные традиции классической русской, европейской и американской литературы, знание современного состояния, а также смелые предположения о будущем обществе питают образную систему мира, изображенного в «Метели». В этом мире процветающей науки и технологий достигнут значительный прогресс. Например, «малая лошадь» (малогобаритный конь, размером с рябчика, новый тип лошади, способный работать за 50 лошадей, потребляет очень мало корма. Одно поле может собрать достаточно люцерны, чтобы прокормить пятьдесят карманных лошадей в течение всей зимы), и «гигантская лошадь» (четырёхэтажный большой конь, который может тянуть за собой состав с углем).

В повести «Метель» В. Сорокин показывает, как наука и техника претерпевают постоянные изменения, приносят удобство и комфорт в повседневную жизнь. Однако комфорт не отменяет другой стороны жизни, страшной и непонятной. Например, непонятна и совершенно неприемлема природа странного «боливийского вируса», превращающего человека в ужасающего зомби с острыми когтями, безмозглых и бездушных. Смысл и утешения эти существа могут найти лишь в «пирамиде». Налицо критика писателем антиутопического общества, бездушного и бесчеловечного.

В. Сорокин создает свою уникальную модель художественного мира. Примечательной особенностью его является смешение пространственных и временных координат. Кажется, на первый взгляд, что писатель поставил своей задачей развлечь читательскую, публику, создать абсурдную картину, где перепутались прошлое, настоящее и будущее. При этом отношение к категории абсурдного меняется, для раннего Сорокина обращение к абсурду было способом раскрыть темную сторону человеческой природы, развенчать уродливые стороны общественного развития. Для позднего периода творчества характерно более сложное амбивалентное использование данного эсте-

тического элемента. Так, персонажи повести «Метель» могут быть одновременно добрыми и злыми, эгоистичными и самоотверженными, храбрыми и трусливыми.

Глубокая озабоченность судьбой человечества есть основополагающая компонента авторской позиции. Главный герой, Платон Ильич Гарин, берет на себя священную миссию спасения человечества: он доставляет вакцину в пострадавшие районы, что-то от спасителя есть и в облике Перхуши по прозвищу «призрак туберкулеза»: он жертвует собой, подставляя свое тело снежной буре и таким образом давая доктору шанс выжить.

Характеризуя врача Платона Гарина В. Сорокин отмечает существенное отличие его от традиционных смелых и решительных, идеалистических героев. В. Сорокин создает образ врача, опираясь на представления о врачебном долге, смелости и бескорыстии. В классической русской литературе немало образов врачей, проявивших самоотверженность, спасших жизни людей, пожертвовав собой. Следуя лучшим заветам, доктор Платон у В. Сорокина предостерегает самого себя: «Никогда не надо поступаться принципами. И не надо опускаться ниже плинтуса, совершать вынужденные ходы, как в шахматах. Не надо жить вынужденно, хватит хотя бы должностных паллиативов. Жизнь представляет тебе возможность выбирать. И выбирать то, что для тебя органично, что не заставит тебя потом мучиться от стыда за собственное безволие. Только эпидемия не оставляет выбора».

Однако доктор нарушает данное себе обещание. Вступив в отношения с женой мельника, он фактически предаёт свои принципы. На самом деле, ему не нравится эта женщина, и делает он это, чтобы удовлетворить свои плотские желания. После свидания на одну ночь он даже чувствует некоторое

В. Сорокин наделяет образ Перхуши, как и образ доктора Гарина символическими чертами русского характера. Перхуша добродушен, трудолюбив, старательно выполняет любую работу, достаточно храбр, чтобы пожертво-

вать собой. У этого образа есть свои прототипы-предшественники, например, Савельич в повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка».

Описание в повести взаимоотношения двух персонажей так или иначе отражает размышления В. Сорокина об отношениях между людьми в обществе. В «Книге Обрядов» (Ли Цзи) есть такие слова: «По натуре люди близки друг другу, а разнятся они из-за различия в привычках». Согласно Конфуцию, недостатки людей укореняются в их привычках, которые трудно преодолеть.

Сюжет повести «Метель» может прочитываться как иносказание об обреченности и разобщенности русской жизни. Если бы доктор Гарин смог задуматься о себе, укрепить свою волю, быть внимательным к чувствам других людей, если бы был менее высокомерным и относился к таким людям, как Перхуша, как к равным, если бы Перхуша, в свою очередь, смог осознать, что как человек он равен врачу, восстановить самоуважение и чувство достоинства, посоветовать и остановить врача, когда он сбился с пути, то эти двое, вероятно, преуспели бы в своей священной миссии по доставке вакцин и спасению жизней. В. Сорокин настаивает на той мысли, что жалкий мир людей, в котором господствуют пороки, «метели» и «чума», возник по той причине, что люди так и не смогли преодолеть себя и свои слабости. Центральный образ повести – «метель» обретает метафорический смысл. В. Сорокин озабочен вопросом о развитии человеческой нравственности. Внутренняя подспудная мысль романа – это вопрос о природе человека и его совершенства. Светлый мир возможен только при гармоничном единстве технического прогресса с нравственной гармонией человека, преодоления им различных слабостей и «соблазнов»

Любопытно в повести то, что, описывая достижения общества будущего, В. Сорокин одновременно внедряет в ее сюжет элементы, указывающий на деградацию нравственного облика человека.

Несмотря на быстрое развитие науки и техники, некоторые аспекты жизни претерпевают большой регресс. В многочисленных деталях повести легко увидеть катастрофические для автора результаты отката от природы, вызванного чудовищным развитием технологий. Она показывает скрытое беспокойство В. Сорокина о будущем технологического и цивилизованного общества.

Писатель не убежден, что высокий уровень материальной цивилизации принесет людям лучшую и более свободную жизнь, он может иметь обратный эффект и даже привести к некоторым задержкам в развитии человечества.

В повести «Метель» Сорокин конструирует модель российского общества, которое выглядит точно так же, как в XIX веке, но на самом деле смещенное и перемешанное во времени и пространстве, о чем свидетельствуют карманные лошадки, сани, гигантские лошади, карманные люди, великаны, пирамиды, дельфины. В. Сорокин сосредоточен на создании картины с детальной характеристикой и психологической подоплекой сложного дуализма добра и зла в человеческой природе, причина которого кроется в злоупотреблении человеком наукой и техникой. Он продолжает вечную тему русской литературы, - размышляет о человеческой природе и о дальнейшей судьбе общества и человечества.

Подводя итог анализу повести «Метель», следует отметить следующее. В. Сорокин, используя классический сюжет русской литературы, создает экспериментальную модель дистопии, в которой причудливо соединяются архаические и модернистские образы. Символика метели служит цели создания аллегории, позволяющей обосновать мысль о прошлом, настоящем и будущем России. В дистопии просматривается притча о бесперспективности исторического движения, причины которой автор усматривает в самой русской национальной идентичности. С другой стороны, повесть свидетельствует о серьезной озабоченности художника вопросом о будущем России.

Владимир Сорокин - один из самых противоречивых современных российских писателей, и почти каждое его произведение вызывает огромный резонанс в литературном мире. Содержание его работ абсурдно и причудливо, форма нова, а язык уникален. **Роман «Теллурия»**, опубликованный в 2013 году, почти единодушно получил высокую оценку литературного мира, получила две авторитетные награды от российского литературного сообщества и признан абсолютной вершиной творчества Сорокина. Вместе с тем, стоит отметить, что оценка романа в критике не была однозначной. Так, М. Кучерская указывает на то, что писатель повторяет самого себя, использует отработанные клише. Критик обнаруживает недостатки сюжета, лишенного целостности и последовательности. Искусственное нанизывание разнородных текстов, которые являются лишь стилизациями многочисленных жанров, на «длинный теллурический гвоздь» не придает ему его достоинства. Попытки создать стилизации с использованием культурных кодов русской идентичности критик называет «бессмысленным сором»: «Вывернутые наизнанку и с отменной зоркостью описанные здесь культурные коды, высмеянные политические реалии вовсе не объединяют читателя и автора, читателя и читателя, напротив — разъединяют, указывают на то, что все это (стихи, молитвы, протесты), без единого исключения, давно превратилось в бессмысленный сор. Мотив всеобщего распада, разъединенности подчеркивает и политическое устройство представленного в «Теллурии» мира, после кровопролитной войны между исламской и христианской цивилизацией разделенного на автономии, а в еще большей степени — структура романа. «Теллурия» состоит из глав, не связанных общим сюжетом, сбитых вместе одним лишь длинным теллурическим гвоздем»¹³³.

¹³³ Кучерская М. «Теллурия»: Владимир Сорокин описал постапокалиптический мир // Ведомости, 21 октября 2013.

Отдельно следует отметить то обстоятельство, что дистопия В. Сорокина выполнена в русле логики его эстетической концепции. Ее следует интерпретировать не только и не столько с точки зрения социальной и исторической проблематики, сколько как очередной экспериментальный проект с языком. Поэтому каждый фрагмент романа представляет собой жанровую или стилевую игру, виртуозную пародию на жанр или стиль. Социальное и эстетическое соединяются здесь в сюжете, каждый раз уникальном. Как отмечает критик А. Архангельский, «в этом романе настоящий и единственный герой — язык, точнее, разные языки: это новый Вавилон. Каждый язык индивидуален, каждый присущ, говорит о говорящем — он вновь концептуален, независимо от степени грамотности или владения. <...> Это не политический роман, не сатира — это кадиш о языке. Молитва, исполненная на пятидесяти разных языках. Верните то, с чем можно работать, с чем возможно играть. В тоске по различиям Сорокин возвращает «себе» даже язык соцреализма — перед лицом новой опасности, гораздо более страшной: перед угрозой разъязыковления. И вот ведь что важно: ничего с этим поделать нельзя. Спасёт только катастрофа»¹³⁴.

Подробный и разносторонний анализ романа можно найти в изданном в 2018 г. сборнике «Это просто буквы на бумаге...». Владимир Сорокин: после литературы. Антология, 2018». В нем собраны статьи Б. Гройса, А. Гениса, М. Липовецкого, И. Калинина, М. Рыклина, Е. Добренко, других исследователей.

С точки зрения художественной формы «Теллурия» определенно не является романом в традиционном смысле. Традиционные романы имеют полную сюжетную канву: начало, развитие, кульминация и финал. Есть конкретные главные герои. Это справедливо для других литературных произведений постмодернистов. Например, в романе В. Пелевина «Чапаев и Пусто-

¹³⁴Архангельский А. Новый Сорокин: станция Распадская // Colta.ru. Архивная копия от 24 января 2021 на Wayback Machine. <https://www.colta.ru/articles/literature/785-novyy-sorokin-stantsiya-raspadskaya> (дата обращения: 30.2023)

та» главные герои Пётр Пустота и Чапаев, Татарский является главным героем в романе «Generation П», А. Хули в романе «Священная книга оборотня».

В романе «Теллурия» трудно объяснить, о какой истории идет речь. Потому что этот роман состоит не из одной истории, он включает в себя пятьдесят глав, в которых, рассказывается пятьдесят несвязанных коротких историй. По сути, между ними нет никакой связи, и единственное звено, которое может связать эти, казалось бы, не относящиеся к делу истории, - это теллутовый гвоздь.

Теллутовый гвоздь берет на себя роль сюжетобразующей детали романа. Авторское описание полно антиутопического подтекста. В романе дается описание предмета изображения: «Теллур (Tellurium) – химический элемент 16-й группы 5-го периода в периодической системе под номером 52, семейство металлоидов. Хрупкий серебристо-белый металл. Относится к редкоземельным металлам, месторождения самородного теллура чрезвычайно редки, в мире их всего четыре»¹³⁵. Теллур и сплавы теллура используются в электронной технике и радиотехнике, а также в производстве термостойкой резины, сульфидного стекла и сверхпроводящих материалов. В 2022 году китайские археологи обнаружили теллутовые гвозди в одной из пещер в горах Алтая.

Тут следует отметить, что в реальности теллурий не обладает никакими особыми свойствами, подобно, например, золоту или серебру, однако в контексте повествования В. Сорокин придает ему условную символическую ценность. Согласно роману, теллутовые гвозди вызывают в человеке чувство удовольствия и ощущение утраты времени, но они также с большой вероятностью могут привести к смерти.

В романе В. Сорокина апофеозом влияния теллурия на жизнь становится провозглашение 17 января 2028 года в Алтайском крае нового государства – Демократической Республики Теллурия. Первым президентом ДРТ был из-

¹³⁵ Сорокин В. Г. Теллурия. Роман. М.: Издательство АСТ. 2014.-С.265.

бран командир легиона «Голубые шершни» полковник Жан-Франсуа Трокар. Теллурия признана двадцатью четырьмя государствами мирового сообщества. Помимо скотоводства, экспорта теллура и других редкоземельных металлов основным доходом теллурийцев является так называемая теллурийская медицина». В мире, описанном в романе, теллуровые *гвозди* стали предметом конкуренции между различными странами и национальностями, точно так же, как мировая энергия, продукты питания, таланты и т.д. Хотя теллуровые гвозди - это своего рода наркотик, никто не может устоять перед ним. Поскольку он может производить бесконечную магическую силу, может позволить людям видеть своих умерших родственников. В пятнадцатой истории, выполненной в виде стилизации «заявления», слесарь третьего разряда Иванов, просит директора своего завода выделить 120 рублей на покупку гвоздей, чтобы встретиться со своим умершим братом Николаем. Забивание гвоздей из теллура делает солдат храбрыми и сильными. Например, в этой истории воины стали храбрыми, когда их мозги были пробиты теллуровыми гвоздями. Гвозди из теллура могут принести людям ощущение счастья. «Вы знаете, в чем мощь теллура. Он возбуждает в мозгу нашем самые сокровенные желания, самые лелеемые мечты. Причем – мечты осознанные, глубокие, выношенные, не просто импульсивные позывы...». Люди этого мира почти сошли с ума в своей погоне за гвоздями. Здания, взмывающие в облака, их вершины из чистейшего теллура, ослепительные в своем сиянии. Сияет она и слепит.

«Теллур! Новые горизонты надежд!

Теллур, сияющий, как облачение ангелов!

Теллур, блистающий, как молнии пророка!

Теллур, божественным скальпелем погружающийся в мозги миллионов!

Теллур, раздвигающий пределы человеческого!»

Теллуровый гвоздь стал центром соперничества между различными конфессиями, партиями и странами. Теллуровые гвозди символизируют

власть, интересы, утопические устремления и желания в умах людей. С древних времен и по настоящее время люди никогда не переставали сражаться друг с другом, порождая человеческие трагедии.

В романе отражены размышления В. Сорокина о человеческом обществе. В отличие от европейских и американских произведений, российская постмодернистская литература более рефлексивно и критически относится к истории и современному состоянию человеческого общества, исследует его общие недуги. Кажется, что это описание абсурдных утопических историй, но его суть заключается в том, чтобы отразить недостатки, общие как для России, так и для человеческого общества в целом. Таких как «жадность правителей, страдания людей во всем мире из-за их эгоизма, негативное влияние научно-технического прогресса, равнодушие и подозрительность в человеческих отношениях».

Кроме гвоздей, еще одним объединяющим элементом является время «нового средневековья». Хотя Сорокин не указывает время действия, можно предположить, что «новое средневековье» наступит в ближайшем будущем, примерно в середине XX века. Следует отметить, что среди критиков нет единодушия в этом плане, существует и определения сорокинского мира, как «нового Ренессанса». Как бы то ни было он построен таким образом, что архаические реалии (например, преобладание гужевого вида транспорта) парадоксальным образом соседствуют с развитой биотехнологией (в романе персонажи пользуются «умницами», передовыми средствами коммуникации).

Имя государства-утопии, хоть лежит в основе названия романа, не полностью определяет его смысл, который гораздо более широк. Теллурия это весь мир, в устройстве которого лежит идея общего и индивидуального счастья: «Теллурия в романе пересоздает мир на новой основе и придает ему но-

вую форму, превращая его целиком в «Теллурию» — не в ту, что описана в соответствующей главе романа, но в ту, что дает ему название»¹³⁶.

Республика Теллурия основана французом Трокаром, захватившим власть и основавшим новое государство. Он стал производить новейший продукт – теллуровые гвозди - а затем распространяет их по всему миру. Мир, изображенный в романе претерпел серьезные геополитические изменения. Европа, как центр мировой цивилизации, находится в осаде исламских экстремистов. В Париже и Мюнхене происходят ваххабитские революции, Швецию бомбят талибы, а Германия снова развалилась. Рыцари-тамплиеры основали новое государство на руинах Франции, надеясь сохранить шаткую христианскую цивилизацию.

В романе показано, как в контексте этого впечатляющего будущего разворачиваются различные события, кажущиеся абсурдными и полными утопических фантазий. На самом деле они свидетельствуют о глубоких размышлениях В. Сорокина о России, социальных и исторических перспективах современного мира. В романе содержится глубокая антиутопическая ирония. Например, во втором рассказе он размышляет о трагическом прошлом российской истории, делает прогнозы на будущее российского общества. «Москва – это и есть череп империи русских, а странная странность ее заключена в тех самых призраках прошлого, кои мы именуем «имперскими снами». Вдобавок они еще пропитаны картофельным выхлопом... В основном это картофельная пульпа, благо картофелем со времен Екатерины II Московия не обеднела. Собственно, этот картофельный выхлоп и сообщает тамошнему воздуху приторно-затхлый привкус, распространяющийся на все вокруг». Как один из самых продуктивных овощей в России, «картофель» играет важную роль в рационе россиян. Чтобы решить проблему голода в стране, императрица Екатерина II приказала широко сеять картофель по всей

¹³⁶ Львовский С. Третья психоделическая Владимира Сорокина, или «Теллурия»: пятьдесят глав о том, чего не может быть. <https://fantlab.ru/work1055881> (дата обращения: 03.20.2023)

стране из-за его высокой урожайности. В русской диете картофель занимает очень важное место. Печеный картофель и картофельное пюре можно использовать в качестве основных продуктов питания. Картофель может использоваться для приготовления салатов, картофель также необходим как ингредиент при приготовлении тушеного мяса, и даже водка, также может производиться из картофеля. Картофель - важный символ русской национальной культуры питания, и он символизирует трудные годы, которые пережил русский народ.

Российская постмодернистская литература имеет свои отличия от постмодернизма на Западе. Русские романисты-постмодернисты придерживаются «антиисторической», антикультурной и антиутопической «подрывной» позиции. Культурная деконструкция оперирует такими понятиями, как «конец истории» и «диалог с хаосом». На самом деле, это, по сути, противостояние тоталитарному правлению и оковам идеологии. По их мнению, реальность является иллюзией и «нарративом», а ложь и абсурд существуют реально. С другой стороны, В. Сорокин пошел еще дальше. Он поставил под сомнение исторический путь развития России на протяжении сотен лет, и это повествование представляет собой высокую степень обобщения и размышления писателя о российской истории. Главы-истории романа также изобилуют метафорами и размышлениями о российской истории и статус-кво. В седьмой истории автор устами графа размышляет о русских так: «о, у меня претензий больше не к немцам и жидам, а к русским. Нет на свете народа, более равнодушного к своей жизни. Ежели это национальная черта – такой народ сочувствия не заслуживает». Россия непрерывно расширялась в течение сотен лет и создала самую большую страну в мире по территории. Однако, по мнению В. Сорокина, русской нации издавна свойственны лишь мечты утопических империй, таких как концепция «Москва -Третий Рим» в царской России, и апология «Родины пролетариев всего мира» в советскую эпоху. Россия одержима великими достижениями прошлого, что не служит решению реальных

проблем. Россия сталкивается с утечкой мозгов, неспособностью идти в ногу с технологическим развитием, однородной промышленной структурой, ростом безработицы, ухудшением международных отношений и дисбалансом в региональном развитии.

Кажется, что это ироническая шутка В. Сорокина, но на самом деле она полна беспокойства В. Сорокина о будущем, о судьбе российского государства и нации. Это трагическое пророчество о будущем России. В. Сорокин надеется, что Россия может освободиться от своей одержимости славой прошлого, идти в ногу с тенденциями времени и реализовать подлинное обновление нации и страны, а не двигаться к своему краху.

Описывая сцены будущих военных действий, Сорокин прибегает к различным описаниям из области фантастики: «Выйдя из трапезной, рыцари спустились в подвальную часть замкового храма, где в пустом каменном пространстве парила, распластанная между двумя пуленепробиваемыми стеклами в тяжелой раме из левитирующих полупроводников, Плащаница Спасителя. Рядом с ней суровыми стальными рядами теснились трехметровые роботы, вооруженные автоматическими пушками, ракетами и огнеметами...». Описывая войны будущего, В. Сорокин синтезирует элементы

разных видов искусства: литературы, кино, телевидения, вплетает в повествование истории разных стран. Образы рыцарей, голова Иисуса, упоминание «неверных» - аллюзия на «Крестовые походы» средневековой Европы: европейские страны когда-то были призваны в крестовый поход католическим папой Римским во имя Иисуса Христа, а короли и лорды различных стран возглавляли своих собственных феодальных рыцарей, чтобы вести войну против стран, которые они считали языческими (в основном в восточном Средиземноморье).

Автор использует религиозные мотивы. Истории с тамплиерами свидетельствуют о глубоком знании истории средневековой Европы и крестовых походов. Используется религиозный миф о псоглавцах, поклоняющихся свя-

тому Христофору. В другом случае, создается виртуозная стилизация жанра молитвы.

В приведенном эпизоде «крестоносцы» являются защитниками христианской веры и хотят бороться с логовом неверных ... «Победите их Мечом истины и покажите неверным храбрость и бесстрашие христианских воинов!». В. Сорокин и здесь пользуется излюбленным стилистическим приемом сочетания архаики и модерна. Роботизированные самолеты, автоматическая артиллерия выступают как отсылки к классическим американским и японским анимационным фильмам. Используются образы «трансформеров» и «мобильного костюма Гандама». Объединяя культурные и исторические элементы разных стран разного времени, В. Сорокин создает собственную модель времени, в которой находит отражение мировой хаос, демонстрируется готовность создать новый мир и новый культурный порядок. По мнению Сорокина, «будущее - это многоязычная, многокультурная эпоха плюрализма». Взаимосвязь между прошлым и будущим может быть достигнута только на основе поглощения «настоящего» и достижения цели «отсутствия настоящего», чтобы построить стабильный и разнообразный мир. В. Сорокин использует множество элементов для создания фантастического утопического мира.

Автор также раскрывает природу войны. С его точки зрения войны будут всегда. Как бы ни менялось человеческое общество в научном-техническом плане, в нем всегда будет место для неразрешимых антагонизмов, борьба убеждений, споры за территории, различие идеологических принципов. С древних времен и до настоящего времени, как в России, так и в других частях света.

В истории XXII романа, написанной в духе стилизации средневекового гротеска с мотивами вампиризма в сочетании с апокрифическим мотивом о псоглавцах В. Сорокин сочетает «гуманитарные» элементы, такие как литература, философия, музыка с темой еды и каннибализма, что производит на

читателя сильнейший шокирующий эффект. Сочетание несочетаемого, эффект резкого контраста деталей является излюбленным приемом В. Сорокина, любящего «высекать» плотный и мощный заряд антиэстетизма. В романе В. Сорокина действуют два персонажа - Роман и Фома, два монстра с собачьими головами, они сидят возле костра, греют воду в котелке, висящем на походном треножнике. Они говорят о произведениях Пушкина и Бодлера, о том, как «пройти через испытания и невзгоды, двигаться дальше, достичь физического и духовного совершенства». Беседуя, они рассуждают на темы, которые совершенно не сочетаются друг с другом: о ценности кино и театра, молятся Святому Христофору и, с другой стороны, рассказывают о том, как приготовить и съесть труп «татарского воина». Сорокин живо описал процесс ужасающего каннибализма.

Указанный фрагмент романа можно интерпретировать двояко. С одной стороны, писатель демонстрирует проводимый им эксперимент с возможностями языка, с другой стороны, это иллюстрация стремления В. Сорокина шокировать читателя заостренным антиэстетизмом, нарочитым использованием темы каннибализма, «снижением градуса» дозволенного, когда неприличное и непристойное «вдруг» оборачивается вполне приемлемым для прочтения. Непристойности не просто изображаются, по ходу повествования процесс смакования намеренно усиливается. Теперь это не просто «мозги», но «гнилые мозги».

Напрашивается мысль, что основной момент восприятия текста В. Сорокина заключается в эпатаже и провокации. Писатель эпатирует читателя, и только в этом заключается главная «идея текста», эпатирует изощренно и настойчиво. В приведенном отрывке есть некоторое эстетическое «оправдание» темы «мозга». Вспомним знаменитое вступление к поэме В. Маяковского «Облако в штанах»: «Вашу мысль, мечтающую на размягченном мозгу, как выжиревший лакей...» и т.д.

Вместе с тем, фрагмент о псоглавцах содержит философский смысл, позволяющий уточнить специфику жанра утопии у В.Сорокина. С точки зрения исследователя Д. Фунтовой в этом фрагменте беседы двух интеллектуалов, обедающих человеческими мозгами заложена значащая метафора: если авторы утопий XX века возлагали надежду на разум, то у В. Сорокина звучит мысль об ограниченности такого подхода: «данный метафорический образ предельно прозрачен для читателя: «от потребления идей недалеко и до потребления людей»¹³⁷.

