

**Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский университет дружбы народов»**

На правах рукописи

СЕЙДАШОВА АМИНА БАУРЖАНОВНА

**Структура художественного пространства и времени
в произведениях В. Пелевина 90-х годов XX века
(проблема целостности)**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Специальность 10.01.01 – русская литература

Научный руководитель: доктор
филологических наук, профессор
А.Г. Коваленко

Москва – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Ведение	3
Глава 1 Категории пространства и времени в эстетике постмодернистского дискурса В. Пелевина	11
1.1 Особенности пространственно-временного континуума в художественном дискурсе В. Пелевина	11
1.2 Малые жанровые формы В. Пелевина	28
Глава 2 Структура пространства и времени в повестях 1990-х годов	57
2.1 Принцип наложения миров в повести «Затворник и Шестипалый»	57
2.2 Моделирование реальности в повести В. Пелевина «Принц Госплана»	71
2.3 Повесть «Желтая стрела»	88
Глава 3 Организация художественного пространства и времени в романах В. Пелевина 1990-х годов	99
3.1 Симулякр в структуре романа «Омон Ра»	99
3.2 Проблема духовного роста как категория пространства и времени в романе «Жизнь насекомых»	108
3.3 Функциональность мотива пустоты и цикличного времени в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота»	118
3.4 Виртуальная реальность романа В. Пелевина «Generation «П»	135
Заключение	146
Список литературы	152

ВВЕДЕНИЕ

Произведения В. Пелевина, которые с завидной регулярностью публикуются с 1990-х годов, играют заметную роль в современном русском литературном процессе. Многие аспекты его творчества привлекают внимание исследователей, литературоведов, лингвистов, культурологов. Каждое новое произведение писателя вызывает неизменный интерес читателей и литературной критики, порождая разноречивые оценки. В 2012 году к 50-летию со дня рождения писателя выпущен библиографический указатель «Феномен Виктора Пелевина» [148], который, не претендуя на исчерпывающий перечень публикаций о писателе, тем не менее, дает представление об основных работах, посвященных его творчеству.

Впервые творчество В. Пелевина становится материалом диссертационного исследования И.В. Азеевой (1999), которая обратилась к изучению игрового дискурса русской культуры конца XX века. Здесь внимание автора обращено на изучение интертекстуальности и игровых приемов в текстах В. Пелевина [4]. В 2002 году А.В. Дмитриевым защищена первая литературоведческая диссертация по творчеству В. Пелевина «Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина», посвященная рассмотрению мифологичности в сюжетосложении писателя [38]. Отдельные аспекты творчества В. Пелевина рассматривались в диссертациях А.С. Гавенко, О.В. Жариновой, И. В. Азеевой, Т.Н. Марковой, Е.П. Воробьёвой, К.В. Шульги, Н.Д. Зарубиной, Н.А. Нагорной, Ю.В. Пальчик, П.В. Шубиной, С.Ю. Двининой, Д.В. Нечепуренко, О.А. Колмаковой, Н.А. Поляковой и др. Особого упоминания в контексте данного исследования заслуживает работа А.Ю. Мельниковой «Художественный мир В. Пелевина: пространственно-временной аспект», где рассматривается функционирование пространства и времени в произведениях писателя (с 1989-го по 2011-й год), которое «связывается с понятием художественной виртуальности как специфической модели построения / существования текста, при которой наблюдаются пространственно-временное, субъектно-объектное и другие виды смещений» [88, с. 7].

трансформации фрагментов действительности в художественной картине мира В.Пелевина с языковой точки зрения посвящена диссертации М.А. Орешко «Лексическая репрезентация художественной концептосферы Виктора Пелевина» (концепты «человек», «пространство», «время»)» [100].

Общая оценка творчества В. Пелевина и анализ таких сторон его творчества, как соотношение с постмодернизмом, изображение процессов в сфере сознания и коллективного бессознательного, экспериментаторский характер прозы, ее игровое начало, своеобразие жанровых форм, а также биографические сведения даются в учебных пособиях и монографиях, посвященных современному русскому литературному процессу. Это работы «Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х г.г. XX века» (1997) Г. Нефагиной, «Иван Петрович умер» (1999) А. Гениса, «Русские писатели XX века: Биографический словарь» (2000) под редакцией П.Николаева, «Эстетика постмодернизма» (2000) Н.Маньковской, «Русский литературный постмодернизм» (2000) В. Курицына, «Литература в поисках лица: русская проза в конце XX века» (2001) М.П. Абашевой, «Первая десятка современной русской литературы» (2002) Б.Туха, «Литература и постмодернизм» (2004) А.Г. Коваленко «Русская проза конца XX века» (2005) Т.М. Колядич, «Современная русская литература: 1950-1990-е годы» (2006) Н.Л.Лейдермана и М.Н.Липовецкого, «Русская постмодернистская литература» (2007) И. Скоропановой, «Современная русская литература» (2008) М.А. Черняк, «Литературные стратегии Виктора Пелевина» (2008) О.В. Богдановой, С.А. Кибальника, Л.В. Сафроновой, «Паралогии: Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов» (2008) М. Липовецкого, «Русская литература сегодня» (2009) С.И. Чуприна.

В современной литературной критике насчитываются сотни статей и рецензий, в которых рассматриваются разнообразные аспекты творчества В.О. Пелевина. Однако весь комплекс вопросов, связанных с пространственно-временным континуумом остается не до конца проясненными, поскольку в

большинстве работ чаще всего рассматриваются отдельные аспекты данной проблемы и полученные результаты не сводятся в единую систему.