Есть здесь и дополнительный момент. В. Сорокин вносит долю иронии и остраненности в изображение темы войны. Происходит процесс «дегероизации» войны. Его цель - высмеять и осудить тех, кто выступает за войну, морализирует, но при этом преследует собственные корыстные цели. Посылая других в качестве пушечного мяса сражаться на поле боя, они, пожиная плоды войны. Наслаждаясь пожиранием головы воина, два монстра нашли гвоздь в голове мертвеца и выразили ему свою похвалу, сказав, что татарский воин был «чрезвычайно сильным, храбрым и бесстрашным. Вспомним Гуго де Пейна, Раймунда Тулузского, Конрада III, Готфрида Бульонского, Фридриха Барбароссу!». Героический и непобедимый воин и его благородные чувства были убиты «злым куском металла». С иронией отмечает В. Сорокин, что самый храбрый воин часто не сравнится с маленькой вражеской пулей.

Во фрагменте VI книги - история партизан Мигуеля на Урале. Широкое использование в романе литературного стиля повествования эпохи соцреализма словно возвращает читателя в дни Октябрьской революции. Например, портрет Исамбаева описывается так: «Командир сдержан, немногословен. Суровое лицо его скупое освещено умной лампочкой. Испещренное шрамами, с дирижёрской скулой, с пристальным красным биноклярным глазом, лицо

¹³⁷ Фунтова Д. А. Ценностные особенности эвтопии на примере романа В. Сорокина «Теллурия» // Челябинский гуманитарий. 2017. №1 (38).

капитана Исанбаева – это лицо уральского народа, восставшего против оккупантов, лицо освободительной войны, с быстротой лесного пожара охватывающей не только предгорья Южного Урала, но уже и Северный Урал». Фрагмент романа напоминает людям о героях революции: «Его отряд живет своей суровой боевой жизнью, совершая ежедневные подвиги во имя будущей республики, во имя торжества социализма и справедливости». Стиль фрагмента представляет собой имитацию стереотипного языка советской эпохи, однако язык периода классовой борьбы одновременно содержит в себе скрытый иронический элемент. Социалистический реализм и стеб сопрягаются в романе. Соцреалистическая литература официально позиционировалась как основное направление, редко описывалась личная жизнь и эмоции, внимание обращалось на то, чтобы направить весь народ на служение Родине и партии. Такие стилистические описания, свойственные литературе социалистического реализма, побуждали читателей задуматься об эпохе, когда культивировались утопические коммунистические идеалы, и ощутить ужасные последствия радикального левого мышления.

Модель утопии по своей природе «одномерна» и «абсолютна», она не предполагает вариантов. Цель утопического общества у В. Сорокина - построить общество, в котором могут быть счастливы все вместе. С другой стороны, утопия, описанная в романе, - это утопия где каждый прекрасен по своему. И в этом смысле модель В. Сорокина обретает гибкость и вариативность. В романе нет единого главного героя, в пятидесяти историях романа сотни разнообразных персонажей, каждый из которых стремится к своему собственному счастью. В. Сорокин создал вариант «идеальной» модели утопии: утопия должна быть «множественной». Как только возникает одномерность утопии, она превращается в свою противоположность - в антиутопию, индивидуальный разум в этой модели становится жертвой общественного, что приводит к катастрофе. По-настоящему идеальный утопический мир

должен состоять из множества уникальных утопий и персонализированных ценностей и мировоззрений.

Отсутствие единого сюжета и наличие многочисленных историй превращает книгу в «созвездие утопий». Критик Р. Арбитман описывает его следующим образом: «Полсотни глав, где такое будущее описано, — это полсотни отдельных маленьких утопий, на любой вкус, цвет и настрой. Тот, кто верует в Аллаха Немилосердного, грезит закатом Европы и ей же грозит джихадом, прочтёт в романе о победоносной высадке талибов в Германии и о том, как Старый Свет едва не превратился в новый халифат. Того, кто ждёт реванша европейского христианства, автор тоже не обидит: предложит картину крестового похода завтрашних тамплиеров, седлающих гигантских роботов и улетающих на восход»¹³⁸.

Утопический мир у В. Сорокина не однообразен, он «диверсифицирован», к нему возможны разные пути, которые дополняют друг друга, но не заменяют один другой.

Любование его разнообразием делает утопический мир романа по-настоящему ярким и красочным, и только такая утопия, которая пропагандирует разнообразные ценности и разнообразное счастье, по В. Сорокину, может быть названа воплощением истинного счастья.

В этом смысле показателен образ графа в части VII романа В. Сорокина. Озабоченный мыслью о моральном падении русских людей и общим упадком страны, он призывает к восстановлению своего языка и убеждений, а также к продвижению национальных традиций, унаследованных от предков, вместо того, чтобы просто знать, что нужно слепо бороться за теллур. В романе изображены христиане, которые борются с мусульманами. По-своему счастлив некультурный кентавр, влюбленный в Коломбину. Счастлив персонаж по имени Гаврила Романович, живущий самодостаточной жизнью, имея

¹³⁸ Арбитман Р. И НИКАКИХ ГВОЗДЕЙ! // "Профиль", №42(836), 11 ноября 2013 года <https://ru-sorokin.livejournal.com/284725.html> (дата обращения: 30.2023)

вдоволь еды и одежды. Он занимается сельским хозяйством, разводит сви-ней, охотится, получает удовольствие от жизни вдали от войны. Персонажи В. Сорокина живут в состоянии мечты, у каждого своей. И каждая мечта обоснована и заслуживает уважения.

Вернемся к интерпретации жанра романа. Он не прочитывается как жанр утопии/дистопии в устоявшемся традиционном понимании жанра, но выходит за его пределы. Трактовка жанра романа В. Сорокина требует более глубокого понимания идеи писателя, антропологического. «Теллурию» следует понимать не как «прямое высказывание», «его основная его проблематика лежит в сфере не политологии и future studies, но антропологии и (отчасти, как следствие) социологии»¹³⁹. В романе В.Сорокин создает сложная картина, сочетающая в себе утопическое (post-scarcity world) и дистопическое (социальное неравенство). Сорокин в «Дне опричника», «Сахарном Кремле» и «Теллурии» также использует тот же прием лобового столкновения высоких технологий с социальной архаикой — но в других целях» (С. Львовский). Трактовка жанра во многом объясняется функцией психоактивного препарата. Анализ романа с позиции истории, религии, психоделизма, футурологии приводит С. Львовского к следующему выводу: «Слова «постисторический», «постсовременный», «постсекулярный», «пострелигиозный» и даже «постчеловеческий» и неуклюжи, и не описывают этот сконструированный мир полностью, обращая внимание только на отдельные его черты и аспекты. Здесь можно сказать какое-нибудь еще более неуклюжее слово, совсем невыговариваемое, вот, например, «посттрансцендентный». А можно сказать, что Сорокину удалось вообразить мир, каким-то образом продлившийся туда, где его не могло и не должно было быть (С. Львовский). Обобщая высказывание критика, сформулируем определение жанра романа как «антропологическую дистопию».

¹³⁹ Львовский С. ТРЕТЬЯ ПСИХОДЕЛИЧЕСКАЯ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА, ИЛИ «ТЕЛЛУРИЯ»: пятьдесят глав о том, чего не может быть. <https://fantlab.ru/work1055881> (дата обращения: 30.2023)

С этим выводом созвучна формулировка жанра Д. Фунтовой романа как эвтопии: «Теллурия» это не классическая идеальная утопия, а приближение к ней, «эвтопия» - изображение общества не идеального и не «справедливого» или «праведного», однако счастливого¹⁴⁰.

ГЛАВА 2. РЕЛИГИОЗНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС ПОСТМОДЕРНИЗМА.

2.1. Мотивы языческой и христианской мифологий в антиутопиях Т. Толстой и В. Сорокина.

Слово "миф" происходит от древнегреческого слова "mythos ", что означает легенды и рассказы о богах и героях. В книге «Первобытная культура» британский антрополог Эдвард Тейлор указывал на идеологическую основу мифологии: «Первая и главная причина, по которой факты повседневного опыта становятся мифами, - это вера в анимизм, и эта вера достигла высшей точки антропоморфизации природы... Это правда, что эта философия примитивна и груба, но она полна мысли, и она понимается очень реалистично и серьезно. Порождение мифов неотделимо от реальности человеческой жизни. На самом деле, это субъективное творение человеческих существ, а легенды и истории о различных богах и героях создаются на основе

¹⁴⁰ Фунтова Д. А. Ценностные особенности эвтопии на примере романа В. Сорокина «Теллурия» // Челябинский гуманитарий. 2017. №1 (38). С. 53-58.

человеческого воображения. Они молятся, чтобы эти боги, обладающие сверхъестественными и сверхчеловеческими способностями, благословили их набраться сил и помогли преодолеть трудности. В результате первобытные люди рассматривали мифологию как способ эмоционального выражения духовной поддержки, и она стала прототипом первобытной религии.

Британский антрополог Б. Малиновский в книге «Наука о колдовстве, религии и мифологии» отмечал важную роль мифа в становлении и развитии примитивных религий. Мифология обогащает содержание примитивных религий и помогает им развиваться и совершенствоваться. Современный немецкий философ Эрнст Геккель предложил исследовательскую модель «миф-религия»: «Религия всегда была взаимосвязана с мифами на протяжении всей своей истории и пронизывала содержание мифов».

С другой стороны, даже в самой примитивной форме мифологии содержится некоторые религиозные смыслы. Мифология всегда была важным содержанием религии. Роль мифологии состоит в том, чтобы создавать богов и устанавливать их объективное существование и святость. Религия должна поддерживать святость веры с помощью мифологии. Почти каждая страна и регион в мире создали собственные мифы. Следует отметить, что мифология играет важную роль в социальных науках, таких как социология, эстетика и литература. Английский литературный критик Джейн Харрисон считает, что литература возникла из мифологии, а мифология является и составной частью художественной литературы.

Перейдем к рассмотрению того, как и каким образом религиозные и мифологические элементы нашли свое воплощение в русской литературе эпохи постмодерна.

Философ Е.В. Галанина в статье «Мифологические миры постмодерна» утверждает, что в эпоху постмодерна происходит кардинальное переосмысление традиционной мифологии. «Философский дискурс постмодерна стремится преодолеть жёсткость, заданность и тотальность классической куль-

турной традиции, в рамках которой человек оказался зависим от истин, стереотипов и ценностей, провозглашённых легитимными и приоритетными в новоевропейском социокультурном пространстве.

В противовес этому постмодерн оказывается свободным от установления универсальных и абсолютных истин, от фиксации приоритетных форм описания действительности. Постмодерн осуществляет своеобразную делигитимацию истин, деконструкцию рационализма, объективности и прогрессистского историзма. Постмодерн отвергает все «метарассказы», которые рассматриваются как изначально искусственные и ложные. «Метарассказы» задают семантический горизонт любых повествовательных практик в контексте культуры. Они представляют собой культурные доминанты, функционирующие в качестве парадигмальной матрицы и неотрефлексированной системы координат»¹⁴¹.

В конце XX начале XXI веков политика демократизации и гласности, потрясения в Восточной Европе, распад Советского Союза и другие исторические события оказали сильное влияние на все культурно-идеологическое поле России. Российское общество наполнилось атмосферой неопределённости. В частности, утратил свою устойчивость атеизм, однако возрождение религиозного сознания не могло произойти в одночасье. Наступила полоса безвременья, или отсутствия национального самосознания. В этот период также усилились социальные противоречия и конфликты между старыми и новыми ценностями.

Хотя постмодернизм предполагает отказ от власти традиционных установок и истин, в том числе и религиозных, абсолютно игнорировать религию не удастся в силу глубокой укоренённости ее в общественном сознании. Философ А.В. Матецкая пишет об этом следующим образом:

¹⁴¹ Галанина Е.В. Мифологические миры постмодерна. Фундаментальные исследования. – 2015. – № 2 (часть 1) – С. 200-203.

«Постмодернизм подорвал основы идейно-ценностной легитимации проекта модерна, что дало возможность усомниться и в критике религии, заложенной в этот проект. Можно сказать, что постмодернизм уравнивал религию в правах со светским и научным мировоззрением. Если ни одно мировоззрение не является и не может являться истинным – то есть иметь отношение к объективной истине, то равно допустимы любые мировоззрения. Проблема поиска истины заменяется проблемой интерпретации Мистический опыт никогда не был массовым явлением, потому можно предположить, что для большинства представителей новой духовности личный религиозный или духовный опыт сводится к конструированию собственного мировоззрения из элементов, в изобилии предоставляемых современной культурой с ее информационными и медий-ными возможностями и технологиями»¹⁴².

Сказанное выше имеет непосредственное отношение к литературе. Именно в это время на литературном поле возникают явления, в которых можно обнаружить свободу художественных интерпретаций религиозного опыта авторов. Многие русские писатели обращаются к темам, прямо или косвенно связанным с религией и мифологией. В произведениях писателей-постмодернистов ощутимы философские мотивы так или иначе ассоциирующиеся с образом Иисуса Христа и православия.

На опосредованную связь постмодернизма и христианства указывает современная писательница С. Руссова, она пишет: «|Постмодернисты продолжают демонстрировать свою связь с русской духовной культурой и христианством». В произведениях Вен. Ерофеева, В. Сорокина, Т. Толстой, С. Соколова обнаруживаются персонажи, сюжетные истории или религиозные идеи, так или иначе связанные с христианством. Китайский литературовед Гао Синьяо обнаруживает здесь две наиболее очевидные тенденции: «Одна

¹⁴² Матецкая Е.В. Постмодерн и религия. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов. № 12 (86) 2017- С.125-128. часть 3

заключается в использовании игровых техник для формирования образа святых и глупцов, уподобленных Христу, другая заключается в использовании различных художественных техник для очевидного или скрытого воплощения религиозно-эсхатологической идеи».

В постмодернистской литературе сумасшедшие, дураки, пьяницы и уродцы нередко наполняются оригинальной художественно-эстетической спецификой религиозного свойства. Большинство из них уродливы лишь внешне, они неординарны в своем поведении, а их жизнь протекает в сложных условиях. Эти персонажи сильно отличаются от привычных героев классической литературы 19-го века с привычными для них идеалами правды, добра, красоты и гуманности. Они также сильно контрастируют и с высокими и совершенными героями литературы социалистической утопии.

Наиболее полным образом православные аспекты в контексте постмодернистской эстетики нашли свое характерологическое воплощение в образе юродивого (Вен. Ерофеева, С. Соколова и др.).

Понятие юродства имеет давнюю историческую традицию. Оно возникло в раннехристианский период и имело двоякий смысл – юродивый это мнимый сумасшедший, безумный, близкий к шуту, но одновременно и человек несущий в себе черты святости, близкий к святому, слова и действия которого имеют сакральный подтекст. На двоякий смысл юродства и принадлежность к двум смысловым пластам, или к двум «мирам» указывал акад. Д.С. Лихачев:

«Юродство занимает промежуточное положение между смеховым миром и миром церковной культуры. Можно сказать, что без скоморохов и шутов не было бы юродивых. Связь юродства со смеховым миром не ограничивается «изнаночным» принципом (юродство, как будет показано, создает свой «мир навыворот»), а захватывает и зрелищную сторону дела. Но юродство невозможно и без церкви: в Евангелии оно ищет свое нравственное оправдание, берет от церкви тот дидактизм, который так для него ха-

рактен. Юродивый балансирует на грани между смешным и серьезным, олицетворяя собою трагический вариант смехового мира. Юродство — как бы «третий мир» древнерусской культуры»¹⁴³.

Для обычных православных верующих «юродивые» - это «люди Божьи». Их кажущееся бессознательным и безрассудным поведение часто содержит глубокий пророческий смысл и предвидение будущего. В отличие от православных отшельников, святые и юродивые любят задерживаться в населенных местах, таких как города и площади, устраивают бурлескные представления, чтобы стимулировать сердца зрителей и научить их некоторым истинам о Боге. Юродивый неистово проклинает и обвиняет в греховности светский мир, «сопротивляется во имя человечности и осуждает недостатки антихристовой морали, не основы общества, но самих людей»¹⁴⁴. Юродивый - не духовная аномалия, но в каком-то смысле норма, так как подтверждает истовую и подлинную веру во Христа. Причина же необычного, странного экстатического поведения кроется в необычной и необыденной форме, с помощью которой они привлекают внимание к себе.

Феномен юродивого это традиционное религиозное и культурное явление с национальными особенностями в России, оказавшее глубокое влияние на русскую культуру и литературу. Американский литературовед Эва Томпсон считает, что в русской литературе есть явные следы святых и юродивых из народных сказок.

Образы святых и юродивых в постмодернистских литературных произведениях сложны и разнообразны, и они несут различные запросы времени. Образ юродивого подразумевает размышления автора об истории России, обществе, национальном духе, этике, а также его собственное стремление к идеальной личности и моральной модели. Именно эту художественную функцию несет в себе образ Венички в поэме В. Ерофеева «Москва»

¹⁴³ Лихачев Д.Н., Панченко А.С. Поньрко Н.Я. Смех в Древней Руси. Ленинград: Наука, 1984. – 295 с.

¹⁴⁴ Там же, с. 81.

Петушки», умственно отсталого мальчика в романе Саши Соколова «Школа для дураков», Сертана в романе В. Шарова «Репетиция». В этих образах заключено отрицание официальной пропагандистской культуры, они связаны с мыслью о трагическом положении русского народа. Так, например, в романе В. Шарова «Репетиция» используются гротескные приемы в изображении главного героя Жана. Сертан повез труппу в турне из Франции в Польшу, из Польши в Россию, Белоруссию, Литву и другие страны. Хотя он француз и по происхождению католик, его привлекает русское православие. Во время репетиций он каждый день рассказывает крестьянам историю Христа. Позже в Сибири Сертан возглавит репетиции театральной мистерии, участниками которых будут непрофессиональные актеры на тему страданий Христа. Трудное путешествие ссыльных в Сибирь этими людьми рассматривался как путь страданий, ведомым Богом. В финале Сертан умирает в окружении «студентов», и потомки этих членов труппы считали себя избранниками Сертана, передавали его программы из поколения в поколение, что подразумевало, что Сертан был подлинным посланником Бога и земным воплощением Христа.

Феномен юродивости обогатил систему персонажей русской постмодернистской литературы. Причина, по которой писатели-постмодернисты проявляют интерес к юродивости, проистекает из способности сочетать серьезную этическую проблему с языковой игрой, избегая таким образом субъективной моральной проповеди автора. Феномен юродивости также стал важным средством делегитимации традиционных ценностей, этики, морали. Такой концептуальный подход делает менее жесткой оппозицию между правдой, добром, красотой и ложью, злом и уродством, оппозиция сменяется плюрализмом и открытостью. Таинственность, духовность и иррациональность феномена юродивых помогают автору объективно отразить разнообразие и сложность реального мира.

Еще одним распространенным мотивом, в основании которого лежит религиозно-мифологические основания, является эсхатологизм. Эта тема нашла свое отражение в современной прозе в виде религиозных и мифологических сюжетов, представлений о конце мира, смерти человечества, или даже личной смерти.

С точки зрения китайского ученого Ли Синьмэя, концепция эсхатологии имеет место в Библии и имеет сугубо религиозное основание. Под эсхатологией понимается конец человеческой жизни и ситуация конца света, включая второе пришествие Христа, воскресение мертвых, страшный суд, рай и ад и так далее. Хотя в церковной традиции эсхатология не является самой убедительной доктриной, однако в наше время, особенно в XX веке, эсхатология стала одной из самых интересных тем в богословских, философских и литературных кругах. Основная причина этого интереса кроется в том, что стремительное развитие науки и техники в XX веке, с одной стороны, действительно способствовало прогрессу и служило во благо человеческому обществу. С другой стороны, наука и техника угрожают выживанию самого человечества. Так, открытие и применение ядерного оружия, технологии генетической модификации, клонирования и другие научно-технические достижения, с одной стороны, демонстрируют мощный творческий потенциал человечества и способность преобразовывать общество и среду обитания, с другой стороны, несут серьезную опасность. XX век принес с собой бесконечные войны, такие как две мировые войны, унесшие жизни сотен миллионов людей, эпидемии, голод и различные стихийные бедствия. В русской современной литературе нашли свое отражение тревоги писателей по поводу травмы афганской войны (С. Алексиевич «Цинковые мальчики» (1989)), чеченской войны (В. Маканин «Кавказский пленный» (1995)), политических потрясений в Восточной Европе, распада Советского Союза, перемен периода социальных преобразований (С. Алексиевич «Время секунд-хэнд» (2014)).

Как пишет Н. Липина, «чаще всего художественной интерпретации подвергаются отголоски, осколки, реминисценции библейского, христианского, буддистского, языческого и других мифов». В качестве одного из примеров исследователь приводит роман В. Пелевина «Шлем ужаса» (2005), в котором хотя и нет прямой интерпретации библейского или мифологического сюжета, но «мифологично сознание героев, время, пространство, а соответствующие реминисценции на уровне криптоамнезии (знаки, отсылки, отголоски, мифемы) инкорпорированы в ткань художественного произведения»¹⁴⁵. Анализируя в указанном аспекте повести Н. Кононова «Похороны кузнечика» (2003) и «Голая пионерка» (2001), исследовательница отмечает в них особый тип апокалиптического сознания современного автора, антиномический парадокс в отражении феномена жизни-смерти («Похороны кузнечика»), святости-греховности («Голая пионерка»): «Парадокс — похороны кузнечика сакрализованы, а человека готовы зарыть, как собаку. Сдвиг, катахреза, сочетание несочетаемого становятся не только основным сюжетно-фабульным и композиционным принципом, но и основанием для выявления антиномичности духа — материи. Материя разрушена, но и дух гибнет»¹⁴⁶.

В романе Т. Толстой «Кысь» (2000) раскрывается эсхатологическая концепция «постистории». Характеристика романа как антиутопии отмечалась в ряде литературоведческих работ. Так, М. Адилханова относит его к антиутопии, одной из характерных особенностей которой является выраженная интертекстуальность: «Кысь» – антиутопический роман с элементами фантастики, сказки, притчи, стилистической особенностью которого является интертекстуальность». Действительно, на страницах романа в изобилии встречаются отрывки из стихотворений Блока, Пушкина, Лермонтова, Цветаевой, ими активно зачитывается главный герой Бенедикт. Наблюдаем в романе и

¹⁴⁵ Лихина Н. Г. Эсхатологический дискурс современной литературы // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2006. №8. С. 66-72.

¹⁴⁶ Там же.

арии из «Кармен», даже песни Гребенщикова, в исполнении слепцов. Все это напрямую связано с проблематикой романа. Толстая активно пользуется авторскими неологизмами (окказионализмами), отражающими негативные процессы культурной жизни общества¹⁴⁷.

Образ Взрыва, пожалуй, наиболее емкий и концептуально насыщенный, его можно интерпретировать как исходную символическую «точку», важную как для сюжета произведения, так для социального и литературного контекста. С. Воробьева следующим образом оценивает эту семантическую составляющую романа: «Т. Толстая изображает в «Кыси» катастрофическое изменение мира после Взрыва. Деструктивный характер этого события очевиден носителю цивилизационного сознания. Эта вселенская катастрофа спрогнозирована и в буквальном смысле просчитана не только точными науками (прогнозы «ядерной зимы»), но многочисленными произведениями практически всех видов искусства. Продолжая библейскую тему Конца света, Страшного суда, Апокалипсиса, она звучит в «Черном квадрате» К. Малевича и «Гернике» П. Пикассо, музыкальных диссонансах Г. Скрябина, А. Шнитке и в поэтических прозрениях символистов. «Невиданные перемены и неслыханные мятежи» к середине XX века постепенно перешли из социально-политической сферы в сферу глобально-экологическую. Тема надвигающейся катастрофы выступает на первый план в русской литературе 1970–1990-х годов, обретая еще одну, ярко выраженную координату – нравственную. Проблема ответственности человека за то, что творится вокруг с его молчаливого согласия и равнодушия, проблема хищнического отношения к природе высокой гражданской нотой прозвучали в произведениях В. Астафьева, В. Распутина, Ч. Айтматова, А. Кима, В. Белова, В. Солоухина и др.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Адилханова М. А. Жанровое своеобразие романа Т. Толстой «Кысь» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. №4-1 (70).

¹⁴⁸ Воробьева С. Ю. Пространственные координаты художественного мира в романе Т. Толстой «Кысь» // Вестник ВолГУ. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2007. №6.

«Взрыв – метафора любого катаклизма, - пишет по этому поводу критики Н. Елисеев, - срывающего поверхностный слой культуры, разрушающего скрепы цивилизации. Взрыв может быть атомным взрывом и взрывом социальным», – отмечает критик Н. Елисеев¹⁴⁹

О. Крыжановская в диссертации, посвященной мифопоэтике романа, отмечает важнейшие мифологемы, которые определяют судьбу жителей Федор-Кузьмичска, их ментальность и связаны в широком контексте с русской ментальностью, живы и по сей день в славянской культуре: это мифологема огня, мифологема праздника, миф о добром царе. Авторская мифология представляет собой «проекцию архетипического мифа на конкретные исторические условия, в которых оказалась Россия в конце XX - начале XXI века, позволяет увидеть в романе «Кысь» ту же, что и в рассказах Т. Толстой, трансформацию «авторитетных мифов культуры в сказочную игру с этими мифами». «Классическому» типу представлений о мире соответствует идея Логоса как организующего и значимого начала бытия. Через весь роман проходит образ Книги (культуры, языка), который опирается на мифологическую традицию и на христианскую доктрину о довременном, вечном бытии Логоса¹⁵⁰.

Образы, уходящие корнями в языческую дохристианскую мифологию, обильно рассыпаны на страницах романа, их происхождение несложно обнаружить: «Миф в нем занимает главную составляющую, через жизнеописание Бенедикта Карпыча. Трагедия героя заключается в том, что он постиг грамоту, но не выучил азбуку человеческих отношений. Поэтому в конце романа он остается одинок: у него нет ни семьи, ни друзей, ни своего дома»¹⁵¹. Город Федор Кузьмичск стоит на семи холмах (сакральное число). Изба, как место

¹⁴⁹ Елисеев Н. КЫСЬ, БРЫСЬ, РЫСЬ, РУСЬ, КИС, КЫШЬ! Коллекция рецензий на «Кысь» Татьяны Толстой // Современная русская литература с Вячеславом Курицыным. [Электронный ресурс]. 2005. Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/kis/index.html> (дата обращения: 30.2023)

¹⁵⁰ Крыжановская О.Е. Антиутопическая мифопоэтическая картина мира в романе Татьяны Толстой "Кысь", Тамбов. 2005

¹⁵¹ Магомедрасулова Ш.М., Мазанаев Ш.А., МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В РОМАНЕ Т. ТОЛСТОЙ «КЫСЬ». МИР НАУКИ, КУЛЬТУРЫ, ОБРАЗОВАНИЯ. № 2 (69) 2018. С. 591.

обитания пользуется особым уважением. Обитатели побогаче ездят на санях, в которые запряжен «перерожденец», не то человек, не то животное (аллюзия на кентавра). Федор Кузьмич, Наиглавнейший Мурза, напоминает античного Прометея. Он известен тем, что принес народу огонь, изобрел книгопечатание и колесо. Княжья Птица Паулин генетически связана с многочисленными образами мифов и волшебных сказок разных народов мира (Жар-птица, Сирена, Царевна-Лебедь, Гамаюн). «Крылатый конь» напоминает мифического Пегаса, в шутивно-гротесковой интерпретации Т. Толстой – это «летучая мышь». Наконец, заглавное существо «Кысь», которое никто не может увидеть, но на всех наводит животный ужас восходит различным героям древних поверий и суеверий – кикимора, шишига, домовой, «нечистая сила», «злой дух». У Т. Толстой образ содержит в себе амбивалентную сущность, оно несет в себе и покровительство и наказание, устрашение. Кикимора этимологически связано с корнем смерть, является результатом порчи, обиды, смерти ребенка, и что интересно в связи с его воплощением в романе, кикиморы ...живут в доме и досаждают членам семьи писком, визгом и шумом. А иные утверждали, что кикимора показывается в виде какого-нибудь животного: свиньи, собаки, зайца, утки, хомяка»¹⁵².

Герои романа обитают в городе под названием Федор-Кузьмичск. Этот город пережил большой взрыв двести лет назад. Человеческая жизнь выродилась до стадии первобытного общества. Большинство людей мутировали в разной степени. У некоторых людей есть хвосты (например, Бенедикт), у части из них есть когти на ногах (например, главный гигиенист) или короны на головах (например, Варвара). Развились различные кошачьи привычки, такие как употребление мышей в пищу. Питьевая вода с ржавчиной и так далее. В основе сюжета романа лежит актуализированный апокалиптический миф о Большом взрыве. Последующая жизнь людей словно символизирует резуль-

¹⁵² Левкиевская Е. Мифы русского народа. М., Астрель, АСТ, 2000. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/myt/hsr/uss/kih/index.htm> (дата обращения: 19.03.2023).

тат Божьего суда в конце света. Что касается причины Большого взрыва, то об этом в романе сказано в легком игровом тоне: «Вероятно, это потому, что люди играют с оружием, когда играют в игры». Автор высмеивает различные катастрофы, вызванные злоупотреблением технологиями, и выражает озабоченность тем, что технологии приведут к концу света. Однако все же в центре внимания романа не просто описание последствий Большого взрыва в прошлом, а намек на конец света, с которым вот-вот столкнутся жители маленького городка. И он вызван уже не злоупотреблением человеческими технологиями, а социально-политическими причинами.

Понятие Взрыва в романе наделено особой семантической функцией. Описывая структуру художественного пространства произведения, исследователь С. Воробьева отмечает, что оно имеет двоякий смысл. С одной стороны, Взрыв это конец исторического развития, с другой - начало нового отсчета времени. В сущности, эти два пространства не только противоположны друг другу, но и имеют сходства: «Таким образом, уже на этом, фабульном, этапе формирования пространственно-временного континуума романа автор разграничивает, разводит два возможных созерцательных ракурса, два центра наблюдения за происходящим. Это точка зрения «голубчиков», знающих о Взрыве и причинах его только из предания, мифа как о начале истории их «цивилизации», и точка зрения читателя, находящегося в препозиции и тоже знающего о Взрыве гипотетически, но уже как о возможном итоге развития цивилизации. Автор же, совмещая в себе эти точки зрения, обладает тем необходимым романисту избытком знания, всеведением, которое позволяет ему занять позицию вневходимости, к которой он и «подтягивает» своего читателя»¹⁵³.

Главный герой романа Бенедикт – характерный продукт описанной в романе социальной системы. В романе Бенедикт родился на дне общества и

¹⁵³ Воробьева С.Ю. Пространственные координаты художественного мира в романе Т. Толстой «Кысь». Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 6. 2007. С.47-54.

изначально хотел быть лесорубом. Но по настоянию матери его отправили к Никите, главному котельщику, для обучения и переписывания. Его задача - переписывать законы города, сказки и стихи, написанные Федором Кузьмичем. Но в ходе работы он обнаружил, что многое не соответствует действительности и абсурдно. Позже он влюбился в Кудеярова, главного гигиениста маленького городка. Кудеяров обеспечил Бенедикту превосходные условия жизни, снабдил его большим количеством книг для чтения и использовал любовь Бенедикта к чтению, но непонятный менталитет, чтобы побудить его принять участие в противостоянии царю Федору. Последовал государственный переворот. Вскоре после этого его тесть занял место Федора и установил в этом маленьком городке более жестокую диктатуру. Он приказал сжечь Никиту Ивановича, который защищал русскую традиционную культуру и выступал против собственной диктатуры и тоталитарного правления. В конце романа Никиту Ивановича вывели на площадь и приготовили к сожжению дотла вместе с бронзовой статуей Пушкина. И когда сухие дрова и бензин были готовы, Никита Иванович использовал огонь, чтобы превратить маленький городок и жителей внутри в пепел, и улетел. Оставив Бенедикта одного в руинах маленького городка.

В романе показан самодержавный правитель Федор Кузьмич. С одной стороны, он высосал всю кровь из народа, жил в роскоши и разврате. С другой стороны, только людям разрешается читать и копировать его сказки и стихи. Он не обеспечивал достаточного количества продовольствия для народа, но при этом промывал людям мозги, чтобы они думали, что это ради справедливости.

Очевидно, что он «сближается с людьми только раз в сто лет», но он заставляет людей думать, что он усердно служит людям. Он также обманул народ, занимался плагиатом произведений Пушкина, солнца русской поэзии, и притворялся всемогущим гением. Жители этого маленького городка еще более бесчувственны, охотно переписывают различные работы по промыва-

нию мозгов, игнорируя роскошную жизнь самодержца и реальность своих собственных трудностей. Даже ввиду жестких налогов и различных социальных несправедливостей, где преобладает бюрократия. Они все еще чувствуют себя чрезвычайно польщенным тем, что находятся под властью Великого Царя. Даже когда Никита попытался разоблачить лицемерную маску царя, люди подумали, что Никита говорит чушь.

Русская интеллигенция, представленная в романе, также потеряла чувство спасения страны и народа. Они хотят только улучшить свой личный статус и жаждут славы и богатства. Они много читают, но они только предаются иллюзорному миру в книге, но не знают, как думать о достоинствах мира, и они не знают, как отличить добро от зла. В романе Никита говорит: «Ты молодой человек, которому не хватает разума, у которого пустой разум, который фантазирует весь день напролет и сбивается с пути». С его точки зрения, это показывает присущие российской интеллигенции слабости: они много читают, но предаются фантазиям, не могут избавиться от реальности, не выносят принуждения и соблазна и даже становятся жертвой диктаторов и карьеристов под давлением и искушением. Тоталитарная диктатура правителей, а также социальная пассивность и невежество народа вкупе со слабостью интеллигенции привели к наступлению конца света. Т. Толстая в своем произведении выразила обеспокоенность ситуацией, связанной с апокалиптической катастрофой. Ее волновали такие вопросы, как ухудшение состояния природной среды, стихийные бедствия, вызванные злоупотреблением наукой и техникой, преобладание тоталитаризма и отсутствие человеческих моральных понятий. Она считала, что это все является первопричинами человеческих катастроф.

Причины возникновения эсхатологической темы в русской постмодернистской литературе можно объяснить тремя моментами. Во-первых, после распада СССР произошло возрождение Православной Церкви в России, что стало одним из мотивов писателей-постмодернистов привносить эсхатологию-

ческие элементы в свои произведения, чтобы пропагандировать христианские добродетели и терпение. Во-вторых, распад государства позволил писателям-постмодернистам обратиться к теме природы тоталитарной системы. И в-третьих, обеспокоенность возможными катастрофами, вызванными чрезмерным злоупотреблением технологиями. Автор использует эсхатологические мотивы, чтобы дать читателю возможность задуматься о взаимосвязи между технологией и будущей судьбой человечества и земли. Эсхатология играет активную и позитивную роль, заставляет людей думать о бедах, возникающих в политической системе, задуматься об этических основах научно-технического прогресса.

Использование религиозных мотивов, в том числе эсхатологических, присуще прозе В. Сорокина. Трилогия «Лед» состоит из трех романов – первый роман под таким названием был опубликован в 2002 г., второй ««Путь Бро» в 2004 г., последний «23000» - в 2005 г. Трилогия в определенном смысле является переходным этапом в творчестве В. Сорокина от «репрессивной» (как ее обозначили в критике) к прозе «социально направленной». Обширное по объему произведение сложно отнести к какому-то одному жанру, как, впрочем, и все романы В. Сорокина. В нем обнаруживаются элементы фантастики, утопии, антиутопии, конспирология, религиозные мотивы.

Так, литературовед Н.Г. Бабенко отмечает, что «художественное время совокупного текста трилогии формируется сопряжением сакрального начального (время до времени) и конечного времен, а также профанного исторического времени»¹⁵⁴. Во времени сакральном живут 23 000 Братьев Света, по ошибке попавших на землю из Космоса и не знающих о своем происхождении. Их пробуждение и объединение, с целью вернуться к Свету Изначальному составляет сюжетную интригу романа: «Это 23 000 лучей Света Изначального, породившие Вселенную со всеми звездами и планетами и ошибоч-

¹⁵⁴ Бабенко Н. Г. Язык русской прозы эпохи постмодерна: динамика лингвопоэтической нормы. Автореферат дисс. канд. Филол. наук. Калининград. 2008.

но воплотившиеся потом в живых существ на планете Земля и развившиеся в людей. Братьев 23000. Они разбросаны по миру. И жаждут снова стать лучами Света Изначального. Для этого им нужно найти друг друга, встать в круг и заговорить сердцем. Как только это произойдет, Земля исчезнет, а они вновь станут лучами Света».

Времени сакральному противостоит время профанное, по сути, это вся реальная человеческая история XX века, представленная в романе как стихия насилия «мясных машин». Мир, в котором были «две мировые войны, атомная бомба, Аушвиц, разделение мира на красный и западный», идет к своему концу, к апокалипсису, он «сходит с ума».

Религиозными реминисценциями порожден образ главного героя романа Бро. Он спаситель, познавший абсолютную истину, демиург взявший на себя роль создания братства и возрождения к Свету. Он в некотором роде «сын человеческий», то есть земное воплощение «божественного начала» и возвращения к Абсолюту, «отцу небесному». А понятие Света ассоциативно связано с христианскими представлениями света не тварного, духовного: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет». У Сорокина Свет, земным воплощением которого являются братья света, подразумевает некий абстрактный запредельный нравственный идеал, который противостоит грешному миру «мясных машин».

Религиозное и мифологическое происхождение в романе имеют различные мотивы и ритуальные формы, например, Круг. В финальной главе, под названием «Бог» братья света образуют громадный круг, который символизирует их возрождение к свету: «Весь огромный Круг, в котором стояло Братство, теперь лежал на мраморе. Светловолосые мужчины и женщины лежали навзничь, раскинув руки. Их ряд плавно, по параболе уходил вдаль, к горизонту с восходящим солнцем и, описав громадный круг, снова возвращался к Ольге». Символика круга в романе носит ритуализированный характер, круг знак божественного начала, в финале романа круг отождествляется

с богом. Апофеозом романа является многократное, ритуальное повторение слова Бог.

Автор интенсивно педалирует употребление этого слова, нарочито обнажает прием повтора и усиления, стремясь создать лексическими и синтаксическими инструментами патетический финал:

- «– Все это создано для нас, — тверже произнес Бьорн...
 - И все это создано Богом, — произнес Бьорн и перестал смеяться.
 - Богом. — осторожно произнесла Ольга.
 - Богом, — произнес он.
 - Богом, — отозвалась Ольга.
 - Богом! — уверенно сказал он.
 - Богом? — дрожа, вздохнула Ольга.
 - Богом! — громко выдохнул он.
 - Богом, — кивнула Ольга.
 - Богом! — громче произнес он.
 - Богом! — закивала головой Ольга.
 - Богом! — выкрикнул он.
 - Богом, — прошептала она.
- Они замерли, глядя друг другу в глаза.
- Я хочу молиться Богу, — сказал Бьорн.
 - Я тоже! — произнесла Ольга.
 - Давай вместе помолимся Богу.
 - Давай».

Комментируя приведенный фрагмент финала романа В. Сорокина, литературовед Илья Калинин задается вопросом: «Что перед нами? Что-то ужасно плохо написанное и одновременно абсолютно серьезное. Перед нами абсолютный конец литературы, «литературности» литературы. И одновременно утверждение языка в его структурной тождественности самому себе. Конец

риторической топики и утверждение отсутствующего места — у-топоса языка, обладающего при этом абсолютной властью»¹⁵⁵.

Иными словами, продолжая мысль литературоведа, понятие Бога в отрывке не обладает ни прямым, ни переносным значением. Слово Бог у Сорокина не имеет никакой другой функции кроме иллюстрации магии самого языка. Этот фрагмент иллюстрирует главный прием Сорокина – трансгрессию, нарушение всех границ: «Первый тип преодолевает границу между буквальным и тропологическим уровнями значения и механизма означивания; второй преодолевает границу между ментальным (или чувственным) и физическим (или физиологическим) уровнями человеческого действия или восприятия; наконец, третий преодолевает границу между физическим и метафизическим (или, в иной перспективе, между эмпирической реальностью и фантазмом)»¹⁵⁶.

Еще раз уточняя, вслед за критиком, смысл понятие «Бог» в тексте, отметим, что оно означает здесь отмену всех его значений, кроме одного – бог это сам язык, наделенный у Сорокина функцией магии. Слово Бог, как и вообще язык в прозе В. Сорокина, «перестает работать как семиотическая система и начинает работать как магический инструмент»¹⁵⁷. В этой связи следует обратить внимание на определение исследователем прозы В. Сорокина как «металингвистической утопии», обогащает представление об утопизме писателя, делает его более «объемным». «В случае с Сорокиным, - пишет исследователь, - за понятием утопии не стоит представление о возможности реализации некоего этического или эстетического идеала, воплощенного в социальной реальности. Его утопия акцентируется не через достижение совершенства, а через уничтожение (не важно – идет ли речь о деконструкции отдельных дискурсивных или социальных практик, о дискурсивном коллапсе

¹⁵⁵ Калинин И. А. Голубое сало языка. Металингвистическая утопия Владимира Сорокина // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. - 2012. №1.- С. 215-221.

¹⁵⁶ Там же.

¹⁵⁷ Там же.

или о глобальном апокалипсисе). В каком-то смысле утопия Сорокина – это реализация внутренней формы самого понятия утопии. У-топия – отсутствующее место, в этом смысле Сорокин превращает в такое отсутствующее место все, с чем работает. Он у-топизирует реальность, будь то реальность дискурса, реальность истории или реальность человеческого существования»¹⁵⁸. При всем этом, несмотря на концепцию литературы В. Сорокина как чистой языковой металитературной сущности, не связанной с социальными интерпретациями, это не отменяет изучение мифологических источников текста.

Божественно-мифологическое происхождение имеют и другие детали в романе. Так, на протяжении всего романа фигурирует ритуал и ритуальное орудие – ледяной молот. С его помощью происходит ритуальное обращение, инициация, в брата Света Изначального. Он постоянно усвершенствуется, проходит модернизацию. Если вначале это обычный кусок льда, отломанный от священной ледяной глыбы, то впоследствии он изготавливается как специальному топору, которым наносится удар в грудь будущему брату. Постепенно изготовление ритуального орудия приобретает массовый характер и обрастает дополнительными атрибутами, придающими ему эстетически изящный вид. Впоследствии, в ногу со временем, инициация обретает коммерческий характер. Возникает коммерческая компания «Лед».

В тексте романа, его лексической структуре, отчетливо выделяются слова, «эксплицирующие архетипы мифопоэтического мышления» (Бабенко). Настойчиво повторяясь в тексте, они создают своеобразную «сигнальную систему», актуализирующую основную идею романа о свете изначально и братстве света. Это такие лексемы как - гора, сердце, свет, круг, луч, мост, остров, молот, вода, лед, звезда. Часть из них представляют привычные архетипические образы и мотивы (вода, звезда, свет). Другая часть представляет собой набор понятий, которые автор берет из современного пласта, но наделяет его новыми функциональными особенностями. Например, слово молот

¹⁵⁸ Калинин И. А. Указанное сочинение, с.215.

ассоциируется с привычными орудиями труда, также – молот наделен смыслами из новейшей мифологии – («молот – орудие пролетариата», еще ранее «молоток – масонский знак»).

Молот в романе иногда идентифицируется как «ледяной топор», и тогда ассоциация уводит нас в каменный век. Описание инициации составляет особый пласт сорокинско-го нарратива. Здесь читатель видит разнообразные обстоятельства, множество различных ситуаций в которых эта инициация происходит. Ввиду того, что техника посвящения – операция довольно жесткая, представляет собой очень сильный удар ледяным топориком в грудь, то описание с нагнетанием и повторением деталей имеет задачей потрясти своей жестокостью: «Сильные руки сняли с меня рубашку, и я увидел, как открыли продолговатый кофр. В нем лежали три странных молота, наконечники которых, как мне вначале показалось, были стеклянные. Какой-то мускулистый белобрысый мужчина взял такой молот, размахнулся и со всего маха ударил прикованного парня в грудь. И сразу к парню подошла та самая\ дама в синем, прижалась к груди. Потом отпрянула. И мужчина снова ударил. Она опять прикинула. И сказала: «Пустой орех». Парня отстегнули и поволокли прочь. Мужчина взял другой топор и точно также стал бить в грудь девушку. Дама в синем прикинула к ее груди, словно вслушиваясь. Мужчина бил так сильно, что молот стал крошиться, полетели куски. И снова дама сказала: «Пустой орех». Девушку отстегнули, а когда поволокли прочь, я заметил, что изо рта у нее идет кровь, а ноги бьются в конвульсиях».

Другим символическим понятием, несомненно уходящим корнями в духовно-религиозную сферу, является *сердце*. (Слово и его производные – *сердечно*, *сердечный* - постоянно выделяется курсивом на протяжении всего романа) Братья Света отличаются от «мясных машин» тем, что общаются друг с другом без слов, на «языке сердца».

Символика сердца имеет очень древнее происхождение. В греческой мифологии изображение листьев плюща в виде сердца сопутствовали изобра-

жение Диониса, бога вина и плодородия. Символ сердца имел особенный почет в христианстве, как в православной, так и католической традиции. В религиозной живописи часто встречаются изображения сердца Христова, охваченного огнем и обвитого плющом. В православной традиции почитание сердца связано еще и с представлением о тайном сокровенном знании, ведомом только Богу. Православные подвижники, например, Феофан затворник, утверждали мысль о необходимости «сердечной молитвы», которая направлена к создателю, чтобы он преобразил нашу душу Своим Светом. В иконографии часто встречаются изображения Богородицы, которые говорят о важности хранить «смирение и кротость сердца».

Сопоставляя сказанное с сюжетом трилогии Сорокина можно с полным правом сказать о православии, точнее, ее символики, как одном из сильных источников. При правде не нужно забыть о конченной задаче Сорокина – отказ от «семитической системы», «топологического дискурса». Но понятие «сердца» становится маркером его отказа от литературы, «пародийного разрушения литературы» (И. Калинин), и утверждения ее как самодостаточной словесной магии. Символика сердца, укорененная в традиции, интересует Сорокина лишь для того, чтобы обосновать собственную эстетическую концепцию. Как показывает И. Калинин, «если он тематизирует идеальный «язык сердца» на уровне сюжета, то на уровне текстуальной ткани Сорокин действительно стремится создать «новый и совершенный адамов мир, где язык будет свободен от отчуждения»¹⁵⁹. Сердцем у В. Сорокина не разговаривают, но «ведают», оно обладает мистической силой, такая функция ostraneniya, которой он наделяет сердце, позволяют ему создавать различные стилистические и жанровые формообразования. Это может быть длинный речевой поток: «И увидел я сердцем историю человечества. Многомиллионный рой голосов окружил меня: миллионы кроватей заскрипели, раздались сладо-

¹⁵⁹ Калинин И. А. Голубое сало языка. Металингвистическая утопия Владимира Сорокина // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. №1.

страстные стоны, сперма хлынула в миллионы влагалищ, оплодотворились яйцеклетки, набухли матки...» и т.д. Но это может быть и некий поначалу не вполне понятный читателю «сердечный персонаж», хтоническое существо МИ, ассоциативно связанное с землебедами из романа «Голубое сало». Вот отрывок из этого монолога, иллюстрирующее соитие персонажа с «маманией Сырой землей»: «Вставил руки, влегкую понатужился, упрись, чтобы стало хорошо. И первое раздвиги делай помалу, помалу, сиротко, как дитя, без мамы. Как бы неумело, потно, робея, а то как. Чтобы не обиделась. Чтобы не срыгнула. Раздвиги первое верши до конца, до упора хорошего, верного» и т.д.

Символика луча также имеет богатую религиозную и мифологическую традицию, как языческую, так и христианскую. В романе В. Сорокина Братья Света - это небесные лучи, некогда попавшие на Землю, прошедшие свой земной путь и предполагающие вернуться в изначальное родное лоно Космоса. Как известно, луч является символом святости, духовного просветления и творческой энергии. Луч опускается с неба на землю, он же является путем на небеса. Путь, который надлежит персонажам романа В. Сорокина - это «геометрическая проекция», начертанная в христианской символике мироздания и подобранная В. Сорокиным для реализации собственной стратегии. Еще раз, повторим важный тезис. У писателя-постмодерниста религиозная символика служит вовсе не для продолжения традиции. Сорокин отказывает литературе в ее исконном назначении, литературу считает исчерпавшим себя дискурсом, который дискредитировал себя. Однако она становится под его пером объектом самостоятельной и самодостаточной жизни. Как писал Р.Барт, «литература словно некое ритуальное действие, а не как способ освоиться с жизнью»¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 96.

Язык для В.Сорокина это материал, которым можно оперировать для эксперимента, поэтому слова не несут никакого переносного смысла, или художественного смысла. Различия между переносным и прямым (художественным) смыслов в словах языка полностью стираются. Иными словами, все понятия в том числе и те, которые своим происхождением обязаны мифу или религии – лишь эксперимент языковой игры.

Привязанность В. Сорокина к использованию христианской символики особым образом проявилась в его романе «Теллурия» (2013). Критика оценила роман как новый шаг писателя к социальной проблематике, дальнейший уход от «репрессивного дискурса», который был «знаком» его ранней прозы.

Если раньше В. Сорокин был привержен к концептуалистским опытам с языком, использовал в качестве приема «слом» повествования для изображения насилия и «сексуальных перверсий», то поздняя проза В.Сорокина все чаще использует социально наполненную социальными смыслами символику. Как отмечает исследователь, стали очевидными «серьезные изменения в его авторской манере: переход от верховенства формы к преобладанию содержания, смысла. Для Сорокина всегда была важна тема истории России, политика, но если в ранних его текстах эти идеи занимали скорее второстепенное положение и в основном деконструировались, то теперь писатель серьезно осмысливает прошлое, будущее и настоящее России»¹⁶¹.

Дробная композиция романа позволила объединить 50 самостоятельных сюжетов, скрепленных одной общей темой и основным объединяющим образом – образом «длинного гвоздя из теллурия». Такой общей темой по почти единодушному признанию критикой стала тема «Нового Средневековья», под которым подразумевается, по мысли автора, откат человечества в историческое прошлое. Оговоримся здесь, что анализу жанра романа посвящен

¹⁶¹ Кулдошина А. Ю. ПРЕОДОЛЕВШИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ: ЛЕЙТМОТИВЫ И СИМВОЛЫ В «МЕТЕЛИ» И «ТЕЛЛУРИИ» В. СОРОКИНА. № 2/2016 ВЕСТНИК МГУП ИМЕНИ ИВАНА ФЕДОРОВА. С.166-168.

один из следующих параграфов диссертации. Здесь же рассмотрим религиозно-мифологические аспекты романа.