Актуальность темы настоящего исследования связана с беспрецедентной системообразующей ролью пространственно-временного континуума в произведениях В. Пелевина, а также обусловлена недостаточной изученностью особенностей формирования художественного пространства-времени в соотношении с системой персонажей и мировидением писателя. Имеющиеся исследования обращены к несколько иным сторонам формирования художественной картины мира В. Пелевина, что не представляется исчерпывающим для понимания его пространственно-временного континуума. Настоящее исследование ограничено произведениями писателя 1990-х годов, что является сознательным выбором, поскольку изучение рассказов, повестей и романов именно этого раннего периода позволяет выявить принципы и особенности формирования целостной системы художественных средств и приемов, которые найдут свое развитие в последующем творчестве В. Пелевина.

Объектом исследования стал структурирование художественного пространства в творчестве В. Пелевина 1990-х годов.

Предметом исследования являются принципы формирования пространства и времени, своеобразие художественных приемов создания художественного пространства-времени в авторской картине мира, а также философские, эзотерические и иные ее основания.

В качестве **материала** выбраны произведения В. Пелевина 1990-х годов, в которых пространство и время является системообразующим началом художественного мира автора. Это рассказы «Зигмунд в кафе», «Ника», «Вести из Непала», «Хрустальный мир», «Проблема верволка в средней полосе», «Жизнь и приключения сарая Номер XII», «Миттельшпиль», «Бубен Верхнего Мира», «Онтология детства», «Ухряб», повести «Затворник и Шестипалый», «Принц Госплана», «Желтая стрела», романы «Омон Ра», «Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота», «Generation «П».

Цель диссертационной работы заключается в выявлении особенностей структурирования пространства и времени раскрытие проблемы целостности В. Пелевина как системообразующего начала авторской картины мира. В соответствии с заданной целью определена постановка следующих **задач**:

- 1) дать характеристику современным философским и естественнонаучным представлениям о пространстве и времени, которые представляют собой формы, воплощающие определенные способы координации материальных объектов;
- 2) обозначить особенности психологического времени и способы его воплощения в художественном тексте;
- 3) показать соотносительность понятий хронотоп и континуум и выявить своеобразие континуума как результата самодвижения сюжета и саморазвития персонажей во времени;
- 4) исследовать принципы взаимодействия разных форм пространства и времени в творчестве В. Пелевина и приемы их воплощения в художественном тексте;
- 5) описать связь пространственно-временных бинарных оппозиций с социально-категориальными и психологическими оппозициями;
- 6) выявить корреляцию измерений пространственно-временного континуума и сознания персонажей, обусловленного философской, идеологической, психологической и другими составляющими.
- 7) исследовать образ пустоты, виртуальное пространство и цикличность времени в романах В. Пелевина, выявить модели их функционирования.

Методологической основой диссертационного исследования являются концепции художественного пространства и времени М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, Д.С. Лихачёва, В.Н. Топорова, А.А. Ухтомского, И.Р. Гальперина, М.С. Кагана, что позволяет анализировать особенности континуума как пространственно-временной структуры художественного текста, формирующей авторскую картину мира.

Теоретическую базу данного исследования составили труды Ж. Бодрийяра, Ж. Делёза, Ж. Дерриды, К. Леви-Строса, О.В. Богдановой, Н.Л. Лейдермана, М.Н.Липовецкого, А.Г. Коваленко, В. Курицына, М. Эпштейна,

Н.Б. Маньковской, посвященные разнообразным аспектам структурализма, постмодернизма и его поэтики; работы исследователей И.А. Азеевой, А.С. Гавенко, С.В. Двининой, И.Ю. Дитковской, А.В. Дмитриева, О.В. Жариновой, Н.Д. Зарубиной, Т.Н. Марковой, А.Ю. Мельниковой, Н.А. Нагорной, Д.В. Нечепуренко, М.А. Орешко, К.В. Шульги, посвященные художественному творчеству В. Пелевина; труды М.П. Абашевой, О.В. Богдановой, А. Гениса, Н.Л. Лейдермана и М.Н.Липовецкого, И.С. Скоропановой, М.А. Черняк, обращенные к рассмотрению творчества В. Пелевина в рамках современного литературного процесса; труды по изучению виртуальности и феномена пространства и времени Н.А. Носова, К.В. Шульги, В. Курицына, В.П. Руднева.

Положения, выносимые на защиту:

1. Общие проблемы целостности в художественном дискурсе В. Пелевина как пространственно-временной структуры художественного текста, формирующей авторскую картину мира, создаются в границах локального художественного пространства и возникают как результат самодвижения сюжета и саморазвития персонажей во времени.
2. «Двоемирие» художественной картины мира, формируется посредством наложения «настоящих» и «виртуальных» миров, являющихся в равной степени иллюзорными.
3. Цикличность художественного времени представляет собой вариант кругового движения, создающего особую пространственно-временную модель, мотивы отсутствия смерти и обретения свободы как выход за пределы ограниченного пространства за счет безграничного времени.
4. В пространственно-временном континууме (метаморфоза), реализуется, мотив освобождения и обретения нового состояния Пелевина, что воплощается в конкретных формах обретения героем новых качеств, расширяющих доступные ему пространственные и временные измерения.
5. В творчестве Пелевина обнаруживается наличие пространственных и временных границ, проницаемость миров, поиски выхода из реального или

метафизического пространства, стремление преодолеть ограниченность сознания, порождающее мотивы бегства, освобождения, перехода.

6. Для Пелевина характерно карикатурное изображение внутреннего мира человека, носителя тоталитарного, идеологически зашоренного сознания, лишённого духовного роста и вписанного в нисходящие линии пространственно-временного континуума.

7. У Пелевина особый замкнуто – разомкнутый континуум и определённый тип героя, стремящийся преодолеть замкнутость пространства, что равнозначно выходу за пределы сложившегося типа сознания, ограниченного социальными, культурными или иными барьерами и воплощённого в восходящих линиях пространственно-временного континуума.

8. Идеи превращения и перехода реализуются в особом художественном времени, фиксирующем неуловимость бытия. Трансформация пространства и времени с помощью сновидения, гротеска, фантастики, наличие у персонажей двойной жизни, изменённого состояния сознания, переживаемые в алкогольном или наркотическом опьянении, а также фантазмагорические зооморфные или антропоморфные превращения персонажей, существующих в особых формах пространства-времени.

9. Осмысление пространственно-временного континуума дается с точки зрения буддизма, описание множественности миров и цикличности жизни как проявление одного из центральных понятий индуизма, джайнизма и буддизма – сансары.

Научная новизна исследования определяется тем, что впервые предпринята попытка целостного анализа особенностей пространственно-временного континуума раннего творчества В. Пелевина. Автором исследования получены следующие результаты:

- на основании анализа рассказов, повестей и романов 1990-х годов выявлены принципы моделирования художественных миров, так «реальных», так и «виртуальных», которые изображаются как иллюзорные;

- определена роль субъективного порождающего сознания персонажей, которое может интерпретироваться как единственная реальность пространственно-временного континуума;
- выявлена корреляция между внутренним миром персонажей и пространственно-временными измерениями, что позволило выделить нисходящие и восходящие линии развития героев в структуре произведения;
- проведено уточнение понятий пустоты и цикличности времени в их соотношении с экзистенциальными и буддийскими элементами;
- обозначены координаты виртуальной реальности, формирующей онтологию текста, интегрирующей пространственные, временные, виртуальные координаты, создающие единый континуум.

Теоретическая значимость работы заключается в уточнении представлений о целостности пространства и времени, его соотношении с понятием хронотопа в связи с выявленной ролью порождающего сознания и точкой зрения наблюдателя, а также их ролью в формировании авторской картины мира.

Практическая значимость заключается в возможности использования его материалов и полученных результатов в историко-литературных исследованиях современной русской прозы, в лекционных курсах по истории русской литературы, современному литературному процессу, в спецкурсах и специальных семинарах по отдельным проблемам современной русской прозы.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которой она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует специальности 10.01.01 – «Русская литература». Диссертационное исследование выполнено в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: п. 4 – история русской литературы XX – XXI веков; п. 6 – история русской литературной науки; деятельность отдельных выдающихся ученых-литературоведов, научных школ; п. 7 – биография и творческий путь писателя; п. 8 – творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве.

Апробация работы. Основные положения и результаты диссертационного исследования обсуждены на заседаниях кафедры русской и зарубежной литературы РУДН. Некоторые аспекты работы нашли отражение в докладе «Тоталитарное пространство в романе «Оман Ра» В. Пелевина», представленном в программе научно-теоретической конференции «Актуальные проблемы современного литературоведения» (РУДН, кафедра русской и зарубежной литературы). Основные положения диссертации отражены в трех публикациях.

Структура работы соответствует целям и задачам диссертационного исследования. Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы, включающего 175 наименований. Общий объем работы – 167 страниц.

ГЛАВА 1 Категории пространства и времени в эстетике постмодернистского дискурса В. Пелевина

1.2 Особенности пространственно-временного континуума в художественном дискурсе В. Пелевина

Категории времени и пространства, универсальные по своей природе, являются предметом изучения естественных и гуманитарных наук. Фундаментальная сложность данных категорий накладывается на сложность и многообразие форм их функционирование в художественной литературе, что объясняет отсутствие однозначного подхода к категориям времени и пространства, которые воплощаются в уникальном художественном мире и идиостиле каждого отдельно взятого художника слова. Оценивая современное состояние литературоведения, несмотря на имеющийся значительный корпус исследований категорий пространства и времени, приходится констатировать отсутствие исчерпывающих данных о системе пространственно-временных закономерностей, свойственных тому или иному роду литературы. Аналогичное положение наблюдается в отношении творчества конкретных авторов, произведения которых в полном объеме не нашли своего исследования в аспекте пространственно-временного континуума.

С точки зрения философии пространство и время трактуются как предельно общие понятия, то есть категории, которые определяются как «формы отражения в мысли универсальных законов объективного мира» [141, с. 263]. Структура человеческого мышления основана на категориях, которые неразрывно связаны друг с другом, образуя сложную систему. Человек на протяжении всей цивилизации постигал причинно-следственные связи, пространственно-временные отношения, формируя представление о логических категориях как формах мысли и определениях бытия. Результатом данных процессов является объективная картина мира, воплощенная в категориях как средствах познания мира. «Выражая как бы каркас мира, категориальная структура мышления очень

устойчива, но вместе с тем изменчива, исторична. Особенно подвижным является содержание категорий» [141, с.263]. Пространство и время не являются исключением в этом смысле, они характеризуют человеческое бытие, конкретными формами существования которого и являются.

Исторически существуют две основные концепции пространства и времени. Согласно первой, субстанциальной концепции, пространство и время интерпретируются как самодостаточные и существующие наравне с материей, то есть независимо от нее. Следовательно, между материей, пространством и временем как самостоятельными субстанциями возникают определенные отношения. Соответственно делался вывод о существовании свойств пространства и времени, которые не зависят от содержания материальных процессов.

Вторая концепция получила название реляционной. Здесь пространство и время лишаются самостоятельной сущности, они выступают как система отношений, которые возникают в процессе взаимодействия материальных объектов. Сами по себе, вне взаимодействия пространство и время считаются несуществующими. Согласно реляционной концепции пространство и время выступают как общие формы координации материальных объектов и их состояний. Следовательно, предполагается зависимость свойств пространства и времени от содержания материальных систем.

Механика И. Ньютона, принятая в XVII – XIX веках в качестве образца точной науки, лежит в основе субстанциальной концепции. Важнейшим доказательством истинности субстанциальной концепции служил факт единственности эвклидовой геометрии. И. Ньютон использовал для классической механики термин абсолютное пространство, имея в виду трехмерное эвклидово пространство. Пространство и время, существующие независимо друг от друга и от материи, для Ньютона являются неким универсальнымместилищем самих себя и всего существующего: «Во времени все располагается в смысле порядка последовательности, в пространстве – в смысле порядка положения» [99, с. 32].