Почему «гвоздь» и почему «теллурий»? Религиозным источником этого образа в первую очередь являются христианские тексты. Как известно, Иисуса Христа казнили распятием на кресте, к которому его прибивали гвоздями. В литературе впоследствии она стали символом мученичества и, также, например, как терновый венец. Заметим, что иглы венца ассоциативно связаны с гвоздями. Символика гвоздя в мифологии имеет широкой распространение. Так, словарь символов Д.Трессидера отмечает факт существования символа гвоздя в китайской и античной мифологии: «по китайской традиции, в здание часто забивают множество лишних гвоздей, чтобы защитить его от злых духов; в Древнем Риме в храме Юпитера существовала ежегодная церемония забивания гвоздя. Прикрепление или соединение - функции гвоздей, которые, как полагают, прямо повлияли на их значение в некоторых африканских магических обрядах - удерживать вызываемых духов рядом, пока они не выполнят те задачи, ради которых шаман их вызывает». Конечно, самое широкой распространение этот образ получил в связи с историей Иисуса Христа: «В произведениях искусства три гвоздя символизируют распятие Христа. Гвозди также могут быть атрибутами личностей, связанных со Христом, - например, св. Елена, мать императора Константина Великого, про которую говорили, что она владеет тем самым крестом и гвоздями, которые использовали при распятии Иисуса Христа, что, впрочем, оспаривалось другими "обладателями" этих реликвий»¹⁶².

Разумеется, В. Сорокин использует это сюжетообразующий образ не для того, чтобы актуализировать миф о Христе. Но важно указать, в любом случае, на религиозную и мифологическую составляющую в семантике образа, его ассоциативную метафорическую подоплеку. Заметим, что «игра» с гвоз-

¹⁶² Трессидер Дж., Словарь символов.
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php).

дем здесь похожа на подобную же игру с другим ритуальным образом – ледяным топором или молотком из романа «Лед». Характерно, что в обоих случаях их функции несут в себе смысл инициации, посвящения в избранные. В одном случае, это приобщение к братству Божественного Круга Света, в другом случае – приобщению к универсуму Счастья. Аналогия в использовании такого сюжетного «шаблона» очевидна. Она еще более подкрепляется характером использования ритуального инструмента, посвящение производится мощным механическим ударом (в грудь или голову), который осуществляют только «посвященные люди», специалисты. Такими специалистами в «Теллурии» являются «плотники», и этот факт вносит дополнительные коннотации в символику гвоздя. Как известно, плотником был отец Иисуса, Иосиф. Сошлемся на более широкую интерпретацию этого образа в «Словаре сюжетов и символов» Дж. Холла: «В христианской традиции атрибутом плотника Иосифа, мужа Девы Марии и приемного отца Иисуса Христа, стали лилия — символ целомудрия — и столярные инструменты. Плотники построили Ноев ковчег, который в раннем христианстве олицетворял концепцию Воскресения. Искуснейший архитектор и мастер Дедал также работал по дереву и даже изобрел столярные инструменты»¹⁶³.

Укажем здесь еще на одну ассоциацию, связанную с образом гвоздя. Манипуляция, добывание счастья искусственным образом с помощью какого-то «инструмента», сродни действию наркотиков. И эта функция гвоздя также является сюжетным шаблоном, стереотипом у Сорокина. Они используются почти в каждом произведении. В повести «День опричника» это китайские золотые рыбки, вводящие персонажей в состояние невероятного ощущения счастья. В повести «Метель» таким «инструментом» является «пирамида», которую доктор Гарин получает от «витаминдеров» и погружается в сон, в котором его заживо кипятят в масле на главной площади какого-то средневекового города. Зато проснувшись он ощущает невероятную ра-

¹⁶³ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1999.

дость от реальной жизни. Сродни им преобразование героев романа «Лед» после воздействия на них ледяного молота. Во всех случаях наркотик является средством для изменения сознания, перехода в фазу более острого восприятия реальности. Можем предположить, что здесь «наркотическое прозрение» ассоциируется у В. Сорокина с религиозным «прозрением», с подобием «откровения». И здесь, вероятно также усматриваются религиозные истоки данного мотива.

Что касается материала, из которого изготовлены чудодейственные гвозди, то отметим, что какими-то специальными свойствами, позволяющими связать с художественной символикой, это металл не обладает. Он ядовит, хрупок, используется в исключительно специальных областях техники. Поэтому писателя вероятно привлекло благозвучие в названии этого элемента, а также, по всей вероятности, отдаленная ассоциация со средневековой алхимией. В отличие от символики льда, где лед обладает большими семантическими ресурсами для символизации, теллур ими не обладает. Но здесь в дело вступает условность авторской игры, которая принимается читателя как данность.

2.2. Библейская деконструкция Венедикта Ерофеева

Диапазон исследовательского интереса к произведению Вен. Ерофеева «Москва-Петушки» широк и охватывает разные стороны произведения. Текст рассматривается в аспектах жанрового своеобразия, творческого метода, структуры образа главного героя, повествовательных стратегий, функций интертекстуальности, как социокультурное явление 60-х годов 20 века и как исток русского постмодернизма. Отправной точкой для истории изучения этого произведения можно считать 1973 г., когда ходившая в самиздате поэма впервые была опубликована в Израиле. В данной главе диссертации поэма будет рассмотрена в аспекте воплощения религиозных мотивов

Написанная в 1969 году, поэма считается новаторским произведением, и одним из первых произведений русского постмодернизма. Резкое отличие поэмы от всего, что создавалось в литературном мейнстриме этого времени, сделало ее очень популярной в самиздате, и не позволило ей по цензурным причинам быть опубликованной в открытой печати. Парадоксально, но поэма, в которой теме алкоголя отводится едва ли не главное место, получила «зеленый свет» в ходе кампании по борьбе с алкоголизмом в конце 1980-х годов.

Поэма была опубликована в журнале "Трезвость и культура". Поэма "Москва-Петушки" переведена более чем на 30 языков, она вызвала широкую полемику в литературных кругах по всему миру. В поэме читатель знакомится с сюжетом о брэнном существовании одинокого человека, которого злоупотребление алкоголем привело к печальному злополучному путешествию, закончившемуся для него трагически. Интертекстуальным фоном драмы служат ссылки на русскую классику, христианство и фольклорно-сказочные элементы.

Поэма прочитывалась не только как «житие» главного героя. Ее истолкование выходило за рамки отдельной судьбы и рассматривалось в контексте социальной проблематики - трагедии русского народа в тисках тоталитарной системы. В. Ерофеев разоблачал недостатки советского общества того времени, указывал на упадок советского строя, развенчивал миф о «развитом социализме». В поэме «Москва—Петушки» В. Ерофеев создает новый тип героя, совмещающего черты святого и дурака, пьяницу Венечку, неряшливого, богохульного, богемного нищего, и одновременно – «святого», стремящегося к справедливости и правде, чтобы спасти мир, скрытый в его сердце.

Образ главного героя возникает как воплощение антиномического единства двух ипостасей – святого и юродивого. Этот синтез противоречий, сочетающихся в Венечке, уходит корнями в православную культуру. С другой стороны, критика отмечала черты «карнавализации» (М.Бахтин) в описании

персонажа, воплотившего «ненормативные» общественные черты; героя можно отнести к пьяницам, дуракам, клоунам, к святому и жертве в одно и то же время.

Изображение героя-алкоголика интерпретировалось как выражение стремления к свободе от тоталитарного общества, которое культивировало принцип коллективизма и подавляло индивидуальную свободу.

Безумная речь кажущегося алкоголика можно было рассматривать как своеобразный «шизоидный язык», посредством которого автор выражал свои сокровенные сомнения в торжестве абсолютной истины и авторитета власти.

Склонность к спиртному Венечка предстает как скрытое сопротивление тоталитаризму, порождением которого стал феномен «советского народа». Монолог Венечки, в котором он рассуждает о «глазах народа» звучит иронично и печально одновременно. Монолог построен на словах и понятиях, имеющих двойственный смысл. С одной стороны, герой признается в чувстве «гордости за свой народ», с другой – этот народ представлен вне оценок героя, «объективно» как мощная, но бессмысленная и тупая масса: «Мне это нравится. Мне нравится, что у народа моей страны глаза такие пустые и выпуклые. Это вселяет в меня чувство законной гордости.... Полное отсутствие всякого смысла – но зато какая мощь!».

Поэма «Москва-Петушки» стала выражением глубинного неприятия коллективистской пропаганды, ложной патетики. Автор жаждет уважения личных ценностей и свобод, он не воспринимает себя простым «кирпичиком», которое государство и партия использует для строительства величественного здания коммунизма.

В поэме Венечка предстает в образе раскаявшегося святого. Он использовал образ мятежного святого, чтобы обвинить Бога в абсолютной власти и несправедливости тоталитарной системы. В монологе героя звучит оскорбленное чувство достоинства, он до глубины души уязвлен неуважением власти к человеку, высокомерием, наглостью и хамством, равнодушием и гру-

бостью, попранием достоинства простого человека, необремененного властью и не имеющего возможности достойно ответить, поэтому ему остается гордо отвергнуть систему, отказаться от общественного устройства, уйти во «внутреннюю эмиграцию»: «И вот - я торжественно объявляю: до конца моих дней я не предприму ничего, чтобы повторить мой печальный опыт возвышения. Я остаюсь внизу, и снизу плюю на всю вашу общественную лестницу. Да. На каждую ступеньку лестницы - по плевку».

Вен. Ерофеев своей поэмой подверг деконструкции устоявшиеся общественные устои и представления. Объектом деконструкции стала советская официальная культура, пропагандистские установки, господствовавшие философские учения (марксизм-ленинизм), исторические нарративы большевизма, святое писание, церковь, институты власти. Бунт против власти догматов носит стихийный характер, он порожден внутренним органическим чувством неприятия главного героя.

Тема алкоголя занимает в поэме особое место. Традиция изображения винопития породила в литературе разные художественные «эффекты», с образом пьяного связаны карнавальные «святые», шуты. Используется мотив жертвоприношения «винному божееству», мотив забвения от вина, мотив ухода в «рай до тошноты и рвоты». Вино может быть средством самораскрытия героя. Оно может быть связано с критикой религиозного лицемерия, лжи и обмана церкви. У Ерофеева мотив вина становится неким опосредованным способом взгляда и оценки общества, способом раскрытия причин и следствий социальных и политических пороков общества. Он с иронией говорит о попытках русских писателей искоренить пьянство в народе, который не понимает и не воспринимает этих усилий со стороны интеллигенции. Столь тщетным представляется попытка преодолеть нелюбовь к чтению. Он с разочарованием оценивает попытки «спасти Россию» с опорой на мораль и религию.

Вен. Ерофеев воплотил в поэме своеобразную «философию пьянства», «настоянную» на карнавальном (в понимании М.М. Бахтина) и диалогическом началах. В основании этой философии лежит идея «порочного круга» Люди пьют потому что есть предпосылки к этому, потому что не имеют достойного существования, и наоборот, пьянство еще более усиливает общее неблагополучие. Венечка понимает это, и его сознание наполняется ощущением общего трагизма. Наполнен противоречиями и весь облик главного героя. Он весь соткан из противоречий: он дурак и мудрец, клоун и святой, самоотверженный и одновременно робкий человек. Венечка ощущает себя обитателем мира, полного лицемерия и лжи, постигнуть который невозможно, и только люди «не от мира сего», святые, придурки, чудаки, клоуны, прозревают истину. К таким людям относится и Венечка. Наиболее глубокое прозрение Венечки наступило во время разговора с пьяницами в вагоне поезда, и тогда ему стал понятен весь ужас и абсурд реальной жизни, воспринимаемой читателем, как жизнь советского общества.

Герой Ерофеева постигает истину, Душой и умом он воспринимает все, что его окружает. Ужас существования настолько силен и укоренен в обществе, что кажутся нелепыми духовные поиски Достоевского, и может быть только Гоголь мог в полной мере ужас российского уродства и неблагополучия. Венечка понимает, что для русского человека водка - это спасение от бедности, от неизбежного невежества, от отчаяния: причина злоупотребления заключается в итоге в том, что народ нищ, не просвещен. Венечка отдает отчет в том, что могут быть и другие причины пьянства: высокопоставленные люди, пьют ради карьеры и процветания, интеллектуалы пьют от отчаянья, и бессилия уменьшить этот порок, в котором погряз народ. Венечка так размышляет на эту тему в своем страстном монологе: «Все эти Успенские, все эти Помяловские - они без стакана не могли написать ни строки! Я читал, я знаю! Отчаянно пили! Все честные люди России! И отчего они пили? – с отчаянием пили! пили оттого, что честны! оттого, что не в силах были облег-

чить участь народа! Народ задыхался в нищете и невежестве, почитайте-ка Дмитрия Писарева! Он так и пишет: «Народ не может позволить себе говядину, а водка дешевле говядины, оттого и пьет русский мужик, от нищеты своей пьет!»

Венечка ездит без билета, и по крайней мере таким образом демонстрирует свое сопротивление властям, он подвергает критике уродливую реальность, высмеивает уродство правителей. Наконец, он выступает в роли «святого» России XX века. Его безумное поведение и слова направлены не только на равнодушное и бесчувственное общество, но и на ее «правду». Венечка ненавидит равнодушие, ложь и демагогию, которые живут в этом обществе. Но как член этого якобы воинственного советского общества, которое на самом деле полно лжи и негатива, однако пьяница Венечка несмотря ни на что народ любит. И здесь звучит знаменитый монолог героя, в котором он признается в любви и гордости, несмотря на баранью послушность, бессмысленную терпеливость. В этом фрагменте внутренний монолог главного героя кажется комплиментом русским, но это очень сомнительный комплимент. В нем звучит отчетливая ирония, сострадание и отчаяние. В нём отражены жестокие реалии всего общества. Общество, в котором осуществляется жесткий контроль над мыслями людей, полно безразличия к отдельному человеку. Под сильным идеологическим и речевым контролем власти люди постепенно теряют чувство собственного достоинства, необходимости сопротивления, становятся внутренне пустыми, оцепенелыми и терпеливо несущими бремя страдания. Они не осмеливаются свободно проявлять свои настоящие чувства. Общество в целом и его проблемы мало трогают отдельно взятого человека, однако к Венечке это не относится, он близко к сердцу принимает невзгоды общественного масштаба.

Венечка жаждет спасти общество, где люди могли быть свободным от таких пороков, как невежества, эгоизм, безразличие и покорность власти, но одного желания было явно недостаточно. Мало того, окружающие его люди

также высмеивали его и не одобряли его поведение. Единственным утешением был разговор с собой, внутренний диалог, где он разговаривает с Богом, в своем внутреннем сердце он признается ему в обидах, которые ему причиняют люди. В состоянии безумия он также пародийно интерпретирует знаменитую фразу писателя Николая Островского: «Самое дорогое у человека - это **жизнь**. Она дается ему **один раз**, и прожить ее надо так, чтобы не была мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое, чтобы, умирая, смог сказать: вся **жизнь** и все силы были отданы самому прекрасному в мире - борьбе за освобождение человечества». По мнению Венечки, человеческая жизнь стоит 800 граммов красного вина. Поэтому он привык одалживать вино, чтобы избавиться от своих забот, а рецепт коктейля - это инструмент спасения всего человечества.

Образ Венечки можно рассматривать инструмент деконструкции мифа о России. Он увидел трагическую правду под маской советской утопии, поэтому представление о прекрасном утопическом мире вызывают смех.

Он высмеивает Бога и Пилата и для этого надевает на себя маску клоуна. Издевается над положительными персонажами литературных произведений, над производственными лозунгами и штампами, над советским мифом об Октябрьской революции, высмеивает механистический язык советской эпохи. В душе Венечки сидит дух сомнения, он сомневается даже в факте собственного существования. Трагическая природа этого образа очевидна. Он разрушает традицию, разрушает официоз, он являет собой личность нового типа мудреца. Его странствие пролегает одновременно по двум маршрутам, «вертикальному» и «горизонтальному», физическому и метафизическому, путешествие из Москвы в Петушки оборачивается трагическим схождение с небес в ад.

Однако, было бы неверно сводить образ Венечки к юродивому. Его роль в поэме гораздо более значима. Венечка своеобразная проекция Христа, а его хождения по мукам ассоциируются с муками Христовыми. Литературовед

А.П. Машенко разработал версию образа как «имитации Христа»: «поэма Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки» неразрывно связана, с одной стороны, с библейской традицией, а с другой, с традицией классической русской литературы XIX века. Среди причин обращения Венедикта Ерофеева к Священному Писанию – традиции классической русской литературы, а также особенности развития литературы русского постмодернизма в условиях тоталитарного советского общества. Поэма Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки» буквально пронизана сотнями библейских образов, сюжетов, мотивов. При этом один из главных художественных приемов, к которому прибегает автор – «имитация Христа». Главный герой поэмы несет на себе несомненный отблеск личности Спасителя. Последовательное сопоставление героя с Христом начинается уже в первой главе «Москва. На пути к Курскому вокзалу» и продолжается вплоть до финала поэмы¹⁶⁴.

В финале своего путешествия, Венечка погибает как святой. Его путешествие было печальным и отчаянным. Описывая маршрут полупьяного и полусонного героя, автор использует мотивы «алкоголизма», «тошноты» и «рвоты». В этом лексическом поле выражение печали «маленьких людей», а может быть всего русского народа. Венечка «святой» и «юродивый» одновременно и в этом качестве является выразителем печали и абсурда существования.

В поэме образ «полубезумного пьяницы» постепенно превращается в образ распятого Христа, а мотив боли, испытанный на этом пути, оборачивается ощущением счастья. Герой приходит к мысли, что он воскреснет и вознесется на небеса, однако и на небесах ему не рады, и он стал жертвой злых ангелов, они убили Венечку. В мире всеобщего абсурда Венечка не принадлежит ни аду, ни раю, он обречен на вечное блуждание, путешествуя на поезде, обречен на вечное отчаяние и страдание.

¹⁶⁴ Машенко А.П. Имитация Христа в поэме Венедикта Ерофеева "Москва - Петушки" // Вопросы русской литературы. 2012. №22 (79). С.87-95.

Таким образом, бахтинская игровая карнавализация в поэме хоть и присутствует, но лишена эффекта веселой праздничности, она обретает ощущение глубочайшей печали и трагизма.

В процессе высмеивания, показа и искажения реальной жизни русского общества автор создает новый миф, основанный на том, что он видел, слышал и пережил в повседневной жизни. Под маской внешнего образа безумия и глупости раскрываются внутренний религиозный смысл произведения, и он связан прежде всего с сюжетом о мученической смерти за свои идеалы. Для Венечки выпивка - это путь к свободе, с другой стороны, Венечка являет собой тип нового юродивого, для которого алкоголизм является неким «изнаночным» мотиватором юродивости. Он сопротивляется единой жесткой идеологии, скорбит по поводу отсутствия морали и этики, высказывается против насилия над обществом. Как пишет Т.М. Горичева, «юродивый — самая современная, постмодернистская форма святости»¹⁶⁵.

В юродивом противоречие между идеалом и действительностью осознано во всей его трагичности, мучительности и таинственности. Оно в нем не только осознанно, но и снято: силой благодати и христианского смирения, которое в высшем незнании обретает опору и знание, в последней потерянности и отверженности находит себе самое надежное убежище

В поэме Вен. Ерофеева несложно увидеть два мира, два пространства. Один мир реальный, в нем есть реальная Москва, Курский вокзал, есть собеседники главного героя. Но есть и другое пространство – место, где ощутима библейская история, элементы сказок, персонажи русской литературы, Бог ангелы, демоны, сфинкс.

В поэме "Москва-Петушки" есть два основных смысловых «ключа». Один - это реальный мир, как, например, Курский вокзал, Москва, собеседники в поезде - все это признаки реального пласта повествования. Другой пласт это - образы библейской истории, внедренные в поэму, а также различ-

¹⁶⁵ Горичева Т.М. Православие и постмодернизм. - Л. 1991. - С.57.

ные сказочные элементы. Мифологической компонентой наполнено и значение образа Петушков, это образ некоего запредельного итога, который для героя принципиально недостижим. «Петушки» символизируют «землю обетованную», к которой стремится душа поэта.

Бог, ангелы, демоны, сфинксы и другие образы относят читателя к библейскому тексту. Их наличие в поэме мотивировано фактом опьянения главного героя. Опьянением объясняется и наличие многих других элементов других библейских сюжетов

Е. Ерофеев деконструировал текст Библию, сделав ее неким идейным «фундаментом» поэмы. Многие истории и главы священного писания использованы в произведении. Можно говорить в связи с этим о «скрытом внутреннем сюжете», который подпитывает энергией текст произведения.

В поэме вино, согласно интерпретации китайского литературоведа Вэн Юся, настолько сильно пронизало сознание героя, что стало восприниматься как некая точка абсолютной истины. Для Венечки богом является вино, - бог пьяницы Венечки. Венечка, как и богоизбранный народ Израиля в Библии, является избранным человеком Бога Вина. Точно так же, как Ханаан, земля обетованная, данная израильтянам в Библии, для Венечки землей обетованной являются Петушки, рай его мечты. Он абсолютно подчиняется господству алкоголя, поэтому для него употреблять алкоголь - значит проявлять абсолютную преданность и послушание. Петушки - это место, где он реализует свои личные идеалы, это утопия, к которой стремится. В Петушках он может почувствовать себя счастливым, избавиться от тоталитарной власти, его разум будет чувствовать себя расслабленным и свободным, и он также увидит свою возлюбленную. Петушки - это земля обетованная для Венечки, подобно земле Ханаанской с молоком и медом, которую Бог дал Аврааму, предку евреев.

Коктейль, который неоднократно появляется в поэме, - это рецепт спасения героя, новая культурная мысль и новый образ мышления. Венечка, как

и современный Иов, отверг Божью идеологию отрицания единства, поэтому он провозгласил Божье наказание и привел к трагическому финалу. Об этом А.П. Машенко пишет следующим образом: «История жизни Иисуса Христа растворена в ткани поэмы Ерофеева, в его «Ханаанском бальзаме», в «Струях Иордана» и в «Слезях комсомолки». Кстати говоря, в рецептах знаменитых ерофеевских коктейлей тоже можно усмотреть евангельский источник – отражение чуда в Кане Галилейской, когда Иисус превратил воду в вино. И Веничка, и Христос творят чудеса, делая спиртные напитки из того, что есть у них под рукой¹⁶⁶.

По Н. Верховцевой-Друбек, Веничкина «алкогольная философия» эквивалентна философии страдания, присущей русскому народу, как бы «повторяющему» в своей трагической судьбе Страсти Христа¹⁶⁷. «Веня – Христос советского времени, принявший на себя все несчастья и грехи своего времени и своего народа, так же не оценённый и зверски убитый не понявшими его современниками», - утверждает С. Стебловская¹⁶⁸.

Наиболее фундаментальную оценку роли библейских мотивов дает немецкий исследователь С. Гайсер-Шнитман. Автор монографии раскрывает подробно прямые и косвенные соответствия текста поэмы и текста Библии. Раскрывается символика чисел: герой спускается по лестнице в доме, у которой сорок ступеней, что соответствует сорока дням пребывания Христа в пустыне. Имеются многочисленные прямые цитаты и парафразы, нередко вызывающие комический эффект. Образ возлюбленной с мальчиком является проекцией библейской Суламифи и ее сына. Автор монографии обосновывает вертикальную архитектуру поэмы: в «верхней части» житие Иисуса Христа, в «нижней» – «искаженная ветхозаветная проекция рассказа» на жизнь юродивого и алкоголика, его хождение по мукам, которая вызывает «оксюморонный эффект»: «Сочетание библейского контекста с комическим

¹⁶⁶ Машенко А.П. Указанное сочинение, с. 92.

¹⁶⁷ Верховцева-Друбек Н. «Москва – Петушки» как *parodia sacra* // Соло. – 1991. – № 8.

¹⁶⁸ Стебловская С. «Литературная Россия» – №31. – 03. 08. 2001.

повествованием о дне московского алкоголика значительно органичнее, чем это может показаться на первый взгляд <.>. Сталкивая в повествовании внешне не совместимые и антагонистические культуры и традиции < советский официоз и стиль, восходящий к Библии> Венедикт Ерофеев придает своей книге острый оксюморонный дух»¹⁶⁹.

2.3. В. Пелевин: Пустота как абсолютная дистопия

Для писателя-постмодерниста Виктора Пелевина важным способом создания иллюзорного мира является использование мифологических и религиозных мотивов. Элементы восточной религии и мифологии, в частности китайского буддизма и даосизма, присутствуют во многих произведениях В. Пелевина. Так, буддистские аспекты участвуют в создании образа Чапаева в романе «Чапаев и Пустота», образа Хана в повести «Желтая стрела», образа Лисы в «Священной книге оборотня». Иногда буддизм является идеологической основой обсуждений в диалогах персонажей, таких, например, как диалог о пустоте в романе «Жизнь насекомых». Он находит место в размышлениях персонажей о природе реальности, например, в романе «Омон Ра». Как отмечает исследователь Янь Мэйпин «восточные мотивы во многом являются постмодернистским инструментом познания современности и особенности бытования массового человека цифровой эпохи»¹⁷⁰.

Следует отметить, что буддийская и даосская философии в этой работе широко обсуждались литературоведами в России и за рубежом. Например, критик А. Генис отмечал, что роман является «первым в России буддийским дзен-романом», а Н. Беневоленская нашла, что в романе нашло свое выражение философское единство «Идеализм-Буддизм-Постмодернизм», а также

¹⁶⁹ Гайсер-Шнитман С. Венедикт Ерофеев «Москва - Петушки» или «The rest is silence». - Берн, 1989.