В открытой в 30-х годах XIX века М. Лобачевским неевклидовой геометрии рассматривались воображаемые математические конструкции, в которых не предполагалось наличие реального физического смысла. В связи с этим геометрия Эвклида оставалась единственной геометрией, способной описать реальные свойства физического пространства и времени. Такая ситуация сохранялась вплоть до открытия А. Эйнштейном общей теории относительности, которая открывает принципиально новый этап в понимании пространства и времени.

Согласно современным философским представлениям пространство и время являют собой формы, воплощающие определенные способы координации материальных объектов. Движущаяся материя и материальные процессы наполняют содержанием данные формы, определяя их основные характеристики. Признание единства пространства-времени и существование у пространства и времени единого содержания, движущейся материи, свидетельствует о неразрывной взаимосвязи между пространством и временем, то есть невозможности их существования независимо друг от друга.

Создание теории относительности заставляет переосмыслить традиционные взгляды на пространство и время, восходящие к субстанциальной концепции. Теорию относительности в целом можно рассматривать как концепцию, которая нацелена на раскрытие диалектических связей в мире. В 1905 году первоначально сложилась специальная теория относительности, с которой генетически связана общая теория относительности, завершенная А. Эйнштейном в 1916 году. В результате удачной попытки А. Эйнштейна распространить действие принципа относительности, известного еще со времен Галилея, на законы электродинамики, ему пришлось распространить действие данного принципа на все законы физики, что привело к пересмотру пространственно-временных представлений ньютоновской классической механики.

Стало ясно, что пространственно-временные свойства, которые рассматривались как неизменные и абсолютные, по существу являются релятивными. В частности, в специальной теории относительности утратили свой абсолютный характер такие пространственно-временные характеристики, как

длина, временной интервал, понятие одновременности. Данные характеристики стали определяться взаимным движением материальных объектов. Здесь предполагается возможность единого времени лишь в данной инерциальной системе отсчета, в которой все тела движутся прямолинейно и равномерно. Таким образом, в разных мирах возникают разные системы отсчета, и время течет там по-разному. Новые аргументы в пользу реляционной концепции пространства и времени дала общая теория относительности, поскольку она стала итогом распространения действия принципа относительности также и на неинерциальные системы отсчета.

Теория относительности исключала из науки понятия абсолютного пространства и абсолютного времени, обнаружив тем самым несостоятельность субстанциальной трактовки пространства и времени как самостоятельных, независимых от материи форм бытия. Она показала зависимость пространственно-временных свойств от характера движения и взаимодействия материальных систем, подтвердила правильность трактовки пространства и времени как основных форм существования материи, в качестве содержания которых выступает движущаяся материя.

Столетие существования теории относительности не положило конец философским спорам о пространстве и времени. Предпринимались попытки развития субъективистских версий интерпретации пространства и времени на основании теории относительности. Исследования велись по линии уточнения свойств пространства, к которым относятся протяженность, однородность и изотропность, трехмерность. Время имеет такие свойства, как длительность, одномерность, необратимость, однородность. С точки зрения философии длительность времени и протяженность пространства совпадают с самой сущностью пространства и времени, поскольку протяженность проявляется в способности тел существовать одно подле другого, а длительность характеризуется способностью существования одно после другого, что и выражает сущность пространства и времени как форм существования материи.

Современные естественнонаучные представления о пространстве и времени столь сложны, что даже выдающиеся физики говорят о возможности их восприятия с известными оговорками. Выдающийся физик современности Стивен Хокинг таким образом описывает категории пространства и времени: «Событие – это нечто, происходящее в определенной точке пространства и в определенный момент времени. Следовательно, событие можно характеризовать четырьмя числами, или координатами. Выбор координат будет опять произвольным: можно взять любые три четко определенные координаты и любую меру времени. В теории относительности нет реального различия между пространственными и временными координатами, как нет различия между двумя любыми пространственными координатами» [158, с. 18]. И далее: «Четыре координаты какого-либо события можно рассматривать как координаты, определяющие положение этого события в четырехмерном пространстве, которое называется пространством-временем. Четырехмерное пространство представить себе невозможно. Лично я с трудом представляю себе даже трехмерное пространство!» [там же, с. 19].

Высокая степень абстракции категорий пространства и времени, принятая в современных физических моделях пространства-времени в известной мере компенсируется на уровне обыденного сознания. В философии одно из основных мест занимает описание проблем существования материи и основных категорий как факторов объективной реальности. Многие онтологические проблемы прямо связаны с понятием материи. Однако в повседневной жизни человек мыслит в материальной терминологии, материя при этом ощущается им не непосредственно, а благодаря органам чувств, с помощью которых материя предстает в сознании в виде образов. Созданный образ и материальный объект, который он воплощает, существенно отличаются друг от друга. Процесс познания окружающего мира складывается в раннем детстве, когда формируется процесс распознавания образов. При этом отсутствие способности к критическому мышлению ведет к тому, что в дальнейшем существование материи представляется постулатом. Онтологические вопросы чаще всего не востребованы

в практических ситуациях. Распознавание образов осуществляется в рамках автоматически работающего сознания и не зависит от понимания определений материи и философских категорий. Зато огромное значение для человеческого сознания играет субъективное время, выступающее важнейшим структурирующим фактором. С помощью субъективного времени человек сравнивает субъективные феномены в зависимости от момента их возникновения, определяя среди них бывшие ранее, появившиеся позднее, или существующие одновременно в настоящем.

Для понимания специфики пространственно-временного континуума принципиальное значение имеет не только неразрывность категорий, составляющих данную систему, но и наличие измерений. Последние играют особую роль в художественном дискурсе, определяя основополагающие характеристики авторской картины мира. В художественном дискурсе из всех других свойств пространства первостепенное значение имеет трехмерность. Положение любого объекта определяется посредством трех независимых величин. Время же при этом одномерно, так как для фиксации положения события во времени достаточно одной величины. Специфическим свойством времени является необратимость, проявляющаяся в невозможности возврата в прошлое. Время движется от прошлого через настоящее в будущее, и его обратный ход невозможен.

Художественный дискурс наряду с онтологическим временем во многом определяется психологическим временем личности. Философские категории и их свойства, взятые в психологическом аспекте, приобретают особые характеристики. Категория времени, воплощающая циклические процессы физических объектов, приобретает субъективный характер в соответствии со спецификой практической деятельности и сознания людей. Это касается времени психических процессов и отношения ко времени [93, 94], времени в процессе восприятия [151, 152], переживания и сознания человека [33, 163].

Понятие психологического времени человека последние десятилетия активно разрабатывается в психологии. В данных исследованиях затрагиваются

такие аспекты психологического времени, как восприятие и оценка длительности небольших временных интервалов. Другим принципиально важным является аспект, воплощающий переживание «исторического» времени и отражающий духовный мир личности, которая складывается в процессе ее социализации в сфере социальных отношений. Здесь психологическое время приобретает чисто «человеческие» субъективные характеристики: оно может менять скорость (летит, ползет, тянется), его можно терять и находить, время можно убивать, замедлять и останавливать, воспринимать как тяжелое или счастливое. Психологическое время способно возвращаться к прошлому, приобретать обратный ход. Весь комплекс характеристик психологического времени широко воплощается в художественной литературе.

Сложность и изменчивость, в известном смысле «неуловимость» психологического времени, не способствует формированию целостной картины субъективного времени личности. Проблема усугубляется в связи с ускорением темпов жизни и разрушением традиционных ценностей в эпоху постмодернизма, когда становится все труднее выделять устойчивые детерминанты поведения человека. Надежной объективной основой для изучения пространственно-временного континуума в художественном дискурсе является концепция «хронотопа». Термин «хронотоп» был впервые использован А.А. Ухтомским в докладе «О временно-пространственном комплексе, или хронотопе» [146], а дальнейшее развитие концепция хронотопа получила в трудах М.М. Бахтина [10, 12], благодаря которым данное понятие стало одним из самых востребованных в современном литературоведении и культурологии.

Отличия в трактовке понятия хронотопа в подходе А.А. Ухтомского и М.М. Бахтина рассмотрены в статье А.В. Политова [121], где подчеркивается изначально максимально широкая трактовка хронотопа в трудах А.А. Ухтомского, который заметил: «реальность – хронотоп ... Мы живем в хронотопе» [146, с. 70]. М.М. Бахтин, по мнению А.В. Политова, сужает сферу действия хронотопа: «Если для Ухтомского хронотопичным являлся весь окружающий мир, то Бахтин обозначает термином «хронотоп» отдельный от

окружающего мира специфический мир литературного произведения: примеры пересечений пространственных и временных рядов» [121, с. 55].

М.М. Бахтин в своих работах постоянно неоднократно подчеркивал, что на каждом этапе исторического развития в художественной литературе формируются особые формы освоения реального времени и пространства. М.М. Бахтин пишет: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым, пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» [10, с. 235]. М.М. Бахтин в хронотопе выделяет взаимосвязь и неразрывность временных и пространственных отношений, понимая «время как четвертое измерение пространства» [там же, с. 235].

Математические и физические определения пространственно-временного континуума не мешают формированию и восприятию хронотопа в художественном произведении. М.М. Бахтин подчеркнул, что для хронотопа, лежащего в основе художественных образов произведения, не важен тот «специальный смысл», который термин «времяпространство» имеет в теории относительности [там же, с. 234]. Хронотоп воспринимается читателем интуитивно как комплекс метафор и непосредственное воплощение образов времени-пространства, содержащихся в произведении. Связь времени и пространства в художественном тексте настолько тесна, что возникает взаимная зависимость, что определяет отличие художественного времени от реального. М.М. Бахтин замечает, что понятие хронотопа метафорично, оно охватывает лишь отдельные аспекты художественного произведения, представляя собой «формально-содержательную категорию литературы» [там же, с. 235].

Хронотоп, по мысли М.М. Бахтина, является центральным структурирующим элементом в сюжетной организации произведения.

Пространство хронотопа не просто отражает реальное пространство, но и организует внутреннюю связь всех частей художественного целого, придавая ему целостность и организуя его время.

Анализируя разные типы романов, М.М. Бахтин приходит к выводу, что каждому историческому периоду соответствует свой хронотоп. Таковыми оказываются хронотопы греческого и рыцарского романа, раблезианский хронотоп. В частности, в средневековом рыцарском романе «работает» так называемое авантюрное время, которое также приобретает черты чудесного времени. Именно указанными особенностями «определяется также и своеобразный хронотоп этого романа – чудесный мир в авантюрном времени» [10, с. 304].

М.М. Бахтин сравнивает время греческого и рыцарского романов. В греческом романе день был равен дню, час – часу, и такое время Бахтин называет «технически правдоподобным». Зато чудесное время рыцарского романа приобретает разнообразные характеристики, в нем «растягиваются часы, и сжимаются дни до мгновения, и самое время можно заколдовать; появляется здесь и влияние снов на время, то есть здесь появляется характерное для сновидений специфическое искажение временных перспектив; сны уже не только элемент содержания, но начинают приобретать и формообразующую функцию, равно как и аналогичные сну «видения» [там же, с. 304].