¹⁷⁰ Янь Мэйпин. Восточные мотивы в произведениях Виктора Пелевина: диссертация ... кандидата Филологических наук: 10.01.01 . ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», 2019.- 162 с.

единство «реальности и иллюзорности»¹⁷¹. Но роман В. Пелевина обладает особой ценностью не только потому, что в нем можно обнаружить оригинальную интерпретацию буддизма, и не только потому, что он демонстрирует возможности постмодернистской эстетики. Он ценен потому, что за всеми постмодернистскими «декорациями» скрывается нечто подлинное. Автор не только «деконструирует» и «делегимизирует» советские мифы, он побуждает к размышлениям о судьбах отечества, об истории отечества. Опора на буддизм конечно имеет яркий художественный эффект, но конечная цель имеет вектор, направленный к реальности. Роман В. Пелевина прочитывается как книга о прошлом и будущем отечества с позиции художественного (постмодернистского) воплощения утопии и антиутопии с опорой на религию и мифологию.

Анализу религиозно-мифологических аспектов посвящена статья В.В. Попковского «Буддистские аллюзии в романе В. Пелевина «Чапаев и пустота». Автор соглашается с тем, роман является шедевром постмодернизма, и его можно поставить на одной полке с известнейшими образцами русской и мировой литературы, однако при этом отмечает, он построен на внешней атрибутике буддизма, к самому же буддизму он не имеет прямого отношения. В романе обыгрываются и христианские символы, но исключительно с одной целью – остроумной дискредитации христианства. Во всех случаях используется остроумная игра с понятиями, конечная цель которой одна – утвердить представление об абсолютной условности всего сущего. Автор обнаруживает игру с различными религиозными мифами. Такими как река Урал как символ условной абсолютной любви, глиняный палец Будды, параллели с культовыми буддистскими текстами (сутрами), понятие Нирваны, понятие просветления как бегства от земных страданий. Христианские мифы представлены в видениях героев романа. Так, Пелевин производит «кощунственное отождествление» просто Марии и образа девы Марии. В видениях Володина его

¹⁷¹ Ewa Majewska Thompson: *Understanding Russia: The Holy Fool in Russian Culture*, 1998.- P.287.

друзья сравнивают Бога с «кумом с сиреной» или с «паханом с мигалками». Иными словами, автор статьи выражает свое восхищение тем, насколько постмодернистски раскрывается сюжет романа с религиозно-мифологическими, но указывает и на другую сторону смысла: «Главное: определённые духовные метки, мутноватая эзотерика, игра смыслами – это своеобразный заменитель напряжённой духовной жизни, мучительного поиска Бога Истинного, или хотя бы боли от пребывания в богооставленном мире»¹⁷².

Исследователь Е.В. Комовская сосредоточена на трактовке жанра романа. В противовес пониманию романа как «жанра видения», предлагается трактовка произведения как «романа-созерцания», не имеющая ничего общего с постмодернизмом. Автор выстраивает систему доказательств, согласно которому роман скорее является «антимодернистским», подтверждением чему является отсутствие в романе устойчивых эстетических, религиозных и мировоззренческих констант, позволяющих видеть в нем постмодернистский «роман-видение». Напротив, «роман-созерцание» позволил поставить автора (и читателя) в положение, когда равно возможны все варианты. Структура романа такова, что внутри него сосуществуют пять сфер, каждая из которых является предметом созерцания: «Человек в романах В. О. Пелевина представлен «вне идеи», в нем отсутствует категоричность суждений о добре и зле, он легко переходит из реальности в ирреальность и наоборот, каждый подобный герой стремится к освобождению сознания для нового созерцания мира. ...Мир романов В. О. Пелевина – это «обсерватория» созерцания различных типов и характеров... Необычность сюжета влияет на композиционную организацию, центральным конфликтом которой становятся различные варианты развития России. При решении данного конфликта складываются пять центров, четыре из которых составляют взаимоисключающие, диамет-

¹⁷² Попковский В. В. Буддистские аллюзии в романе В. Пелевина «Чапаев и пустота» // Гуманитарные науки. 2014. №2 (28). С.119.

рально противоположные пути развития России. Так, Мария предлагает «алхимический брак России с Западом», Сердюк, напротив, считает, что необходим «алхимический брак с Востоком», а точнее с Японией. Если Володин – это бандитский вариант развития России, то концепции Петра Пустоты – это интеллигентный аналог развития. Композиционный центр данных диаметрально противоположных миропониманий составляет Пустота»¹⁷³. Продолжая мысль автора статьи, сформулируем ее несколько иначе: ни один из мифов о России не представляется вполне состоятельным, а их «общий знаменатель» - увы – тонет в Пустоте.

Согласно древнеиндийской философии, все в мире состоит из четырех основных элементов, а именно «земли, огня, ветра и воды», буддизм утверждает, что все в мире иллюзорно и все принадлежит небытию¹⁷⁴. Мир состоит из пустоты, он есть отражение наших собственных мыслей. Тело и разум должны вернуться в эфирное состояние и наслаждаться духовной пустотой.

В предисловии к роману «Чапаев и Пустота» автор словно надевает маску настоятеля храма, добавляя в роман ноту мистицизма и буддийской мысли: «Имя действительного автора этой рукописи, созданной в первой половине двадцатых годов в одном из монастырей Внутренней Монголии по многим причинам не может быть названо, и она печатается под фамилией подготовившего ее к публикации редактора», «Ом мани падме хум», «Урган Джамбон Тулку VII, Председатель Буддийского Фронта, Полного и Окончательного Освобождения»¹⁷⁵. Внутренняя Монголия здесь на самом деле не относится к Автономному району Внутренняя Монголия в Китае, но имеет аллюзию с буддизмом, потому что русский буддизм был введен в Россию че-

¹⁷³Комовская Е. В. Жанр романа-созерцания как самостоятельная жанровая категория (на примере романа

В. О. Пелевина «Чапаев и Пустота») // Концепт. –2014. – № 10 (октябрь). – ART 14279. –

¹⁷⁴ Шан Ронг. Сутра 42 глава, сказанная Буддой // <http://www.club-shaolin.ru/chan/sutra42.htm>

¹⁷⁵ Пелевин В. Чапаев и Пустота. Роман. М.: Вагриус, 1996 г. – С.1-2.

рез Монголию, а Внутренняя Монголия географически подразумевает центр Монголии.

Название этого романа – «Чапаев и Пустота» - имеет особый смысл. В. Пелевин использует слово пустота для обозначения имени главного героя, в имени содержится двусмыслица: герой существует и одновременно не существует в реальности. Пустота в качестве фамилии героя, представляет собой также отношение к пустоте как категории. Имя - намек на возможность для героя свободно перемещаться в пространстве и времени, в романе - между психиатрической больницей в 1991 году и кавалерией Чапаева в 1919 году.

В романе подверглись деконструкции классические образы героев соцреалистической литературы. Между «оригиналами» и их изображениями есть существенное различие. Чапаев у Фурманова «невысокий, со вздернутой бородой», «имеет пристрастие к алкоголю, но алкоголь может быть только плохим», он «маниакальная личность с грубым языком, но не без чувства юмора», ему свойственно «презрение к интеллектуалам». Но отличие не только в характере, Чапаев в романе В. Пелевина наделен особым способом мышления. Он «философ-мистик», «любит Моцарта, учился в консерватории и готов присоединиться к музыкальному делу», «интеллектуальный наставник», «непредсказуемая личность», он «орел», его местонахождение непредсказуемо, у него нет чувства юмора», - такими качествами наделяет Чапаева автор. Пелевин как бы объединяет особенности Чапаева и писателя Фурманова, одновременно наделяя их способностью мыслить в рамках буддизма. Созданный образ можно квалифицировать как инструмент развенчание или дискредитацию представления о герое социалистической литературы.

Пелевинский Чапаев не только революционный комдив Красной Армии, он «магистр философии» и Будда. Он способен понять суть всего, что происходит в мире, и верит, что все состоит из пустоты, поэтому ему не нужно быть слишком усердным или печальным. Пётр, который одержим поиском истины и страдает шизофренией, в результате уроков Чапаева освободился

от навязчивой идеи, он понял истину о том, что все есть пустота, и был выписан из больницы после того, как оправился от болезни¹⁷⁶.

В. Пелевин наделяет образ комдива буддистской аурой, все детали в его внешности свидетельствуют о его интеллектуальной и духовной «надмирности», он подобен «живому Будде» из тибетского учения. Внешние атрибуты в портрете наделены свойствами, выводящими его из обыденности и неуловимо закрепляющими за ним особый надмирный статус: «я увидел папаху тончайшего каракуля с муаровой красной лентой и необычной формы шашку в великолепных ножнах. Его глаза были черными и пронизывающими, и мне стоило некоторого усилия выдержать их физическое давление». Интересно, что двойственной символикой наделяется такая деталь, как броневик Чапаева. Как известно броневик ассоциативно связан с революцией, с вождем, который с него выступал и таким образом закрепил в искусстве эту специфическую символичность. С другой стороны, В. Пелевин «экстраполирует» эту художественную функцию детали на поле буддистской семантики. Броневик место обитания другого вождя, «живого Будды» Чапаева, способ передвижения, «орудие» его коммуникации с миром, в его башне находится «глиняный» пулемет, и весь он также уподоблен Будде: «высокий стальной лоб, чуть скошенный назад, грозно смотрел на Никитскую площадь двумя косыми смотровыми щелями, похожими на полузакрытые глаза Будды». «Полузакрытость» - многозначительная деталь, она есть указание на двойственность божества, его обращенность в мир вокруг и одновременно - вглубь себя. В дальнейшем эта двойственность получает более развернутое объяснение в понятии пустоты. Пустота «равновелика» полузакрытому взору Будды, нацеленному в «никуда», а источник взора не имеет фокуса, это взгляд из «ниоткуда». Чапаев развивает свою мысль следующим образом: «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

¹⁷⁶ Ван Цзиву. Христианский словарь // Коммерческая пресса, 2005. – С. 341.

такого места, про которое можно было бы сказать, что мы в нем находимся. Вот поэтому мы нигде».

Буддийская мысль в романе воплощена в концепции Дзен. Мир пустоты находится между существованием и не существованием. Тот факт, что события романа помещены в человеческое сознание, отражает буддийскую концепцию пустоты. Буддизм верит, что понимание пустоты - это высший уровень духовной практики. Пустота - источник всех вещей, сущность, скрытая под внешним видом вещей, и изначальный способ существования мира¹⁷⁷.

Внутренняя Монголия в романе не равнозначна понятию региона Внутренняя Монголия в Китае. В романе это обозначение царства пустоты. Янь Мэйпин полагает, что это понятие равнозначно представлению о внутреннем мире индивидуума: ««Внутренняя Монголия» - тот концепт идеального личного пространства, которым для лирического героя Пушкина было Царское Село, для героя Вен. Ерофеева – Петушки, во многом раскрывает и тип личности писателя, и его художественные устремления. Это путь внутрь себя»¹⁷⁸. Автор ссылается на слова барона Унгерна из романа: «Невозможно сказать, где он находится в географическом смысле. Причина, по которой он называется Внутренняя Монголия, не в том, что он находится внутри Монголии. Именно в теле человека можно видеть пустоту. На самом деле, это есть направление сердца - это путь возвращения. Рай и ад могут существовать только в человеческих мыслях».

Пустота в романе концептуальное понятие. Пётр Пустота - человек, который после распада Советского Союза чувствует себя некомфортно из-за больших изменений в обществе, он пристрастился к так называемой «славе прошлого» и охвачен мечтой о поиске выхода для России. Отсюда и симво-

¹⁷⁷ Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. Москва: Высшая школа, 2005. – С. 412.

¹⁷⁸ Янь Мэйпин. Восточные мотивы в произведениях Виктора Пелевина: Диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2019. - 162 с.

лика его раздвоения. Одна половина его души отправляется в эпоху Гражданской войны, чтобы встретиться с Чапаевым, в то время как другая половина его разума осталась в Московской психиатрической больнице. Но как найти пустоту, осознать, что все иллюзорно, и найти свое истинное «я»? В романе герой существует в двух связанных друг с другом пространствах-реальностях - одно связано с Чапаевым, а другое не имеет ничего общего с Чапаевым, однако оба являются не более, чем галлюцинациями.

Как говорится в буддийской классической «Алмазной сутре», «все фазы должны рассматриваться как ложные, до тех пор, пока они не будут цепляться за это, возникнет мудрость»¹⁷⁹. Поскольку мы можем ясно видеть, что некоторые происходящие вещи не обязательно являются истиной, а лишь продуктом нашего внутреннего сознания, нас не будет беспокоить боль, и мы сможем освободиться и найти свое истинное «я». Нам не нужно нести тяжесть, чтобы двигаться вперед¹⁸⁰.

В образном строе романа особую роль играет «глиняный пулемет». Эта деталь продукт литературной игры Пелевина. Палец, отсутствующий на руке главного героя, отождествляется с воинским орудием уничтожения. Гротесковая метафора «палец Будды-глиняный пулемет» символизирует уничтожение всего сущего и переход к абсолютной пустоте, иллюстрация философии всего произведения. Эта пелевинская мистификация Будды, на которую ссылается Чапаев, никогда не существовала.

С помощью глиняного пулемета Чапаев убеждает Петра в том, что реальность - это не более чем его собственной иллюзия. Даже сам глиняный пулемет - иллюзия. Символичен состав глины, он представляет собой комбинацию четырех основных элементов мироздания, а именно земли, воды, огня и ветра. И когда эти четыре элемента рассеются, материя, конечно, перестанет существовать. Символично, что Чапаев постоянно повторяет мантру

¹⁷⁹ Алмазная Праджняпарамита. Сутра. <https://www.litmir.me/br/?b=279152&p=1>.

¹⁸⁰ Ерофеев В.Н. Москва-Петушки. Поэма. Москва: Вагриус, 2002. – С.12.

«Огонь, Вода, Земля, Ветер и Золото». Важно отметить, что мантра Чапаева воспроизводит в несколько измененном виде древнекитайское учение У-син о пяти элементах, составляющих основу мироздания. Это учение зафиксировано в трудах Конфуция и в оригинале содержит несколько иной набор элементов - Дерево, Огонь, Земля, Металл, Вода¹⁸¹.

«Глиняный пулемет» - это не столько мощное оружие, сколько инструмент для возвращения к идее абсолютной пустоты, к иллюзорности всего сущего. Глиняный пулемет является метафорой мира иллюзий. Понятие глины так же несет в себе ассоциации с религией. Как известно, Адам и Ева были созданы из глины, материала символически ассоциировавшегося с бренностью жизни, ненадежностью и иллюзорностью жизненных целей, лживостью идеологических и философских учений¹⁸².

Противопоставление иллюзорности и реальности - распространенный сюжет, возникший в древней китайской литературе. В книге философа Чжуан-Цзы, жившего в IV веке до н.э. содержится притча о бабочке, которая является иллюстрацией этих понятий. Автору притчи приснилось, будто он – бабочка, которая беззаботно порхает среди цветов, радуется солнцу и не подозревает, что она – Чжуан-Цзы. Но когда сон закончился, Чжуан-цзы проснулся и очень удивился тому, что он – философ Чжуан-Цзы. Он никак не мог понять: снилось ли ему то, что он бабочка, или бабочке снится, что она Чжуан-Цзы. Что же получается, если реален именно второй случай? А получается, что философия Чжуан-Цзы и все последующие события – это сон бабочки. Эта проблема волновала китайского философа на протяжении всей его жизни. Но не только Чжуан-Цзы думал над непростым философским вопросом. В индийской философии эту ситуацию легко разрешают с помощью идеи о реинкарнации – учении о переселении душ. Ничего удивительного во

¹⁸¹ Карапетьянц А. М. Теория «пяти элементов» и китайская концептуальная прото-схема // Вестник МГУ. Сер. 13. Востоковедение. 1994. № 1.

¹⁸² Словарь духовно-образного значения слов и изречений из Библии. <https://bibleword.info/symbol/g/295-glina.html>

сне Чжуан-Цзы нет, сказали бы буддисты. Просто в прошлой жизни он был бабочкой, а теперь вспоминает об этом во сне.

Эпизод китайской философской мудрости В. Пелевин остроумно обыгрывает в романе, добавляя в него пародийные политические подтексты. В пересказе Чапаева Цзе Чжуан коммунист, которому снится, что он бабочка и занимается «подрывной деятельностью». А когда его допрашивает барон Унгерн, то следует ответ, который вполне вписывается в буддистскую философию относительности всего сущего.

В романе «Чапаев и пустота» В. Пелевин пародийно воспроизводит классическую сцену падения Чапаева в реку Урал, которая содержится в романе Д. Фурманова «Чапаев» и в одноименном кинофильме. В романе писателя-постмодерниста находит свое воплощение символическое истолкование этого объекта. Географически река Урал является разделительной линией между Азией и Европой. Она соединяет два берега. В романе она символизирует золотую середину между реальностью и нереальностью. В романе образ реки Урал связан функционально с буддистской идеей Потока и идеей абсолютной любви: «То, что я увидел, было подобием светящегося всеми цветами радуги потока, неизмеримо широкой реки, начинавшейся где-то в бесконечности и уходящей в такую же бесконечность. Она простиралась вокруг нашего острова во все стороны насколько хватало зрения, но все же это было не море, а именно река, поток, потому что у него было явственно заметное течение». Вода - это текучий объект, который может лучше всего иллюстрировать сущность пустоты. С рекой связано и символическое истолкование берега, в буддизме есть понятие «парамиты», пути на другой берег «океана существования», пути, который ведет к просветлению.

В конце романа Пётр следует за Чапаевым во Внутреннюю Монголию, место, о котором он мечтал в своем воображении. Из упрямого психически больного человека он превращается отстраненного индивидуума, выйдя из слепой одержимости. Его исследование реальности и жизни также получило

окончательный ответ, реальность оказалась иллюзией. Герой становится таким же, как большинство людей – перестает думать об истории России и будущем пути развития страны. Профессор Чжэн Тиву, известный китайский исследователь русского языка и русской литературы и переводчик китайской версии этой работы, прокомментировал роман следующим образом: «Автор в сущности написал роман о введении в буддизм. Он не только популяризирует буддизм, но также обширно цитирует буддийские тексты. Как и все писатели-постмодернисты, он пользуется инструментами для высмеивания и иронии, для деконструкции классики и авторитетов, высмеивания социальной реальности современной России и высмеивания определенных авторитетных доктрин, которые люди принимали в прошлом¹⁸³.

После распада Советского Союза старая советская политическая и экономическая модель была сломана, прежние ценности были отвергнуты, и провозглашены новые ценности. В 1990-е годы Россия пережила длительный период боли и растерянности. Рассказ о браке Марии и Шварценеггера в романе наполнен символикой, он иллюстрирует попытку вестернизации общества. Символично и то, что он был безжалостно отвергнут Шварценеггером. Это метафора истории того времени. Российские политики и интеллектуалы, выступавшие за прозападную ориентацию, надеялись сотрудничать с Западом для развития и оживления экономики России. В планах было вступление в большую семерку, внедрение шоковой терапии, резкое снижение тарифов, либерализация рынков и так далее, но они не получили существенной поддержки Запада. Фактически России оказалась брошенной на произвол судьбы. История, рассказанная Пелевина, оказалась пророческим мифом.

Другой персонаж, Сердюк, сотрудничающий с японской компанией, совершает сэппуку, что, по-видимому, можно рассматривать в романе как очередную метафору, символизирующую разрыв сотрудничества между Россией

¹⁸³ Сорокин М.К. Метель // Перевод Рен Мингли. Пекин: Издательство народной литературы, 2012. – 190 с.

и Японией. Автор испытывает острую боль за российское общество в 1990-х. Шизофрения главного героя также намекает на бесконечный поиск интеллектуалами национальной идеи и своей идентичности. Проблемы в действительности так и не были решены. Реальность России по-прежнему заключается в экономической стагнации, резком росте безработицы, росте местного сепаратизма. Что действительно волнует автора, так это будущее и судьба России. В начале романа автор задается вопросом, «где я в этом потоке?». Так в романе выражены сомнения писателя и поиск своего пути в будущей судьбе России¹⁸⁴.

Образы романа «Чапаев и Пустота» имеет абсурдную природу, но, тем не менее, нет недостатка и в серьезном осмыслении вопросов, острой постановке проблем, религиозных поисках. Главное, что есть в романе - воплощение постмодернистского мышления. В романе нашло воплощение представление о жизни российского общества, его психологическая и нравственная обстановка. В философских размышлениях, полных мистицизма и ссылок на учения Востока. В. Пелевин предоставляет читателям широкий простор для размышлений.

Роман В. Пелевин демонстрирует широкую интертекстуальную основу. Внимательный читатель обнаруживает в нем аллюзии на творчество Блока, Булгакова, Достоевского. По ходу повествования писатель обращается к различным деталям, совокупность которых составляет обширный культурный фон. Так, в романе в качестве эпизодического лица появляются Валерий Брюсов и Алексей Толстой. В качестве претекста присутствует не только роман Д. Фурманова, но и культовый кинофильм о Чапаеве братьев Васильевых. Благодаря ему личность Чапаева стала персонажем многочисленных анекдотов. В окружении комдива появляется реально не существующая личность Анки-пулеметчицы, которая также становится персонажем романа. Поскольку действие романа разворачивается в двух временных пластах, автор

¹⁸⁴ Лу Тяньвэй. Образ доктора Гарина в повести «Метель». Пекин. 2019. – С.22.

использует артефакты масс-культуры 1990- гг. «Просто Мария» появляется из культового кинофильма, Арнольд Шварценеггер популярная личность и киногерой. Борис Гребенщиков, популярный рок-певец становится предметом обсуждения героев романа, слушающих его песни в стиле дзен. Любопытно то, что в романе о Чапаеве-Будде вкрапляются анекдоты о комдиве Чапаеве. И герой В. Пелевина и герой анекдотов составляют некий единый мифологический фон.

Исследователь обнаруживает в романе отголоски булгаковской мифологии из романа «Мастер и Маргарита»: «действие романа Булгакова, как известно, разворачивается в Москве, и знаковым топомосом в «Мастере и Маргарите» становится Тверской бульвар. Здесь начинается действие романа «Чапаев и Пустота», здесь и завершается. Таким образом создается кольцевая композиция художественного пространства, как бы замыкая и создавая эффект целостности: «Тверской бульвар был почти таким же...». Уже на первой странице романа Пелевина герой «имел много возможностей разглядеть демонический лик» столицы, вероятно, сохранившийся с момента последнего посещения Москвы Воландом и его свитой. Как и в романе Булгакова, у Пелевина бульвары и проспекты Москвы видятся героем как «преддверие мира теней», а сами революционно настроенные жители Москвы – «воинством тьмы»¹⁸⁵.

Читатель вовлечен в интертекстуальный диалог текстов. Он обнаруживает в нем «постмодернистское двоемирие», представленное как противопоставление мира реального миру иллюзорному. Эффект противопоставления достигается благодаря художественным заимствованиям из разных культурных пластов. Аллюзии, цитаты, реминисценции являются своеобразными окнами между временными, пространственными и культурными пластами. Такая связь свидетельствует о целостности его художественного мира.

¹⁸⁵ Аюпов Т.Р. Художественные реалии в романе Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» // МНКО. 2020. № 2 (81).

Обратимся к дистопической концепции романа. Она обозначена уже на первых страницах романа, где описание эпизодов революции подвергается пародийной деконструкции. Обращение в этой теме не новое, впервые она намечена в раннем рассказе «Хрустальный мир» (1991). В романе в духе постмодернистской профанации истории 1990-х гг. мы видим пьяных революционных матросов, употребляющих кокаин, «переобувшегося» в чекисты фон Эрнена, пародийную пьесу «Раскольников и Мармеладов». В дальнейшем деконструкции подвергаются история комдива Чапаева и комиссара Фурманова, советские анекдоты о Чапаеве. Все эти детали так или иначе вносят вклад в дистопическую структуру романа.

В центре дистопии В.Пелевина теория психиатра Тимура Тимуровича Канашикова. Согласно этой теории, которую очевидно разделяет и автор романа, сознание индивидуума и - шире – общественного сознания утопично по определению. Утопия может быть деградативной или прогрессивной. По первой, идеал находится в прошлом, а история представляет собой разрушение мифа о «золотом веке». По второй – идеал находится в будущем, к нему ведет целенаправленная деятельность. К деградативному утопизму относится китайское сознание, к прогрессивному – европейской. Теория Канашикова предполагает, что в рассматриваемом вопросе утопические векторы равнозначны для отдельного индивидуума и для всего общества. Патология сознания возникает вследствие перекосов в сторону той или иной крайности.

Решение конфликта, по Канашикову, представляется возможным путем обращения человека к реальности, когда происходит «контрсублимация», и «больной» избавляется от своей «ложной личности». В литературе «мастером контрсублимации» был В.Набоков, «который трансформировал свою тоску по недостижимому, и, может быть никогда не существовавшему раю в простую, земную и немного грешную страсть к девочке-ребенку». Канашиков далее высказывает следующее суждение, так же разделяемое автором, : «Россия идет вслед за Европой, это тот путь, на который уже столько лет пытает-

ся встать Россия, вновь и вновь совершая свой несчастный алхимический брак с Западом». Совершенно очевидно, что точки зрения автора и его персонажа здесь совпадают, вся структура романа построена как последовательная дискредитация различных видов утопического мышления, представленных видениях его героев, пациентов клиники.