Замечено, что М.М. Бахтин вкладывал в понятие хронотопа более узкое содержание по сравнению с тем, которое оно получило в дальнейшем. Первоначально хронотоп позволил выявить логику формирования жанровых форм романа в зависимости от воплощения в них пространства-времени. М.М. Бахтин, отмечая полифункциональность хронотопа как категории литературы, основное внимание сосредоточил на выявлении границ жанра, которые во многом формируются именно хронотопом. При этом, по мнению Бахтина, ведущая роль принадлежит категории времени. С художественным временем непосредственно соотносится сюжет повествовательного литературного произведения, который традиционно развивается в границах определенного замкнутого пространства-

времени. Обыденное читательское восприятие стремится установить привычные ориентиры, чтобы локально соотносить сюжетные эпизоды с реальным пространством. Обычно подобную функцию выполняют топонимы. Таким образом, сюжетные эпизоды, выстроенные в причинно-следственной последовательности и соотнесенные с пространственными ориентирами, формируют саморазвитие сюжета. Хронотоп у Бахтина всегда отделен от реального мира, с другой стороны, он всегда указывает на конкретное место, в котором находится человек и которое «должно быть соотнесено с координатами мира ... В игру вовлекается весь мир» [15, с. 110]

В случае отсутствия конкретных пространственных ориентиров, локальных наименований и других указателей средством выражения пространственных отношений служат языковые средства. Это синтаксические конструкции, обладающие семантикой местоуказания, глаголы движения, наречия места и др.

М.М. Бахтин в статье: «Автор и герой в эстетической деятельности» особо подчеркивает роль «ценностного центра человека», поскольку «чувственный материал, заполняющий временно-пространственный порядок, схему внутреннего события-фабулы» и внешней композиции произведения, – внутренний и внешний ритм, внутренняя и внешняя форма также упорядочиваются лишь вокруг ценностного центра человека, одевают его самого и его мир» [11, с.7]. С большой долей вероятности можно предполагать, что «временно-пространственный порядок» представляет собой пространственно-временной континуум в современной терминологии с учетом необходимых дополнений и уточнений. Такого рода замечания о хронотопе как самостоятельном мире многочисленны в различных трудах М.М. Бахтина. Хронотоп выступает как художественный мир, выделяющийся на фоне мира как особая структура, и понимается как «действительная архитектоника переживаемого мира жизни» [14, с. 528].

В дальнейшем в трудах М.М. Бахтина проводится конкретизация хронотопа как архитектоники переживаемого мира жизни. Речь идет о том, что самостоятельность хронотопа создается благодаря тому, что он выступает в качестве средства, воплощающего сюжет. М.М. Бахтин проводит существенное

разграничение между хронотопом и другими категориями текста: «О событиях можно сообщить, осведомить, можно при этом дать точные указания о месте и времени их свершения. Но событие не становится образом. Хронотоп же дает существенную почву для показа-изображения событий. И это именно благодаря особому сгущению и конкретизации примет времени – времени человеческой жизни, исторического времени на определенных участках пространства. Это и создает возможность строить изображение событий в хронотопе (вокруг хронотопа). Он служит преимущественно точкой для развертывания «сцен» в романе, в то время как другие «связующие» события, стоящие вдали от хронотопа, передаются в форме сухого осведомления и сообщения... Хронотоп как преимущественная материализация времени в пространстве является центром изобразительной конкретизации, воплощения для всего романа. Все абстрактные элементы романа – философские и социальные обобщения, идеи, анализы причин и следствий и т.п. – тяготеют к хронотопу и через него наполняются плотью и кровью, приобщаются к художественной образности. Таково изобразительное значение хронотопа» [15, с. 288-289].

Современное понятие континуума восходит к естественнонаучным концепциям, которые обозначают его основные характеристики и определяют сферу применения. В «Философской энциклопедии» середины 1960-х годов континуум определяется как понятие, «которым в математике, математическом естествознании, философии обозначают несколько различных, но тесно связанных друг с другом понятий, употребляемых при анализе математической бесконечности, при изучении абстрактных пространств в математике и ее приложениях, при характеристике взаимосвязей между пространством и временем... Понятия, выражаемые термином «континуум», имеют общенаучный характер и важное философское значение, связанное с рассмотрением соотношения познавательных методов, основанных на идее непрерывности, и методов, носящих дискретный характер, с гносеологическим осмыслением понятия бесконечности и использующих это понятие результатов современной физики» [150, с. 53].

Хотя континуум и связанные с ним понятия здесь трактуются в общенаучном аспекте, связываются с познавательными методами, они в основном рассматриваются в приложении к результатам современной физики. В последующие десятилетия наблюдается расширение сферы применения понятия континуум за пределами философии и естественных наук, что свидетельствует не только о его терминологической активности, но и о преодолении разрыва в методологии естественнонаучных и социально-гуманитарных исследований. На рубеже веков появляются исследования, свидетельствующие об эффективности использования континуума для изучения социальных и социокультурных систем. На первом этапе накоплен значительный эмпирический материал, охватывающий многие частные случаи.

Затем в ряде исследований, прежде всего, в трудах М. Кагана, посвященных философии культуры, последовательно проводится мысль о необходимости и перспективности анализа свойств континуума на уровне «человек – мир». Речь идет о том, что «мир, в котором существует и действует человек, является пространственно-временным континуумом, и потому полнота информации о бытии предполагает знание того, что происходит во всех фрагментах обоих его измерений» [48, с.112.]

В дальнейшем идеи М.С. Кагана получили развитие и послужили толчком для разработки понятия пространственно-временного континуума в частных гуманитарных науках, стали основой различных филологических, культурологических и социологических концепций. Э.В. Баркова предлагает понимать континуум как такую «форму бытия культуры, в которой на основе единства пространства и времени обеспечивается специфика содержания, относительная автономность и самодостаточность культуры. Эта форма содержательна, поскольку в ней происходят постоянные взаимопереходы не только пространства и времени, но и содержания культуры в свойства пространства-времени и обратно. *Континуум, следовательно, является одним из вариантов конституирования целостности* (выделено мной – А.С.). Как способ бытия культуры, он самовоспроизводит себя через единство формы и

содержания» [7, с.165]. В данном подходе наиболее важным представляется подчеркнутая способность континуума выступать в качестве фактора, придающего художественному произведению необходимую целостность. Художественный текст как сложноорганизованная система предполагает наличие определенных координат (пространственных и временных), а также механизма взаимодействия всех его элементов на всех уровнях системы. В этой связи представляется актуальной задача выявления принципов взаимосвязи центральных и периферийных категорий художественного текста, связанных с его пространством и временем.

Литературоведческие аспекты категорий времени и пространства в художественной литературе применительно к древнерусской литературе глубоко рассмотрены в трудах Д.С. Лихачева, хотя в них значительно меньше места уделяется теоретическому обоснованию описываемых понятий. В отношении времени в классическом труде «Поэтика древнерусской литературы» замечено, что литература имеет свой «принцип относительности»: «События в сюжете предшествуют друг и следуют друг за другом, выстраиваются в сложный ряд, и благодаря этому читатель способен замечать время в художественном произведении, даже если о времени ничего в нем специально не говорится» [76, с. 213]. Следовательно, «время в художественной литературе воспринимается благодаря связи событий – причинно-следственной или психологической, ассоциативной. Время в художественном произведении — это не только и не столько календарные отсчеты, сколько соотнесенность событий [там же, с. 213].

Говоря о художественном пространстве, Д.С. Лихачев подчеркивает его зависимость от реальности, которая находится в соответствии с идеей произведения и «теми задачами, которые художник ставит перед собой» [там же, с. 355]. Художественное пространство, с одной стороны, способно «так или иначе «организовывать» действие произведения», а с другой – «пространство в словесном искусстве непосредственно связано с художественным временем. Оно динамично. Оно создает среду для движения, и оно само меняется, движется» [там же, с. 355].

Новый этап изучения данных вопросов связан с именем Ю.М. Лотмана, в трудах подробно освещаются два аспекта пространственно-временного строения произведения. Во-первых, это картина мира, представления художника о мире. Во-вторых, пространственно-временная организация текста в соответствии авторскими установками, то есть с точки зрения определенной системы правил. При этом Ю.М. Лотман соотносит понятие континуума с пространством, определяя художественное пространство в литературном произведении как «континуум, в котором размещаются персонажи, и совершается действие». В отличие от М.М. Бахтина здесь не время, а пространство играет определяющую роль: «поведение персонажей в значительной мере связано с пространством, в котором они находятся и, переходя из одного пространства в другое, человек деформируется по его законам» [78, с. 263].

В статье, посвященной исследованию художественного пространства в прозе Гоголя, Ю.М. Лотман замечает, что «...художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [там же, с. 252-253]. И далее, в рамках концепции пространства как авторской модели мира, Ю.М. Лотман подчеркивает важность наличия или отсутствия границ, «отграниченности» художественного пространства, поскольку «понятие границы свойственно не всем типам восприятия пространства, а только тем, которые выработали уже свой абстрактный язык и отделяют пространство как определенный континуум от конкретного его заполнения» [там же, с.254].

Идея границ художественного текста и культуры исследуются во многих трудах Ю.М. Лотмана, при этом граница рассматривается как важнейший типологический признак пространства. Согласно мысли Ю.М. Лотмана, «художественное пространство в литературном произведении – это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. <...> Художественное пространство – не есть пассивноеместилище героев и сюжетных эпизодов. <...> Язык художественного пространства – не пустотелый сосуд, а один из

компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение» [78, с. 258-259].

Ю.М. Лотман, анализируя творчество Н.В. Гоголя, выделяет основные свойства художественного пространства, среди которых важнейшие – непрерывность, способность к расширению и трансформации, превращение в фикцию (не-пространство, «дыру», «прореху»), амбивалентность (высокий – низкий, правый – левый, близкий – далекий, открытый – закрытый и др.). Различные аспекты художественного пространства рассматриваются во многих трудах Ю.М. Лотмана, и в целом они приобретают итоговый характер, которым характеризуется его теория пространственного моделирования. Ю.М. Лотман последовательно проводит параллель: как персонажи и действия являются художественными феноменами, а не объектами реальности, так и художественное пространство уникально и соотносится с реальным, физическим пространством как модель с объектом. Таким образом, разграничивается локальный континуум, в котором развивается сюжет повествовательных произведений и который «наивное читательское восприятие стремится отождествить с локальной отнесенностью эпизодов к реальному пространству» [там же, с. 251].

Очевидно, что в трактовке понятия пространственно-временного континуума приходится различать несколько подходов. В наиболее общем виде под континнумом понимается неразрывность и взаимосвязанность художественного пространства и художественного времени, которые обладают свойствами движения. Отдельные интересные замечания о пространственно-временном континууме имеются в работах исследователей, представляющих разные научные направления и школы.

Интерпретация континуума с точки зрения лингвиста И.Р. Гальперина связана с двойственной природой текста, которая характеризуется состоянием движения и покоя: «Представленный в последовательности дискретных единиц, текст находится в состоянии покоя, и признаки движения выступают в нем имплицитно. Но когда текст воспроизводится (читается), он находится в

состоянии движения, и тогда признаки покоя проявляются в нем имплицитно» [28, с. 19].