Примечательна в этом смысле следующая символическая деталь. В кабинете врача стоит муляж, окрашенный в цвета национального флага - «расчлененный сине-красно-белый человек». Данный предмет метафорически иллюстрирует предмет изучения и анализа. «Совместная борьбы за восстановление» - метафорическое указание на общую болезнь общества, больного различными видами утопизма. «Катарсический выход из психоматериала» - в общем отказе от идеалистических заблуждений. Утопизм «излечивается» антиутопией.

Видение Марии – наиболее наглядный пример. В образе Марии отчетливо просвечивает утопические «атрибуты» различного свойства. В видении присутствуют литературные символы, восходящие к А. Блоку («Прекрасная Дама»), многозначное знаковое имя *Мария*, романтически окрашенные *Жених и Гость*. Примечательно наделение образа Марии обобщенными чувствами *простых людей*, желающих в жизни покоя и любви. Символически романтический мотив *ожидания Жениха и Гостя*, в последнем воплощаются в романтическом ключе сила, благородство, защита. Полет в небе – также романтическое клише с «добавками» эротического свойства (самолет, фаллическая антенна). Примечательно и то, алхимический брак происходит на фоне боевых действий у белого дома в октябре 2003 г., и этот контраст усиливает драматический эффект. Символично и то, что глаза у А. Шварценегера разного свойства, одно источает доброжелательность, любовь и благополучие, другое выглядит мертвенным и механическим, деталь усиливающая контраст двух векторов – утопического и антиутопического.

Разоблачение утопического «брака» с Востоком строится в таком же пародийном ключе. Сердюк, увлеченный Японией, видящий в ней единственное спасение и выход из удручающей его российской действительности, становится жертвой изощренного обмана японца Кавабаты. Рассуждения об общности менталитетов русских и японцев, экзотические атрибуты – «древний меч», «гейши», «саке», японская поэзия, размышления о духовности, буддизм оказываются всего лишь бутафорией, да и сам Кавабата, оказывается совсем и не японцем, хитрым южным дельцом. Доверчивый Сердюк попадает в ловушку, его посвящают в рыцари-самураи, который совершает ритуальное самоубийство – сеппуку. В сущности пред нами очередная пелевинская метафора, смысл которой разочарование в восточном утопизме и гибельности восточного пути.

Предметом третьей дистопии – бизнесмена Володина – является советская утопия, содержание и смысл которой изложен «блатным дискурсом». Пространство утопии помещается в понятие «зоны» («у нас же страна зоной отродясь была, зоной и будет. Поэтому и Бог такой, с мигалками»). Понятие зоны распространяется как на реальный мир, так и на загробный («помереть – это как из тюрьмы на зону. Отправляют душу на такую небесную пересылку, мытарства называются. Все как положено, два конвойных, все дела, снищзу карцер, вверху ништяк»).

Зоной является и внутренний мир индивидуума. В нем живут «внутренний мент», «внутренний прокурор» и «внутренний адвокат», ведущие постоянную внутреннюю полемику.

Обобщающую характеристику раю на земле выдает Володин: «А у нас просто решили рай на Земле построить. Так ведь и построили! В натуре по чертежам и построили, оказалось, что он без ада не работает, потому что какой же может быть рай без ада?».

Наконец, история с видениями Петра Пустоты является обобщающим и концептуальным центром романа. Все проекты утопии нейтрализуются в по-

нятии пустоты – философской, мировоззренческой, исторической константой. Пустота – венец утопических поисков персонажей романа. Поэтому роман Пелевину можно назвать дистопией пустоты.

Еще одна особенность, имеющая отношение уже не к отдельным историям, но к пафосу романа в целом. Драматизм дистопии усиливается в романе В. Пелевина музыкальным сопровождением. Петру Пустоте кажется, что «мы лишь звуки, летящие из-под пальцев неведомого пианиста, просто короткие терции, плавне сексты и диссонирующие септимы в грандиозной симфонии, которую никому из нас не дано слышать целиком». В эпизоде отправки полка ткачей, Пустота рассуждает о людях, обманутых с детства, о «мрачных маршрутах их судеб»: «издевательская примитивность этих обманов – и старых, и новых – поистине была бесчеловечна».

2.4. В. Пелевин: Буддистская дистопия

Роман «Священная книга оборотня» был опубликован в 2004 году. Буддистские мотивы, намеченные в романе «Чапаев и Пустота» здесь получили свое продолжение и дальнейшее развитие. Кроме того, в романе получила глубокое освоение «китайская тема». Прежде всего потому, что главная героиня романа создана автором благодаря использованию различных книжных и мифологических источников. Чтобы придать книге китайский колорит, на обложке книги были напечатаны китайские иероглифы. Повествование в романе ведется от первого лица, что придает ему особую достоверность и искренность. В.Пелевин продолжил в нем традицию создания зооморфных образов, первый роман, где действующими лицами являются представители животного мира была «Жизнь насекомых» (1993). Писатель нашел образ, который смог сосредоточить в себе очень многое – любимую им китайскую тему, восточную и европейскую мифологию и философию, осмысление современности, проблему любви, счастья и смысла человеческого существования.

В определенном смысле роман можно назвать философско-мифологической дистопией. В романе представлен обширный литературно-философский и научный интертекст. Все названные аспекты так иначе интерпретируются в свойственном В. Пелевину игровом ключе. Игровой постмодернистский код охватывает разнообразные идеи, понятия, образы, мотивы, пространство и время, при этом игра не исключает в то же время и серьезности проблем, «просвечивающих» и «мерцающих» в ткани произведения.

Временной охват колоссальный. Художественное время романа объемлет две тысячи лет (столько же, сколько, например, роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»). Столько лет главной героине романа, лисе по имени А Хули, родившейся в Китае. Выбор такой героини оправдан, так лиса животное не только хитрое согласно шаблонным житейским стереотипам, но еще умное и красивое. Еще важнее для автора то, что согласно китайским преданиям, она способна наводить «морок» и вводить людей в гипнотический транс.

Образ волшебной лисы создавался В. Пелевиным благодаря использования источников древней китайской литературы, содержащей в себе сведения мифологического характера. Так, рассказывая о своем происхождении А Хули утверждает, что она происходит от «небесного камня» и состоит в родстве «с самим Сунь-У-Куном». Сунь-У-Кун один наиболее популярных трикстеров в восточной литературе, известный под именем рожденного из камня Царя обезьян, получивший значимое имя – Сунь, что означает «познавший пустоту». Он имеет аналогию с богом Митрой в индийском буддизме. Главными его достоинствами была способность к «72 превращениям», среди которых, в контексте романа В. Пелевина, значимы такие, как способность души выходить из тела, а также «преследование души».¹⁸⁶

В «зооморфной концепции» романа важную роль играет мотив оборотничества. Следует здесь отметить, что впервые этот мотив использован в

¹⁸⁶ У Чэн-энь . "Путешествие на запад" (Пер. с китайск. А. Рогачева). М., Гослитиздат, 1959. Т. 1-4

рассказе «Проблема верволка в средней полосе» (1991). Оборотничество лисы, ее способность принимать человеческий облик также имеет место в древнекитайских мифах и преданиях. В хрониках III в. н.э., написанных китайским историком Чжао Е, на красивой лисе с девятью хвостами по имени Ньюцзяо женился китайский император Юй Великий в III тысячелетии н.э. «Он услышал песню местных жителей о том, что если император и лиса поженятся, то у них будет много детей. Император Юй почувствовал большую радость в сердце и вскоре женился на лисе. Брак Юя Великого и Ньюцзяо – символ любви между человеком и лисой»¹⁸⁷.

Существуют и другие китайские источники происхождения образа лисы-оборотня в романе В. Пелевина. В китайской «Книге гор и морей»¹⁸⁸, написанной в династии Чжоу, рассказывается о существовании на Цинцю лисы с девятью хвостами, разговаривающей детским голосом и коварно поедающей людей. Лисы умны и хитры, обладают интеллектом и ловкостью, владеют всеми языками, знают математику, физику, историю и литературу. Эти свойства мифологического существа заимствованы В. Пелевиным. Он наделяет интеллектом свою героиню. Неслучайно героиня романа В. Пелевина А Хули проявляет большой интерес к книге Стивена Хокинга «Краткая история времени»¹⁸⁹, где по признанию героини, «написано много интересного о разных системах координат. Я несколько раз прочла эту книгу от корки до корки, но она до сих пор мне не надоела, и я каждый раз смеюсь так, будто читаю ее впервые». «Краткая история времени» - это монография покойного британского физика-теоретика Стивена Хокинга о законах Вселенной, черных дырах и небесных телах. Чтение этой книги свидетельствует об уме и эрудиции героини. Но также и о том, книга ученого стала одним из мотиваторов создания образа древней лисы. Ее смех над книгой Хокинга демон-

¹⁸⁷ Го Вэй Лисы-оборотни в китайской литературе и искусстве и в творчестве В. Пелевина // МНКО. 2020. №3 (82).

¹⁸⁸ Книга гор и морей. Лю Сян.// https://hscake.ru/wp-content/uploads/2018/10/Katalog_gor_i_morey.pdf.

¹⁸⁹ Хокинг Стивен. Краткая теория времени. М., Амфора. 2010. 231 с.

стрирует ее тайное знание о том, о чем физик только догадывается и строит гипотезы. Так, странное радужное свечение, которое оставляет Лиса на месте своего ухода в Битцевском лесу ассоциируется с физической теорией Хокинга о существовании некоего электромагнитного излучения (у Хокинга «реликтовое излучение»), которое содержит информацию, поглощаемую «черными дырами».

Источниками романа можно считать и другие книги – те, которые упоминает героиня. Она ссылается не только на книгу «Путешествие на Запад», но и на «Дао дэ цзин. Книга пути и достоинства», «Конфуцианский канон», Гань Бао «Записки о поисках духов». В китайской книге Бао Гань «Заметки о поисках духов» упоминается тысячелетняя лисица Ази. Она превращается в красивую женщину и очаровывает самурая Ван Линсяо. Когда начальство увидело, что Ван Линсяо долго не возвращается, отправляю на его поиски, самурай обнаружен немым, и сам стал похож на лису. Он был заколдован демоном лисы и отравлен ею, так как испытал на себе ее колдовские чары¹⁹⁰, В классической китайской сказке «Романтики Фэншен» Лиса-оборотень Су Даджи использует свою красоту и привлекательность, чтобы сбить с толку короля Шан Чжоу. Она околдовывает его, чтобы тот предался страсти и предал близких. Соседний король Цзи Фа убеждает подданных создать сильную армию, чтобы завоевать короля Чжоу и вторгнуться в столицу Шана, Так и случилось. В результате Королевство Чжоу рухнуло и погибло¹⁹¹.

В другой книге Пу Сунлин «Рассказы о людях необычайных»¹⁹² также много историй о лисах, превращающихся в красивых женщин, чтобы соблазнить мир, обманом выманить деньги, разрушить семью, пожрать человеческую плоть. Лисы пользуются особыми свойствами своих хвостов, чтобы воспринимать изменения в эмоциональном состоянии людей, вступать в кон-

¹⁹⁰ Гань Бао. Записки о поисках духов / Пер. с древнекит. Л. Н. Меньшикова. — СПб.: Азбука-Классика, 2000. — 378 с

¹⁹¹ Пу Сун-лин. Лисьи чары. Монахи-волшебники. — М.: Восточная литература, 2008. — 320 с.

¹⁹² Пу Сун-лин. Монахи-волшебники. Рассказы о людях необычайных / Пер. с кит. акад. В. М. Алексеева. Под ред. Н. Ф. Федоренко. — М.: ГИХЛ, 1957. — 564 с.: ил.

такт с их сознанием, наводить морок и поглощать энергию из чужих тел. Речь нередко идет о прямом физическом контакте. Она втыкает свой хвост в тела гостей, чтобы поглощать энергию мужчин, что приводит к затуманиванию сознания, мороку и фантазиям. Область применения лисьих способностей не ограничивается влиянием на отдельных людей, они могут влиять и на окружение: «Могли создавать видимость огромного войска, приближающегося к стенам города, и все горожане видели эту армию одинаково, вплоть до деталей экипировки и надписей на знаменах. Но это были великие, несравненные лисы древности, - так вспоминает прошлое пелевинская героиня. Таким образом, героиня В.Пелевина «соткана» из китайских преданий и мифов, имеет своих китайских «прародителей».

К китайскому культурному фону романа вероятно имеет отношение и специальное построение художественного пространства. Как убеждена исследовательница Е. Шерчалова в романе имеет место различие мужское пространство и женское пространство, которые имеют свою специфику и отличаются друг от друга: «Так как в основе романа лежит авторский неомиф, выстроенный, в частности, посредством использования пула текстов китайской мифологии о лисе-оборотне, упомянем, что, по Т. В. Цивьян, для китайской традиции выявленная нами оппозиция «женское» – «мужское» представляется одной из основополагающих для классификации мира, активно участвует в сегментации окружающего мира, в том числе и пространства»¹⁹³.

Особой место в китайской рецепции романа занимает мотива долголетия и бессмертия. По поверьям, после смерти люди превращаются в чертей, но предметы в ходе старения, напротив, «утончаются» и переходят в вечность. Духовную вечную сущность могут иметь звери, птицы, растения, цветы, камни. Бессмертную сущность имеет царь обезьян Хануман а также лиса-оборотень Су Дацзи.

¹⁹³ Шерчалова Е. В. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ДИХОТОМИИ И ЛАБИРИНТ В РОМАНЕ "СВЯЩЕННАЯ КНИГА ОБОРОТНЯ" В. ПЕЛЕВИНА // Гуманитарный вектор. 2022. №1.

О долголетию и продлении жизни писал известный даосский ученый Гэ Хун (III в н.э.) в книге «Мастер сохранения простоты»¹⁹⁴: «Тот, кто живет долго во всем, может стать утонченным и, таким образом, обладать способностью меняться. Способность изменяться связана со степенью «старости», то есть с продолжительностью роста. В книге Гань Бао также есть упоминание о лисе в связи с ее возрастом: «Когда лисе пятьдесят лет, она может превратиться в женщину. Когда ей сто лет – она красивая женщина и ведьма; хорошо умеет колдовать и сбивает людей с толку, делает их умственно неполноценными. Старая лиса становится утонченной («небожительницей»), может стать человеком, красивой женщиной и обладать способностью очаровывать и предсказывать»¹⁹⁵.

Далее нелишне будет отметить и мифологическую подоплеку внешности лисы и рыжего цвета ее волос. Рассказывая о себе А Хули отмечает с самолюбованием высокий рост, стройное «с великолепной рельефной мускулатурой» мускулистое тело «без капли жира» (описание в духе современного эталона женской красоты), и далее: «Волосы огненно-рыжего цвета, тонкие, шелковистые и блестящие». Прекрасным дополнением к внешности является рыжий хвост, который украшен серебряными волосинками. Рыжий цвет придает дополнительную колдовскую характеристику образу, благодаря особой характеристике его в мифологии. Так, рыже-красным цветом отмечены существа из потустороннего мира. Шотландские предания повествуют о феях с огненно-рыжим цветом волос, которые соблазняют мужчин пополняют таким образом сообщество рыжеволосых людей. «Феи передали рыжим частичку своего волшебства, потому-то эти люди нередко наделены сверхъестественными способностями. В «переломную» эпоху между Средневековьем и

¹⁹⁴ Гэ Хун. Мастер сохранения простоты. 葛洪.抱朴子.

<https://www.xyuedu.com/daojiaoshuji/baopuzi/>

Так же : Гэ Хун. Баопу-цзы. Перевод Е. А. Торчинова. С-П. 1999.

¹⁹⁵ .Го Пу. Сюаньчжун Цзи. 郭璞.玄中记. <https://www.docin.com/p-2151719086.html>.

Также: Гань Бао. Записки о поисках духов / Пер. с древнекит. Л. Н. Меньшикова. — СПб.: Азбука-Классика, 2000. — 378 с»

Новым временем, известную «охотой на ведьм», рыжеволосую женщину легко могли обвинить в родстве с дьяволом. Судя по средневековым протоколам допросов ведьм и колдунов, большинство тех, кого обвиняли в связях с нечистой силой, имели рыжий цвет волос. Сатана тоже часто изображался рыжеволосым»¹⁹⁶. Попутно отметим, что рыжий цвет волос у М. А. Булгакова в романе «Мастер и Маргарита» тоже несет символическую «колдовскую» нагрузку: Гелла «огненная» ведьма, Азazelло предстает «пламенно-рыжим, с клыком»¹⁹⁷.

В сюжете романа центральное место занимает история любви огненно-рыжей красавицы лисы-оборотня и мужественного волка-оборотня по имени Александр. Если с лисой в романе вполне соотносится ее профессия проститутки, то мужество героя вполне оправдано его офицерской должностью, а высокий статус увязан с его службой в звании генерала ФСБ. Мифологический зооморфизм и здесь имеет очень глубокие исторические корни, намеки на которые также имеются в тексте романа. Так, А Хули «случайно» обнаруживает среди бумаг Александра фрагменты текста, отсылающие к скандинавскому фольклору. В нем идет речь о чудовищно громадном волке Фенрире, герое скандинавского мифа. Александр выписал многозначительный для него фрагмент, где связанный людьми волк пытается выпутаться из оков, а асы подсовывают ему в пасть меч, острием указывающий в небо. Из пасти волка течет пена, превращающаяся в реку по имени «Надежда». Волк освобождается тогда, когда погибнут боги. В другом месте романа упоминается такой же громадный пес Гарм, который также привязан к вратам загробного мира. Богу Тюру, который связал Фенрира, предстоит сразиться с Гармом, но он и погибает сам¹⁹⁸. Таким образом, можно предположить, что «прототипом» оборотня Александра в романе В. Пелевина. служит герой скандинав-

¹⁹⁶ Символика рыжих волос. <https://ltraditionalist.livejournal.com/1046630.html>

¹⁹⁷ Яблоков Е. Женщина цвета луны. <https://lit.lsept.ru/article.php?ID=200202808>

¹⁹⁸ Петрухин В. Мифы древней Скандинавии. Мир чудовищ и преисподняя. Утгард — «за оградой». Богиня смерти Хель и мир вредоносных мертвецов. Волк Фенрир. <http://www.norway-live.ru/library/mifi-drevney-skandinavii34.html>

ского эпоса. Его пребывание в образе волка и последующее превращение в черную собаку вполне коррелирует с указанными фигурами. Однако, такое соответствие еще не отвечает на вопрос об происхождении темы оборотничества.

Оборотничество, связанное с волком не менее, если не более распространенный мотив, чем лисье. Оно имеет свою специфику, позволяющее бросить свет на некоторые идеи романа. Образ волка-оборотня имеет давнее историческое происхождение и получил широкое распространение в тех странах и регионах, в которых находится ареал биологического распространения этого животного. Если лиса-оборотень получила воплощение в мифах и легендах Азии, то волк-человек - это персонаж Северной и Средней Европы, он упоминается в мифах древней Греции, в русской мифологии и фольклоре. Если взять шире, то оборотничество связано со многими крупными животными: - медведем, тигром, леопардом, слоном. В Индии оборотнем могла быть змея, в Индонезии – крокодил. Для определения области мифологии, связанной с симбиозом человека и волка существует понятие Ликантропии. Вера в оборотней, по утверждению мифологов, сыграла выдающуюся роль в становлении мирового фольклора. В европейском фольклоре вервольфы были самым распространенным типом оборотней. Происхождению образов, их типологии и особенностям бытования в фольклоре посвящено довольно большое количество литературы в разных странах мира.

Что касается литературного образа волка-оборотня, то он тоже имеет свою историографию. Впервые он появляется в одном из рассказов Сервантеса. Широкое распространение этот образ получил в XIX веке и имел в основном негативный характер, использовался в литературе ужасов. С середины XX века появляются произведения, пересматривающие чисто негативное отношение к оборотням: волки могут становиться союзниками или спутниками человека, вервольфы могут переходить на сторону добра. Оборотень перестал быть существом страшным и злым.

В современной литературе образ вервольфа приобретает особое содержание. Он наделяет повествование антропологическим смыслом, создает «когнитивную модель», в которой испытывается на прочность природа человека, и человеческое в человеке состязается со звериным. Анализируя современные романы о монструозных чудовищах, исследовательница И. Головачева отмечает, что «в случае вервольфов, можно надеяться достичь нового видения антропологии, точнее, понимания того, как человек сам себя представляет в новых координатах, и в чем он усматривает источник угрозы, в чем видит доминирующий вызов эпохи. В образах чудовищ читатель прежде получал когнитивную модель, объяснявшую человеческую жестокость звериной стороной природы, оправдывая «человека в чистом виде»¹⁹⁹.

Таким образом роман В. Пелевина не является чем-то выходящим за рамки традиции, совсем наоборот, В. Пелевин обогатил мировую традицию, создав русский вариант классического мирового образа. Образ оборотня Александра вполне отвечает стандартному набору типических черт, созданных традицией. «вздыбленная чёрная или серая шерсть, огромные клыки, красные светящиеся глаза оборотня, невозможность контролировать своё тело в волчьем облике, усиление у вервольфа всех чувств и возможностей»²⁰⁰.

При этом нельзя не отметить такую особенность пелевинской модели вервольфа, как его социальную маркированность. В нем нет ничего от хтонического ужаса, его волчья ипостась проявляется в двух обстоятельствах – в ситуациях сексуального акта с Лисой и в случае, когда он участвует в ритуале выпрашивания нефти у коровьего черепа, что несет в себе пародийно-комический эффект. Его участие в этом мероприятии как генерала спецслужбы содержит отчетливые политические и социальные аллюзии. Дополни-

¹⁹⁹ Головачева И. В. Живее всех живых: волк-оборотень как триумф телесного в новой монстрологии // Международный журнал исследований культуры. 2012. №3 (8).

²⁰⁰ Байдуж М. И. Обратни и оборотничество в демонологических представлениях современного города // Обратни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации. Материалы международной конференции (Москва, РАНХиГС, 11-12 декабря 2015) / Отв. ред. и сост. Д. И. Антонов. — М.: Дело, 2015. — С. 135—143. — 156 с.

тельное подтверждение эта функциональная нагрузка получает в высказывания Александра по поводу Запада и судьбы России.

Рассмотрев источники происхождения оборотничества в романе В. Пелевина, обратимся к другому культурному пласту, который также играет важную роль в концепции произведения – буддизму. Косвенное указание на это источник уже прозвучало – Лиса А Хули ведет свою родословную от Сун-У-Куна, буддистского героя, наделенного способностями к волшебным превращениям.

Обширный буддистский интертекст возникает в связи с упоминаем героиней различных источников. Вкладывая в уста героини их наименования В. Пелевин несомненно очерчивает тот религиозно-мифологический фон, из которого вырастает его художественная философия. В сущности, в этом отношении роман является развитием мотивов, намеченных в «Чапаеве и Пустоте».

Условная Река Абсолютной Любви является предшественницей Радужного Потока, который в свою очередь является неким образом, указывающим на буддистские интерпретации.

Рассуждая о Демоне красоты, ее силе, подобной огню, и обманчивости, указывающей на смерть, Лиса А Хули апеллирует к **Будде Западного Рая**. Согласно буддистским источникам, речь идет о будде Амитабхи, который проповедовал учение о Чистой Земле. Чистая земля имеет и другие синонимы – Обитель блаженства и Умиротворенное блаженство²⁰¹. Будда Амитаба один из пяти будд, наиболее известный как «безграничный свет».

Лиса рассказывает о своем одиночестве и неприкаянности, вспоминает надпись на храме секты **Хуаянь**. Смысл изречения в утверждении относительности противопоставления понятий ложного и истинного и не такой истины, которую нужно постигать вечно. Хуаянь в переводе с санскрита означает цветочная гирлянда и обозначает традицию философии буддизма Маха-

²⁰¹ Буддизм Чистой Земли. <http://www.abhidharma.ru/A/Buddha/Content/Amitaizm.htm>

яна. Основоположником Школы Хуаянь был монах Фацзан, а само направление считается одним на наиболее философских в буддизме. Учения Хуаянь опирается на представление о сети их драгоценных камней, сплетенных в одну гирлянду и взаимотражающих друг друга по принципу «Все в одном и одно во всем»²⁰².

В минуты смущения Лиса произносит **Сутру Сердца**. «**Сутра сердца совершенной мудрости**» одно из самых известных текстов Махаяны. Это короткий текст, который является каноном буддизма. В сутре сердца обосновывается опыт постижения истинной реальности бодхисатвой Авалокитешварой, которая пуста.

В тексте романа устами героини упоминается **Маха Мантра**– великая песнь освобождения: «Харе Кришна, Харе Кришна, Кришна Кришна, Харе Харе, Харе Рама, Харе Рама, Рама Рама, Харе Харе».

Среди прочих источников в романе присутствует **Сунь Цзы**, известный китайский военачальник, учения которого стали известны в мире и даже оформились в виде афоризмов.

Наконец, центральное место в романе В. Пелевина занимает важный в концептуальном смысле рассказ о встрече Лисы с **Желтым Господином**, монахом, который излагает учение о Радужном Потоке и о ключе для вхождения в него. В сущности, здесь мы находим квинтэссенцию буддизма, которая вновь сводится к главному понятию – пустоте: «Жизнь – это прогулка по саду иллюзорных форм, которые кажется реальными уму, не видящему своей природы». Человек сможет достичь своего освобождения, или спасения, войдя в Радужный поток, желтый Господин не дает ответа на вопрос. Как войти! Ключ находит Лиса позднее, после разговора с Александром: «Любовь и была ключом, которого я не могла найти». Стоит отметить, что у В. Пелевина Желтый Господин – персонаж придуманный, но он тесно ассоциируется с

²⁰² Торчинов Е.А. Лекция 9. Буддизм в Китае и на Дальнем Востоке // Введение в буддологию: курс лекций. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С.168-207.

фигурой известного в китайской мифологии Желтого императора Хуан Ди, одного из основателей даосизма и предка всех китайцев. После него желтый цвет приобрел символический смысл и ассоциируется с желтой водой реки Хуанхе и с желтизной живущих в ней существ и духов.

Финальной иллюстрацией к буддизму является лекция Лорда Крикета об природе оборотней. В ней изложена теория кундалини и чакр, объясняющих специфику оборотничества.

В одном из эпизодов романа В.Пелевин мастерски объединил такой фольклорный элемент как русская народная сказка и тотемический мотив, характерный для многих народов. Речь идет сказке «Крошечка-хаврошечка». Эту сказку обнаруживает А Хули среди бумаг Александра.

Со свойственной автору игровой иронией автор экстраполирует сюжет сказки на события, связанные с добыванием нефти на крайнем Севере. Убитая злыми людьми корова прорастает в виде дерева и благодарит девочку после своей смерти, одаривая ее золотыми яблочками. Пелевин создает пародийный рассказ о том, как чекисты вымалывают у коровьего черепа нефть. Известно, что корова является тотемическим животным для многих народов мира, не только у русских, но и у народов в глубокой древности – Египте, Индии, Средней Азии. Черепа коров вывешивали на шесте для совершения магических ритуалов. Использование этого мифологического мотива в столь неподходящей ситуации и необычных для этого дела персонажей придает сцене пародийное, юмористическое и сатирическое звучание.

Анализируя роман под углом зрения мифологии и религии нельзя обойти обширный научный и собственно литературный интертекст. Наверное, ни в одном из романов Пелевина нет такого количества упомянутых в нем имен.

Так, философский контекст не обошелся без упоминания и комментирования философа Беркли, который выстроил свою систему субъективного идеализма. Беркли «идеально» соответствует пелевинско-буддисткой концепции мироздания и концепцию человека. Мир дан человеку в его восприя-

тии, за пределами которого объективного миру не существует. Действительное и иллюзорное противостоят, но и взаимно превращаются друг в друга, в совокупности создавая пустоту. Квинтэссенцией пустотности является иллюзорный, но и действительный (в рамках романа) образ Радужного Потока («реликтового излучения»), оправдание которого В. Пелевни (Лиса А Хули) находят в книгах Стивена Хокинга «Теория всего» и «Краткая история времени». (Их азартно читает героиня романа).

В романе присутствует почти вся русская литература в ее великих образах: Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Толстой, Бунин, Блок, Цветаева, зарубежные классики - Гомер, Еврипид, Стендаль, Шекспир, Оскар Уайльд. А также – Харуки Мураками и Кастаньеда. Краткий перечень имен свидетельствует о широком интеллектуальном поле для подтверждения авторской концепции. Лиса (автор) корректно оппонирует Толстому («писатели, которые пишут о любви, жулики, и первый из них – Лев Толстой с дубиной «Крейцеровой сонаты» в руках. Впрочем, Толстого я уважаю»), восхищается Достоевским («красный паучок из «бесов» полз в свое время по подолу моего сарафана»), объясняется в любви к Набокову («Единственное, чего мне понастоящему жаль – что не довелось поднести к губам Владимира Владимировича Набокова так мастерски расписанного им кубка»).

В сущности, в сюжете романа мы находим несколько взаимосвязанных конфликтных схем. Первая это противопоставление лисьего и волчьего оборотничества, за которым просвечивает антиномия Востока и Запада, Другим антиномическим противопоставлением является противоречие между миром оборотней и миром «бесхвостых обезьян». Третьим является конфликт двух миров – мира Радужного Потока, коррелята идеи полноты жизни, где скрепляющим основанием является любовь и другой мир, который лишен света жизни: «Я напишу книгу, и она обязательно дойдет до тебя. Ты узнаешь из нее, как освободиться из ледяного мрака, в котором скрежещут зубами оли-

гархи и прокуроры, либералы и консерваторы, пидорасы и натуралы, интернет-колумнисты, оборотни в погонах и портфельные инвесторы».

Оборотни являются существами высшего порядка и противостоят «бесхвостым обезьянам», как вариант: *«рыночному человеку»* (курсив В. Пелевина). Чистая высокая любовь противостоит сексу без любви. Поэтому лиса с сожалением и издевкой наблюдает за своими «пациентами» - «сикхом» и «ментами». Гимн любви звучит как апофеоз в финале романа: «В любви начисто отсутствовал смысл. Но зато она придавал смысл остальному. Любовь и Бога можно определить только по апофазе, через то, чем они не являются». Автор (Лиса) кинематографическую иллюстрацию – фильм Вонг Карвай «Любовное настроение» (2000), картину о чистой и бескорыстной любви.

В романе «просвечивает» и дистопическая составляющая. Если упростить всю сложность образов и мотивов, сведя их к простой схеме, то можно увидеть, что Лиса представляет утопическую буддистскую концепцию поиска счастливого мира, пусть даже в виде Радужного потока, которого вовсе и «не существует». С оборотнем Александром вполне увязывается антиутопизм в форме неприятия им как учения А Хули, так и других аспектов современного мира, например, в его монологе, обращенном к лорду Крикету: «Демократия, демократия – это все слова на вывеске... Реальность похожа на микрофлору кишечника. Жила Россия своим умом тысячу лет. И неплохо выходило, достаточно на карту посмотреть... если кто-то сильно нас хочет переплавить, может оказаться, что мы ему самому поможем расплавиться в черный дым». Антиутопическое возмездие приходит в романе в виде пса Гарма, прообразом которого является пес Пиздец (из романа «Generation П»). Не случайно поэтому у оборотня Александра, превращающегося на сей раз в черного пса, прорастает «пятая нога» с когтями.

Постмодернистский финал романа очень напоминает по настроению, общему пафосу и оптимистическому финалу и по механизму «обнажения

приема» роман В. Набокова «Приглашение на казнь». Его с симпатией вспоминает В. Пелевин устами своей героини. Цинциннат Ц. это эквивалент А Хули, уход обоих героев это расставание со сценой-текстом романа, прощание с героем в обоих романах - это прощание автора с созданным им миром, с тем, чтобы отправиться в другой мир и других героев. Может быть Радужный Поток очень ассоциируется и финалом другого романа «Дар».

Критик А.В. Помялов, анализируя повесть В.Пелевина выдвигает гипотезу, согласно которой лиса является альтер-эго писателя. Мотив оборотничества необходим писателю для того, чтобы рассказать о природе литературного творчества и природе писателя как создателя художественных текстов. Основная черта лисы, притворство, является по мнению писателя самой характерным его качеством. Художник не задумывается о том, как создается текст он действует по наитию, впитав все впечатления из окружающего мира, от людей, которые его окружают он «притворно» выдается себя за других людей, своих героев. «Писатель не скрывает, что под метафорой оборотня он понимает писателя или любого другого человека, создающего некие творения при помощи своего собственного ума. Лисы с помощью хвоста внушают людям придуманный ими мир, трансформируют восприятие, дурачат и играют одновременно. Наваждение или морок, который они наводят, - это метафорическое понимание процесса творчества».

Вместе с тем, сводить смысл этого образа в романе к аллегории художественного творчества, как это делает А. Помялов, справедливо только отчасти. Лиса несет более широкую функциональную нагрузку. Это не только творческая метафора, раскрывающая поведение автора. Она имеет смысл некоего творческого «инструмента», или «приема остранения», с помощью которого автор осуществляет социологический анализ истории. Способность вызвать морок и проникать в человеческое сознание и подсознание - это форма авторского анализа природы человека и общества. Причем характерно, что этот анализ осуществляется по линии *диахронического* среза – на про-

тяжении двух тысяч жизни Лисы. И здесь, подобно булгаковскому Воланду, также наблюдающего за жизнью людей на протяжении двух тысячелетий, Лиса констатирует, что человеческая природа, пороки и достоинства, остались неизменными. Горизонтальный, или *синхронный* срез анализа осуществляется благодаря наличию многочисленных «живых датчиков», которые собирают информации о энергии человечества по всему современному миру. Не случайно упоминание Лисы А о многочисленных сестричках в латинской Америке, не случайно и то, что две главные сестры поставляют информацию из Европы и Азии. «Аналитическая алхимическая реторта» В. Пелевина становится вместилищем информации и объектом работы «хозяина» лаборатории, В. Пелевина. Не случайна профессия Лисы. Хотя она и не вполне обычная проститутка. Присмотревшись внимательно, мы обнаруживаем, она занята преимущественно сбором информации, а не делами свойственными ее профессии. Так, с помощью «Русского хлыста» (намек на социальный мазохизм) мы узнаем о внутреннем мире русского интеллигента. Павла Ивановича, озабоченного проблемой социального обустройства России. Образ этого социал-либерала окрашен в пародийные сатирические тона, свидетельствующие о позиции автора романа.

В образе «кагебешника Михалыча» Пелевин представляет читателю модель сознания человека, измененного под влиянием психотропного препарата. Вероятно, «поездка по Каширке» - это вариант путешествия во времени и пространстве, подобном «черной дыре» Стивена Хокинга в интерпретации В. Пелевина. «Черная дыра» за железной крышкой это сеть разветвлений «оранжевого тоннеля», по которым путешествует сознание персонажа.

Попутно отметим оценку языка произведения в некоторых исследованиях: «Необходимо заметить, что в «Священной книге оборотня» вопрос автоличности языка указан посредством легенды о сверхоборотне, стилизованной под буддийское учение. В рамках этого реконфигурационного варианта В. Пелевин тонко использует идею шуныты, так как слово («истина») здесь

представлено как пустота, отсылающая к своей собственной пустотности (рефлексия по поводу слова «истина»)²⁰³.

В заключении приведем ряд аргументов китайских литературных критиков романа, которые акцентируют внимание не на художественной форме и традициях, а на социально-политическом смысле произведения.

Согласно внутренней логике романа Лиса поселилась на земле России много веков назад и является свидетелем и очевидцем истории, она наблюдает и переживает события, происшедшие на земле России. Так, в глазах лисы, Москва является своеобразным зеркалом и увеличительным стеклом всех тенденций и векторов развития русского общества во все времена: «В Москве строят небоскребы, съедают тонны суши и вчиняют миллиардные иски, - рассказывает лиса. - Но этот бум имеет мало отношения к экономике... [это]противоречие между деньгами и кровью. В Москве его остроуму удастся сгладить за счет того, что кровь пока еще льется далеко, а деньги всегда у кого-то другого... Поэтому все, что было гнилого при Иване Грозном, до сих пор живо, а все, что было здорового пять лет назад, уже сожрано». Устами демонической лисы В. Пелевин выражает свою озабоченность по поводу текущей ситуации и дальнейшей судьбы России.

Китайский литературовед Ань Цинь рассуждает по этому поводу: «Пустые реформы российских политических деятелей на протяжении веков привели к тому, что различия между регионами стали больше, отраслевая структура стала еще более неблагоприятной, и разрыв между богатыми и бедными становится все более и более серьезным. Люди утратили стремление к высокой морали и ценностям, они заняты стяжанием богатства и власти. Подспудно улавливается разочарование и озабоченность современным положе-

²⁰³ Mateusz Jaworski. ПРОБЛЕМА АВТОТЕЛИЧНОСТИ ЯЗЫКА В РОМАНАХ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА. Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań, KULTURY WSCHODNIOŚLAWIAŃSKIE — OBLICZA I DIALOG, t. VII: 2017. P.70.

нием России, звучит мечта о преобразованиях, которые приведут страну к процветанию»²⁰⁴.

А Хули размышляет про себя: «Ты все еще усердно работаешь, чтобы улучшить свое сердце и найти выход из лабиринта иллюзорного мира», и она стремится стать лучше. Она встречает Желтого Господина, ей стыдно за совершенные ошибки, она боится, что ее отправят в ад и ищет способ спасения. И поскольку Желтый Господин чувствует искреннее раскаяние в ее сердце, он знакомит ее со священной книгой о Радужном Потоке, учит ее правилам отказа от зла и следования добру. В конце концов, лиса шаг за шагом совершенствуется, а любовь с полковником-оборотнем возвращает ей способность к настоящей любви, осознать силу любви и, наконец, обрести истинную свободу, вырваться из моря земных страданий и вознестись к бессмертию.

Пелевин приравнивает особые способности лисы, китайского мифического образа, к особым способностям писателя. Автор позволяет лисе обладать способностью любить и раскаиваться. Осознав силу любви, лиса обретает внутреннюю свободу и входит в Радужный поток с умом, свободным от бремени. Доброта и любовь могут в конечном итоге позволить А Хули обрести истинную свободу и избежать страданий реинкарнации. В. Пелевин использует образ А Хули, чтобы передать свои собственные взгляды на добро, зло и любовь. По убеждению В. Пелевина, люди должны научиться раскаиваться, постоянно заниматься нравственным самосовершенствованием.

История любви, описанная в романе, раскрывается от лица лисы. После разрыва с полковником-оборотнем Лиса решает написать обратное письмо, в котором рассказывает о своей миссии. Это письмо и становится книгой, которую мы читаем. В постмодернистских текстах роль личности писателя иная, чем в реалистической прозе. Автор больше не является «хозяином мысли», и то, что он пытается представить, не является судьбой персонажей.

²⁰⁴ Ань Цинь. Куда движется Россия? // Издательство Китайского народного университета, 2003. – С. 6.

Писатель-постмодернист отказывается от всех моральных оценок и передает происходящее как «наблюдатель».

В аргументах китайских исследователей звучит оценка оборотня Александра как одного из современных символов русской нации. В русском фольклоре волк почитается как символ силы и храбрости, в бою волк будет рваться напролом и продолжать борьбу до самой смерти или победы в бою. Такая роль подтверждается историческими аллюзиями. В XVI веке русские воины носили значки с волчьими узорами, чтобы поднять боевой дух. Китайский исследователь Синьмэй полагает, что в этом романе полковник-оборотень Александр является проекцией российских политических лидеров и национального духа²⁰⁵.

В романе Александр служит в Службе безопасности. Он страстно стремится к власти, потому что он глубоко любит свою родину. Верит в православную церковь (вспомним, что он носит крест на груди) и полон решимости служить русскому народу и возрождать российское государство и общество. В дебатах с лисой и ее друзьями полковник-оборотень не верит, что Европа и международное сообщество будут бескорыстно помогать России, и что так называемые цивилизованные страны будут обманывать и грабить Россию, как и раньше. Александр убежден, что Россия должна идти по пути развития, который принадлежит ее собственной стране. И такой дух патриотизма глубоко тронул лис, которые тысячелетиями скитались по всему миру и которым не хватает чувства принадлежности. Двух людей притягивало друг к другу²⁰⁶.

В. Пелевин использовал тему любви, чтобы символически объединить двух оборотней - Александра из России и лису А из Китая, но их любовь закончилась драматически. Герои расстаются, Александр возвращается слу-

²⁰⁵ Синьмэй. Художественная картина постмодернистских произведений Пелевина. Издательство Университета Фудань. - 2011. – С.82.

²⁰⁶ Ван Шуфу. Элементы китайской культуры в романах Пелевина // «China Reading Daily», 2013. – 236 с.

жить стране и народу, но А Хули продолжила совершенствовать себя и поднялась к бессмертию. Предположительно, речь идет о том, чтобы показать стиль политических лидеров России на протяжении сотен лет. С одной стороны, они одержимы борьбой за власть, поэтому равнодушны к ценности семьи и любви, с другой - они правят страной железным кулаком и посвящают себя делу процветания России. Лисы проявляют больше индивидуалистических эмоций, уделяют больше внимания самосовершенствованию и самореализации. Она искренне любит Сашу, но в то же время отказывается от самооценки. В конце концов, когда она выбрала восхождение к бессмертию и оставила своего бывшего возлюбленного и удалилась в Радужный Поток. С другой стороны, оборотень Александр благодарен лисе за то, что она дала ему силу: «Я буду использовать силу, которую я получил от тебя, чтобы служить родине. Спасибо тебе за силу, которую ты дала мне»

Русская литература прошла путь от воспевания героев, императоров и лидеров до внимания к маленьким людям и личной судьбе. Она придерживается концепции «литература - это наука человека» и придает важное значение индивидуальным ценностям и эмоциям. В романе отражены социальные противоречия и проблемы. Поскольку современная российская постмодернистская литература родилась в советском обществе в 1960-1970-е годы, ее основное внимание было уделено критике недостатков времени и отражению проблем и бед советского и российского общества. В романе «Священная книга оборотня» В. Пелевин вводит культурные элементы из разных стран и использует восточные и западные мифы и легенды. Через историю о том, как лиса из Китая и оборотень Саша из России влюбляются, в романе отражены столкновение и интеграция различных культурных ценностей в современной России, а также размышления о современных российских социальных проблемах, таких как коррупция, бюрократия, поклонение золоту и т.д.

В романе показаны разнообразные ценностные ориентации современного российского общества. Писатель побуждает читателей задуматься о во-

сточных и западных культурах и философиях, передает собственный взгляд читателям на добро и зло в человеке и обществе.

Подводя итоги теме антиутопизма у В.Пелевина, сформулируем несколько положений обобщающего характера.

Его романы и повести 1990-х годов сложно назвать антиутопиями в чистом каноническом виде. Однако можно говорить об имплицитном «антиутопизме» писателя. Он прежде всего проявляется в текстах «раннего» Пелевина, в романах 1990-х годов, но не утрачивается и у «позднего» Пелевина. Критика советской утопии, как и утопии постсоветской, находит свое выражение в сатирическом пафосе его произведений. Так, в повести «Омон Ра» гротесковые фигуры воспитателей летного училища, Урчагина и Бурчагина, а также описание всего, что происходит в нем, целей и задач, имитации достижений советской космонавтики так или иначе направлены не дискредитацию советского космического пафоса, а вместе с ним и всей советской системы. Делигитимируется и представление о советском героизме. Шаржированное описание того, как у курсантов ампутируют ноги, является пародией на подвиг летчика Алексея Маресьева. В повести «Желтая стрела» лейтмотивным образом является образ пути-железной дороги, метафорически изображающей исторический курс общества, в конце которого поезд ожидает неизбежное крушение. Что это, как не идея исторического тупика в будущем, что очевидным образом намекает на дискредитацию любой утопии?

В романе «Generation П» писатель идет дальше. Начало романа изображает Вавилена Татарского как человека, постепенно приходящего к глубокому разочарованию. Он оставляет свои мечты стать советским писателем, перестает писать романтические стихи, меняет свои убеждения. Он старается вписаться в новую систему жизни, найти путь к успеху, встраиваясь в систему строящегося капитализма. Но разочарование настигает его и здесь. Пелевин жестко критикует общество безграничного и безрассудного потребления,

в котором человеку отводится роль винтика колоссальной общественной машины, где господствуют рефлексы потребления. Гротеск Пелевина, в котором человеческий индивидуум лишен индивидуальности и представляет собой лишь совокупность «анально-оральных рефлексов» сатирически направлен уже против буржуазного утопизма. «Отработав» тему советского утопизма, писатель обращается к современному обществу потребления. Дополнением к этому социальному гротеску является образ человека, который и раскрывает глаза на истину – Че Гевара, устами которого эта истина о природе человека и провозглашается. Он возникает в романе из загробного мира, и это тоже неслучайно, имеет свою художественную мотивацию. Гротеск Пелевина – это изнанка реальности. Как известно, герой кубинской революции погиб в лесах Боливии, неся как знамя идею коммунистической утопии. В романе «Чапаев и Пустота» имплицитный утопизм Пелевина достигает своего апогея. Если понятие утопии обозначает «место, которого нет», а антиутопия – «место, которого не может быть никогда», то в романе «Чапаев и Пустота» антиутопизм приобретает глобальный характер и смысл. В романе видим образы «частного антиутопизма», вроде «алхимического брака» России и Запада, отразившего характерные для российского сознания 1990-х годов мечты о дружбе с коллективным Западом. Реальная история показала, что эти мечты были утопическими иллюзиями. Однако, антиутопизм Пелевина не останавливается на частностях, он тотальный. Пелевин говорит своим романом, что иллюзией является не только возможное (или даже невозможное общество-антиутопия) гармоническое общество, иллюзией является мир вообще. Иллюзией, мифом, нарративом является любое представление об обществе и о человеке. На смену утопии и антиутопии приходит пустота, в которой какого бы то ни было «места», не может быть в принципе. Образ тотальной пустоты это художественно-философская делегитимация любых представлений, теорий, жанров, идей, ценностей, имеющих отношение к обществу и человеку.

В более поздних романах антиутопизм В.Пелевина получает свое продолжение. Так, в романе «S.N.U.F.F.» (2011) воплощаются характерные для писателя принципы сатирической антиутопии. Пространство романа представляет собой вариант классической схемы, где изображается один «идеальный мир» и противостоящий ему «дикий» мир. Именно такова структура романа «Мы» Е. Замятина. У В. Пелевина также мы видим два пространства, два государства, противопоставленные друг другу – Биг Биз и Оркланд. Образы изображаемого мира этих государств с помощью вымышленных топонимов и отдельных деталей позволяют идентифицировать их аналоги во внехудожественной действительности. Автор создает обобщенные образы современной России (Оркланд) и Западной Европы (Биг Биз), которые зеркальным образом отражаются друг в друге, хотя и находятся на разных уровнях развития. Их объединяет то, что в обоих господствует тоталитарная система.

Роман «S.N.U.F.F.» - первый, в сущности, опыт создания «канонической» антиутопии. Но писатель едва ли полемизирует с какой-либо утопией, потому как ни один из представленных в романе миров нельзя назвать «идеальным». В данном случае писатель использует жанровый канон антиутопии для сатирического изображения социума и критики информационного общества. Разоблачительный пафос, двоемирие, сатирическая манера повествования, характерные для антиутопии вполне коррелируют с творчеством В. Пелевина. Доминантой романа являются сатира и ирония, в то время как жанровые характеристики антиутопии играют второстепенную роль.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог анализу русских постмодернистских литературных произведений, отметим следующее:

1. Появление русской постмодернистской литературы в 1960-х и 1970-х годах было как случайным результатом влияния внешних причин западной постмодернистской литературы, так и неизбежным условием созревания внутренних социальных и культурных условий внутри России. Внутренние условия относятся к либеральному социокультурному контексту Серебряного века и эпохе «оттепели» в истории русской культуры XX века, а также к практике различных нетрадиционных литературных тенденций. Либеральная социальная культура эпохи «оттепели» сделала возможным разрыв с монолитной властью и стремление к свободе в литературных и интеллектуальных кругах. Тоталитарные идеи, монолитность концепции и прославление советской соцреалистической школы литературы постепенно утратили свое бывшее господство, заложив основу для формирования русской постмодернистской литературы.

2. Произведения русских писателей-постмодернистов тесно связаны с российским обществом и культурой, а также с русскими литературными традициями. Внимание к социальной реальности, к жизни простых людей, размышления о русском национальном духе и моральных ценностях всегда было традицией русской литературы с древних времен. Сравнение русской постмодернистской литературы с европейской позволяет видеть, что в России литература была в большей степени ориентирована на национальную традицию. Она отражала проблемы в российской обществе и, очевидно, является социально ориентированной, а не просто полем для литературной игры.

3. Мифы и религии являются источником национальной культуры и национальной литературы. Становление российского государства, формиро-

вание русского национального характера, народные обычаи и становление русской литературы - все это тесно связано с религией, особенно с Православной Церковью. Мифология и религиозные элементы занимают особые места в русской постмодернистской литературе. С одной стороны, это находит свое объяснение в связях с собственной культурой и религиозными традициями. Христианство и православная духовность оказывают сильное влияние на жизненную силу русской литературы. Постмодернисты продолжают демонстрировать свою связь с русской духовной культурой и христианством, они обращены к христианским ценностям: доброты, братства, спасения, воскресения.

4. В русской постмодернистской литературе антиутопия стала мейнстримом. Антиутопическая литература направлена на отрицание тоталитарной утопической литературы и идей прошлого, особенно на отрицание и критику коммунистической утопической мысли в советский период и утопической мысли антииндустриальной цивилизации общества потребления. Русские писатели-постмодернисты беспокоятся о возможных последствиях безудержного развития человеческой науки и техники.

5. Хронотоп постмодернистской прозы обширен, он «покрывает» весь XX век, он варьируется от произведения к произведению. Так, в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» это советское общество 1960-х годов, Москва. В романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» основное действие происходит в Москве 1990-х гг., и здесь представление о России после распада Советского Союза формируется благодаря введению мифического образа Чапаева и Петра Пустоты. В романах «Generation П», «Священная книга оборотня», «Теллурия», «Метель» авторы намечают векторы и перспективы развития будущего российского общества, с другой стороны, художники в этих произведениях делают осязаемым само духовное пространство России, показывает его как о выражение русского национального духа, психологии и культуры.

Художественное пространство в постмодернистской литературе вбирает в себя различные культурные элементы, среди которых российская и зарубежная история, философия, язык, музыка, кино и телевидение, еда и напитки, брендовые товары и т.д. Важно и то, что произведения постмодернистов воплощает в себе стремление к плюрализму, свободе мысли, гуманизму и человеколюбию.

6. Образ святого юродивого занимает важное место в нарративе русского постмодернизма. По сравнению с образами святых и юродивых в традиционной русской литературе и религии их образы полны гротесковой игры. Они обретают новые коннотации, через образ юродивого передаются размышления автора о проблемах истории, а также новые идеи о жизненных проблемах россиян и всего человечества, в то же время присущая ему религиозная святость размывается.

7. Создание иллюзорной реальности имеет множество проявлений. Авторы часто намеренно размывают границы истории, настоящего и будущего, стирая границы между Россией и зарубежными странами, давая читателям ощущение культурного разнообразия и хаотичности времени и пространства и создавая, казалось бы, ложный реальный мир. С точки зрения постмодернистов, подлинность объективного мира лишь относительна. Его истинное намерение состоит не только в том, чтобы добавить игровой процесс и эффект «карнавала», но и в том, чтобы восстановить первоначальный облик истории и реальности в таком, казалось бы, хаотичном мире, созданном автором.

8. В литературном творчестве писатели-постмодернисты часто используют различные формы интертекстуальности, игровые приемы творчества и фрагментированные языковые стили. Писатели с удовольствием деконструируют и переписывают литературную классику и исторических сюжеты, имитируют и используют парафразы современных западных фильмов, песен,

придавая им новые коннотации. В постмодернистской литературе отражено разнообразное лицо российского общества после распада Советского Союза.

9. В совокупности в постмодернистских текстах конструируется образ современной Культуры. Он включает в себя русскую классику, литературу Золотого и Серебряного веков, советскую соцреалистическую литературу, европейские и американские литературные символы, христианскую классику, а также восточную буддийскую и даосскую классику, китайскую и японскую историю. Масштабность и многоплановость этой суммарной картины является свидетельством глубины постмодернистского постижения мира, позволяет читателю сравнить культурные и религиозные концепции разных стран и народов, чтобы лучше изучить самого себя и постепенно отказаться от консервативных способов мышления.

10. В русской постмодернистской литературе нашли свое отражение различные аспекты популярной и технологической культуры. Они придают традициям русской литературы современное звучание, указывают на актуальные аспекты жизни современных россиян и потому находят отклик у современных читателей. Ощущением сочетания вечности и современности пронизаны романы В. Пелевина «Чапаев и Пустота», «Generation П» и «Священная книга оборотня», которые отражают жизнь людей 1990-х и начала 2000-х годов и побуждают читателей к размышлениям о социальных реалиях, с которыми сталкивается российское государство, общество и народ.

11. Стремление к свободе действий и духовности, к изображению разнообразия мира, его многоликости и, с другой стороны, желание раскрыть глубину национального духа, указать на моральные ценности русской нации занимают центральное место в русской литературе. Освобождение от тоталитарного мышления и консервативной идеологической модели становится краеугольным камнем эстетической платформы постмодернизма. В работах русских постмодернистов идеальный человек - это человек, который стремится к свободе, избавляется от слепого повиновения и, в то же время, при-

держивается собственных идеалов и морали, и не поработается тоталитарными институтами, не становится рабом денег, не подчиняется промыванию мозгов со стороны власть предержащих и манипуляциям нигилистического национализма и патриотизма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айзенберг, М.В. Возможность высказывания Знамя // Арфа М.: - 1994. - № 6. – С. 128-135.
2. Андреев, Л.Г. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы. - 2001. - №1. – С. 22-29.
3. Антоненко С.К. Поколение, застигнутое сумерками // Новый Мир. - 1999. - №4. – С. 56-64.
4. Арбитман, Р.К. Рецензия на роман «Чапаев и Пустота» // урал. - 1996. - № 5-6. – С. 45-48.
5. Архангельский А.Н. До шестнадцати и старше // Известия, 1999. – 89 с.
6. Бабенко, Н. Г. Язык русской прозы эпохи постмодерна: динамика лингвопоэтической нормы. Автореферат дисс... канд. филол. наук. Калининград. 2008
7. Бавильский, Д.В. Все ты немного...: о романе Виктора Пелевина. “Жизнь насекомых” // Знамя. - 1993. - №4. – С. 33-39.
8. Бавильский, Д.Г. Школа нового романа // Независимая газета. - 1996. – С. 13-19
9. Багдасарян, В. Русская эсхатология // Москва ГОУВПО «МГУС», 2006. – 167 с.
10. Басинский, П.Н. Неманифест // Октябрь. - 1998. - №.3. – С. 56-58.

11. Басинский, П.Н. Синдром Пелевина // Литературная газета. - 1999. - № 45. – С. 78-82.
12. Бахтина, Т.А. Утопический дискурс: концептуальные основы, эволюция и роль в современном обществе. - Улан-Удэ,- 2005.-138 с.
13. Битов, А. Мы проснулись в независимой стране // Публицистика. - Ленинград: Советский Писатель, - 1991. – 245 с.
14. Богданова, О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы. - Спб, 2004. – 230 с
15. Быков, Д.С. Побег в Монголию // Литературная газета. - 1996. - № 29. – С. 4-11.
16. Воробьева, Е.П. Рефлексия в русской постмодернистской прозе: А. Битов, С. Соколов, В Пелевин - Барнаул, 2004. – 89 с.
17. Вяльцев, А.К. Заратустры и Мессершмидты // Независимая газета. - 1993. - С. 56-60.
18. Генис, А.К. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М., Изд.Новое литературное обозрение,- 2000. – 57 с.
19. Генис, А.Д. Виктор Пелевин: границы и метаморфозы // Знамя. - 1995. - №12. – С. 9-19.
20. Генис, А.Д. Молоко, конечно, скисло, но.... (О современной словесности) // Литературная газета. - 1998. - №23. – С. 5-9.
21. Генис А.Д. Беседа десятая: Поле Чудес. Виктор Пелевин // Звезда. - 1997. - №12. – С. 11-16.
22. Громов, Е.Н. Постмодернизм: Теория и практика. М., 2002. – С. 89.
23. Дарк, О.В. Мир может быть любой // Дружба народов. - 1990. - №6. – С. 7-11.
24. Дмитриев, Б.Н. Пузыри земли // Культура. - 1999. - №12. – С.1-7.
25. Дмитриев, А.В. Неомифологизм в структуре романов. Пелевина // Волгоград, 2002. – С. 67-72.

26. Добренко, В.Д. Фундаментальный лексикон // Новый мир. - 1990. - №2. – С. 44-49.
27. Ермолин, Е.Г. Примадонны постмодерна, или эстетика огородного контекста // Континент - 1995. - №84. – С. 22-29.
28. Ерофеев, В.С., Поминки по советской литературе. Литературная газета, 1990. – 98 с.
29. Ерофеев, В.Н. Русские цветы зла: Антология. М: ПОДКОВА, 1998. – 340 с.
30. Есаулов, И.Н. История русской литературы и революционно - демократическая мифология// Литература в школе. - 1997. - №7. – С.22
31. Жаринова, О.В. Поэтико-философский аспект произведений Виктора Пелевина « Омон Ра» и «Generation П». Тамбов, 2004. – 76 с.
32. Живолупова, Н.Я. Паломничество в Петушки, или проблема метафизического бунта в исповеди Венички Ерофеева // Человек, 1992. - №1. – С. 45.
33. Закуренко, А.В. Искомая пустота // Литературное обозрение. - 1998. - №3. – С. 9-13.
34. Заманская, В.К. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века: диалоги на границах столетий. Москва: Флинта - Наука, 2002. – 234 с.
35. Золотоносов, М.К. Вяленький цветочек // Московские Новости. - 2004. - №43. – С.34-41.
36. Иванова, Н.Х. Сомнительное удовольствие // Знамя. - 2004. - №1. – С. 7-14.
37. Иванова Н.А. Ускользящая современность. Русская литература XX-XXI веков: от “вне комплектной” к постсоветской, а теперь и всемирной // Вопросы литературы. - 2007. - №3. – С. 30-53.

38. Ильин И.Т. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М, 1996. – 78 с.
39. Кедров, К.В. В литературе наступило время пересмешников // Известия. - 1998. - №8. – С. 89-96.
40. Коваленко, А.Г. Литература и постмодернизм. Учеб. пособие. М.: Изд-РУДН, 2004. – 92 с.
41. Ковтун, Н. В. Русская литературная утопия второй половины XX века. Изд. 2-е. – 2014.
42. Кондаков, И.С., Культурология: история культуры России. Москва: Омега - Л; Высшая Школа, 2003. – 180 с.
43. Корнев, С.М. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? // Новое литературное обозрение. - 1997. - № 28. – С. 67-75.
44. Костанян, А.В. Литературная премия как факт литературной жизни // Вопросы литературы. - 2006. - №1. - С. 9-21.
45. Костырко, С.Г. Чистое поле литературы // Новый мир. - 1992. - №12. – С. 90-115.
46. Кротова, Д.В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. – Москва: МАКС Пресс, 2018. – 224 с.
47. Культурология XX века: Словарь / Гл. ред. А.Я. Левит. СПб.: университетская книга, 1997. – 123 с.
48. Курицын, В.С. Русский литературный постмодернизм // М: ОГИ, 2000. – 56 с.
49. Курицын, В.С. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир. - 1992. - №2. – С. 45-57.
50. Курицын В.Н. Великие мифы и скромные деконструкции // Октябрь. - 1996. - №8. – С. 22-28.
51. Курицын, В.Н. Постмодернизм: новая первобытная культура // Новый мир. - 1992. - №2. – С. 12-22.

52. Курицын, В.Н. Текст пулетета // Независимая газета, 1996. – 256 с.
53. Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература // К.н. М.: 2003. – С.43.
54. Лотман, Ю.Н. Семиосфера. СПб Искусство, 2000. – 90 с.
55. Латынина, А.Г. Сумерки культуры // Литературная газета, 2001. – с. 9.
56. Липовецкий, М.Д. Русский постмодернизм . Екатеринбург, 1997.
57. Липовецкий, М.Н. Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма // Знамя. - 1995. - №8. – С. 89-97.
58. Липовецкий, М.Н. Паралогия русского постмодернизма // Новое литературное обозрение. - 1998. - №30. – С. 67-73.
59. Липовецкий, М.Н. Совок-блос: Шестидесятники сегодня // Знамя. - 1991. - №9. – С. 56-59.
60. Лихачев, Д.Н., Панченко, А.С. Поньрко, Н.Я. Смех в Древней Руси. Ленинград: Наука, 1984. – 295 с
61. Ломинадзе, С.А. Критики о критике // Вопросы литературы. - 1996. - №6. – С. 45-48.
62. Лотый, В.Н. Козье копытце (Еще раз о постмодернизме) / Наш современник. – 2001. - №1. – С. 22-29.
63. Марков, В.К. Мифология и современность // СПб, 1998. - 90 с.
64. Матецкая, Е.В. ПОСТМОДЕРН И РЕЛИГИЯ. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов. № 12 (86) 2017- С.125-128. часть 3
65. Мелихов, А.С. Виктор Пелевин. Омон Ра. // Нева. - 1993. - №5/6. – С. 45-56.
66. Монастырский, А.А. Словарь терминов московской концептуальной школы // М. - 1999. – С. 5-9.
67. Наринская, А.С. Миром правит Явная ложь // Эксперт. - 1999. - №11. – С. 34-39.

68. Немзер А.Г. Замечательное десятилетие русской литературы М. Захаров, 2003. – 66 с.
69. Некасов, С.М. Героем становится любой // Независимая газета, 1992. – 15 с.
70. Нефагина, Г.Л. Русская проза второй половины 80-х начала 90-х годов XX века. Минск, 1997. – 88 с.
71. Новейший философский словарь: 3-е изд исправл., Минск: Книжный Дом, 2003. – 124 с.
72. Новинков В.И. Все может случиться // Общая газета. - 1996. - №49. – С. 98-112.
73. Новиков В.И. Ноблесс оближ: О нашем речевом поведении // Новый мир. - 1998. - №1. - С. 23-26.
74. Новикова Л.М. Книги за неделю // Коммерсантъ-Daily. - 2004. - № 211. – С. 45-48.
75. Носов С.И. Вселенная безыдейности // Новый мир. - 1992. - №7. – С. 22-27.
76. О свободе внутри текста. (Интервью с Михаилом Бутовым в Интернете). Новый мир. – 1999. - №8. – С.34-45.
77. Пальчик, Ю.В. Взаимодействие эпических жанров в прозе Пелевина. Самара. - 2003. - 290 с.
78. Панченко, А.А. Русская стихотворная культура XVII века. Ленинград: Наука. - 1973 – 230 с.
79. Парамонов, Б.В. Русская история, наконец, оправдала себя в литературе» // Время. МН. - 2000. – 123 с.
80. Пелевин, В.О. Все повести и эссе // Москва: Эксмо. - 2005. – 208 с.
81. Пелевин, В.О. Generation“П” // Москва: Вагриус. - 2004. – 330 с.
82. Православие в контексте отечественной и мировой литературы: сборник статей / Под ред. Г.А. Пучковой, Арзамас: АГПИ. - 2006. – 130 с.

83. Пелевин, В.С. Несколько раз мне мерещилось, будто я стучу по клавишам лисьими лапами // Интервью Н. Кочетковой Известия. - 2004. - №2. – С. 6-13.
84. Перевозов, Д.С. Зарытый талант // Подъём. - 2001. - №1. – С.52-57.
85. Пирогов, Л.Н. Скажи «проект». Новый сладостный стиль спасения литературы // Литературная газета. - 2000. – С. 3-9.
86. Пирогов, Л.П. Хождение в народ // Литературная газета, 2000. – 56 с.
87. Пророков, М.Ш. Как живой с Живыми говоря // Эксперт. - 1998. - №15. – С. 6-10.
88. Пустовая, В.С. Пораженцы и преображенцы // Арт. - 2005. - №5. – С. 12-17.
89. Пу Сун-лин. Монахи-волшебники. Рассказы о людях необычайных / Пер. с кит. акад. В. М. Алексеева. Под ред. Н. Ф. Федоренко. — М.: ГИХЛ, 1957. — 564 с.: ил.
90. Решетников, К.С. Как поймать лису за хвост // Газета. - 2004. - № 2. – С. 8-22.
91. Роднянская, И.К. Гамбургский ежик в тумане // Новый мир. - 2001. - №3. – С. 67-74.
92. Роднянская, И.А. Этот мир придуман не нами // Новый мир. - 1999. - №8. – С. 9-18.
93. Ролан, Б. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., - 1989. – 128 с.
94. Рубинштейн, Л.Г. Вместо предисловия // Дружба народов. - 1997. - №6. – С. 32-39.
95. Русские писатели XX века Биографический словарь. Большая энциклопедия. Рандеву А. М.:, 2000. – 500 с.
96. Скоропанова, И.И. Русская постмодернистская литература. Москва, Наука. - 2004. – 506 с.
97. Соловьева, Т.А. «История - это просто опрокинутая в прошлое политика» // Вопросы литературы. – 2010. - №2. – С. 78-84.

98. Сорокин, В.Н. Литература как кладбище стилистических находок // Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками, Москва: ЛИА Р. Элинина, 1996. – 267 с.
99. Сидельников, В.М. Писатель и народная поэзия // Чапаев в устной поэзии и творчестве Фурманова // Современник.: М, 1974. – 405 с.
100. Славникова, О.Н. Искусство не принадлежит народу // Новый Мир. - 2000. - №3. – С. 78-84.
101. Славникова, О.Н. Партия любителей П // Октябрь. - 2000. - №9. – С.22-28.
102. Сны о смоге // Новое литературное обозрение. - 1996. - №20. – С. 56-58.
103. Солодов, Ю.Н. Невольник речи // Кузнецкий край. - 1999. - №12. - С. 56-66.
104. Соломина, А.Г. Свобода: Надтекст вместо подтекста // Литературное обозрение. - 1998. - №3. – С. 9-21.
105. Степанян, К.С. Постмодернизм: боль и забота Наша // Вопросы литературы. - 1998. - №5. – С. 4-8.
106. Сушилина, И.К. Современный литературный процесс в России // М., 2005. – 54 с.
107. Стеблин-Каменский, М.И. Миф Л.,1976. – 350 с.
108. Титков Е.Г. Без Православия невозможно духовное возрождение России // Православие в контексте отечественной и мировой литературы: сборник статей / Под. ред. Г. А. Пучковой, Арзамас: АГПИ, 2006. – 134 с.
109. Теория литературы. Том IV // Литературный процесс М., 2001. – 77 с.
110. Усачев, А.К. Смысл философии – аскетического поиска русской мысли XX века // Православие в контексте отечественной и мировой

- литературы: сборник статей / Под. ред. Г. А. Пучковой, Арзамас: АГПИ. - 2006. - С. 67-73.
111. Филиппов, Л.Е. Полёты с затворником // Звезда. - 1999. - №5. – С. 78-88.
112. Хренов, Н.А. Художественный опыт XX века в контексте смены культурных циклов // Общественные науки и современность. - 1992. – С. 8-15.
113. Цветков, А.С. Судьба барабанщика // Иностранная литература. - 1997. - № 9. – С. 67-78.
114. Чередниченко, С. Постмодернист с человеческим лицом // Вопросы литературы. - 2010. - №5. - С. 9-16.
115. Чупринин, С.И. Русская литература сегодня. Путеводитель // М., 2003. – 75 с.
116. Шайтанов, А.Н. Проект Pelevin / Вопросы литературы. - 2003. - № 4. – С. 89-94.
117. Шаров, В.А. Репетиция // Нева. - 1992. - № 1-2. – С. 12-18.
118. Шестаков, В.И. Эволюция русской литературной утопии. Вечер в 2217 году // Русская литературная утопия / Сост. коммент. Вячеслав Шестаков: Прогресс, 1990. – 88 с.
119. Шульга, К.Н. Поэтико - философские аспекты воплощения виртуальной реальности в романе «Generation П» Виктора Перевина: Дис... канд. филол. наук. Тамбов. - 2005. – 240 с.
120. Шургин, Б.С. Виктор Пелевин. Generation'П' // Семья и школа. - 1999. - №7/8. – С. 67-75.
121. Эпштейн, М.С. Постмодернизм в России: Литература и теория. М., 2000. – 45 с.
122. Эпштейн, М.А. Истоки смысла русского постмодернизма // Звезда. - 1996. - №8. – С. 56-64.

123. Ярошенко, Л.В. Неомифологизм в литературе XX в. М. - Учизд. - 2002. – 49 с.
- 124. Электронные ресурсы:**
125. Безруков, А.Н. Культурный контекст поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» [Электронный ресурс]. - <https://istina.msu.ru/download/32440286/1fwCAA:itplbhqD8Cxgk9cyuFpflrhO9Ck/> (дата обращения: 23.04.2022).
126. Анализ творчества Виктора Пелевина. Пространство и время с точки зрения классической физики. Хронотоп как литературный факт. Пространство и время в произведениях "Чапаев и Пустота" и "Желтая стрела". Обращение к внутренней сущности и снам человека. Выявление роли хронотопа в произведениях Виктора Пелевина. [Электронный ресурс]. - https://knowledge.allbest.ru/literature/2c0a65635b2ad68a4d43a89521206d27_0.html (дата обращения: 25.02.2022).
127. Даниленко, Ю. Ю. Реминисценции классики в современном тексте (на материале повести «Метель» Владимира Сорокина) [Электронный ресурс]. - <https://cyberleninka.ru/article/n/reminiistsentsii-klassiki-v-sovremennom-tekste-na-materiale-povesti-metel-vladimira-sorokina> (дата обращения: 23.04. 2022).
128. Жизнь и творчество Виктора Олеговича Пелевина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://siteas.ru/referaty_po_zarubezhnoj_literature/referat_zhizn_i_tvorchestvo_viktora.html (дата обращения: 11.05.2022).
129. Ланин, Б. А. Новая старая литературократия: Сорокин и Пелевин в борьбе с традициями [Электронный ресурс]. - <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-staraya-literaturokratiya-sorokin-i-pelevin-v-borbe-s-traditsiyami> (дата обращения: 25.04.2022).

130. Лушникова, А.П. Прозаическая поэма Венедикта Ерофеева "Москва-Петушки" [Электронный ресурс]. - <https://referatbank.ru/referat/preview/35548/referat-prozaicheskaya-poema-venedikta-erofeeva-moskva-petushki.html> (дата обращения: 23.03.2022)
131. Мащенко, А.П. Имитация Христа в поэме Венедикта Ерофеева "Москва - Петушки" // Вопросы русской литературы. 2012. №22 (79). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/imitatsiya-hrista-v-poeme-venedikta-erofeeva-moskva-petushki> (дата обращения: 18.02.2023).
132. Полева, Е. А. Сотериологическая проблематика в повести В. Сорокина «Метель» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/soteriologicheskaya-problematika-v-povesti-v-sorokina-metel> (дата обращения: 23.04.2022).
133. Помялов, А. В. Образ поколения переходного периода в романе Виктора Пелевина «Generation «П» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://revolution.allbest.ru/literature/00911011_0.html (дата обращения: 25.03.2022).
134. Постмодернистская проза В. Пелевина («Чапаев и Пустота», «Generation П»). Особенности поэтики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://knowledge.allbest.ru/literature/2c0b65635b2bc79b5c43a88521316d37_0.html (дата обращения: 17.04.2022).
135. Фунтова, Д. . Ценностные особенности эвтопии на примере романа В. Сорокина «Теллурия» [Электронный ресурс]. - <https://cyberleninka.ru/article/n/tsennostnye-osobennosti-evtopii-na-primere-romana-v-sorokina-telluriya> (дата обращения: 26.04.2022).
136. Элементы массовой культуры в творчестве Пелевина [Электронный ресурс]. - https://knowledge.allbest.ru/literature/3c0a65625b3bd68a5d43b88421316c37_0.html (дата обращения: 17.04.2022).

137. Эссе о романе В. Пелевина «Священная книга оборотня»
[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://proza.ru/2005/10/20-94>
(дата обращения: 10.05.2022).
138. Лихина, Н.Е. ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС
СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. Лингвопоэтика топонимики
современной русской литературы
<https://cyberleninka.ru/article/n/eshatologicheskiy-diskurs-sovremennoy-literatury/viewer>
139. Учайкина, Н.И. Нормативные измерения утопии: власть и
ответственность // Гуманитарные научные исследования. 2016. № 6
[Электронный ресурс]. URL: <https://human.snauka.ru/2016/06/15633>
(дата обращения: 25.02.2023).
- 140. Литература на иностранном языке:**
141. Bell D. The coming of the Post Industrial Society, New York: Basic Books, 1973. – 234 p.
142. Mirsky D.S. A History of Russian Literature from the Earliest Times to 1925, London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. – 456 p.
143. Mumford L. The story of Utopias. New York: Boni and live right, 1922. – 190 p.
144. Nabokov V. Speak Memory an Autobiography Resisted, New York: G.P. Putman's Sons, 1967. – 256 p.
145. 白茜: 《文化文本的意义研究, 北京外国语大学博士论, 2003 年
Бай Цянь: "Исследование значения культурных текстов", Кандидатская
диссертация Пекинского университета иностранных языков, 2003. –
160 p.
146. 佛光星云: 《佛教义理, 上海辞书出版社 2008 年版. Фо Гуан
Синьюнь: "Буддийская праведность", издание Шанхайского
словарного, 2008. – 190 p.

147. 刘祖熙:《改革和革命:俄国现代化研究(1861-1917)》,北京大学出版社 2000 年版。
148. Лю Цзуси: "Реформы и революция: исследование российской модернизации (1861-1917)", Пекинский университет Издание Science Press, 2000. – 430 p.
149. 任光宣:《俄罗斯文化十五讲》,北京大学出版社 2007 年版。
Жэнь Гуансюань: "Пятнадцать лекций о русской культуре",
Издательство Пекинского университета, 2007. – 300 p.
150. 李新梅:《俄罗斯后现代主义小说对苏维埃历史的书写》,载《当代外国文学》2010 年第 4 期。Ли Синьмэй: "Написание советской истории в русских постмодернистских романах", "Современная зарубежная литература". - 2010. - №4. – P. 45-134.
151. 刘文飞:《俄罗斯文坛的佩列文现象》,载《人民日报》2006 年 6 月 5 日,第 7 版。Лю Вэньфэй: "Феномен Пелевина в русском литературном мире", в "Жэньминь жибао". – 2006. - № 7. – P. 89-122.
152. 王宗琥:《俄罗斯的后现代主义文学》人民文学出版社 2002 年版。
Ван Цзунху: "Русская постмодернистская литература" Издательство Народной литературы, 2002. – 88 p.
153. 张建华:《俄罗斯当代文学中的“红色情调”》人民文学出版社 2006 年版。Чжан Цзяньхуа: «Красное настроение» в современной русской литературе" Издательство Народной литературы, 2006. – 134 p.
154. 刘法民:《“怪诞”与“荒诞”》,载《外国文学研究》1999 年第 4 期。
Лю Фаминь: ""Гротеск" и "Абсурд", в "Исследовании иностранной литературы". – 1999. - №4. – P. 167-205.
155. 潘月琴:《巴赫金时空体理论初探》,载《俄罗斯文艺》2005 年第 4 期。Пань Юэцинь Предварительное исследование бахтинской

теории времени и пространства // Русская литература и искусство. -
2005. – №3. - Р. 78-88.