И.Р. Гальперин категорию континуума непосредственно связывает с понятиями времени пространства: «Сам термин «континуум» означает непрерывное образование чего-то, т.е. нерасчлененный поток движения во времени и пространстве» [там же, с. 87]. При этом подчеркивается, что текст, «подчиняясь прагматическим закономерностям организации текста, находит нужную форму членения» [там же, с. 50]. Художественное пространство и время, по мысли И.Р. Гальперина, весьма далеки от реальности: «Создавая воображаемый, мир, в котором действуют вымышленные лица и в большинстве случаев в условном пространстве, автор волен сжимать, расширять, обрывать и вновь продолжать время действия и пространство в угоду заранее ограниченной содержательно-фактуальной информации. Хронологическая последовательность событий в художественном тексте вступает в противоречие с реальным течением времени, которое, подчиняясь замыслу автора, лишь создает иллюзию временных и пространственных отношений» [там же, с. 87].

Созданный в художественном произведении «континуум не может быть показан в тексте в его точных формально-временном и пространственном протяжениях. Оставаясь по существу непрерывным в последовательной смене временных и пространственных фактов, континуум в текстовом воспроизведении одновременно разбивается на отдельные эпизоды» [там же, с. 89]. И.Р. Гальперин приходит к выводу, что континуум в его разбиении на эпизоды является важнейшей грамматической категорией, благодаря которой в процессе чтения «конкретность временная и пространственная часто исчезает или затушевывается. Части высказывания становятся вневременными и внепространственными. Мысль как бы освобождается от вериг конкретности и приобретает наиболее обобщенное выражение» [там же, с. 90]. В результате становятся возможны разнообразные временные и пространственные смещения, возникает своеобразное эффект, когда описываемое прошедшее время

воспринимается как настоящее и благодаря условности искусства в дополнение к реальному добавляется ирреальный план восприятия.

Некоторые ученые используют другие термины для обозначения по сути дела одного и того же понятия. О.И. Москальская [90] говорит о локально-временной оси текста. Т.В. Федосова отмечает «изменчивость и текучесть» художественного текста, обладающего «признаками движения», которые воплощаются в текстовых категориях, имеющих временные отношения [147, с. 38]. А.М. Мостепаненко [91] и Р.А. Зобов [41] пишут о перцептуальном пространстве-времени в искусстве. В любом случае все эти термины можно считать синонимичными, поскольку они подчеркивают органическое единство пространства и времени.

Пространство и время как литературно-художественные и лингвистические категории находятся в сфере внимания филологических исследований, начиная с 1960-х годов. За прошедшие десятилетия не только накоплен значительный эмпирический материал, но не менее важно, что данные категории стали одними из самых востребованных в литературоведении, поскольку они, обладая необходимой универсальностью, определяют многие стороны художественного текста.

К настоящему времени проблемы пространственно-временной организации художественного текста можно считать достаточно изученными. При рассмотрении континуума как категории текста на первый план выходит вопрос о типологизации различных пространственных и временных составляющих и измерениях. Пространственно-временной континуум может изучаться в отдельном произведении или различных произведениях одного автора с целью выявления особенностей репрезентации данной категории. При рассмотрении идиостиля анализируется пространственно-временная картина, которая отражает мировидение автора, а также имеет явное и опосредованное отражение в пространственной и временной организации художественного текста.

Не претендуя на исчерпывающее определение такого сложного явления, как пространственно-временной континуум в приложении к художественному

дискурсу, ограничимся рабочей формулировкой, позволяющей использовать ее для практических нужд. Континуум – это пространственно-временная структура художественного текста, формирующая целостную авторскую картину мира, которая создается в границах локального художественного пространства и возникает как результат самодвижения сюжета и саморазвития персонажей во времени. Таким образом, пространственно-временной континуум выступает и как важный методологический принцип литературоведческого анализа художественного произведения, и как его имманентная структура, предполагающая наличие границ бытия объекта, в которых могут быть выявлены его форма и содержание.

1.2 Малые жанровые формы В. Пелевина

Для кризисных периодов в истории человеческой цивилизации характерно ускорение темпов развития, когда интенсифицируются процессы разрушения старого и нарождение нового, которые ведут к определенным изменениям в сознании людей. Помимо социальных и экономических последствий кризисные явления, в конечном счете, проявляются в художественном творчестве, обуславливают изменение картины мира, что косвенно свидетельствует о формировании новых элементов и принципов мышления.

На рубеже XX-XXI веков русский культурно-исторический процесс испытал влияние социальных катаклизмов, имевших место в общественной жизни России данного времени. Утрата органичности устоявшегося жизненного уклада, связанного с процессами перестройки и последующего распада Советского Союза обусловили разрушение и трансформацию социальных отношений и мировосприятия личности. Одним из результатов стало формирование восприятия окружающей действительности как трагической, хаотичной и дискретной. На месте традиционной системы ценностей стали складываться иные приоритеты, кардинально изменив социальные ориентиры и психологические мотивы личности.

Литературный процесс в России конца XX – начала XXI веков отличается разнообразием проблемно-тематических и стилевых стратегий. Новая литературная ситуация обусловлена процессами переломного времени, когда рядом с привычными темами и жанровыми формами актуализировались тенденции, тяготеющие к авангардистской поэтике и постмодернистскому восприятию и отображению реальности. В большей или меньшей мере данные особенности прослеживаются в творчество многих современных русских прозаиков, среди которых могут быть названы имена Вен. Ерофеева, А. Битова, С. Соколова, Вик. Ерофеева, Э. Лимонова, В. Пьецуха, Е. Харитонова, Д. Пригова, В. Сорокина, Т. Толстой, Л. Петрушевской. В этом ряду свое место занимает и творчество В. Пелевина.

Первым опубликованным произведением В. Пелевина стала сказка «Колдун Игнат и люди» (1989). Ранние рассказы составили сборник «Синий фонарь» (1991). Параллельно написаны несколько повестей: «Желтая стрела», «Принц Госплана», «Затворник и Шестипалый». Следом появились романы «Омон Ра», «Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота», «Generation «П». Литературная критика не сразу обратила серьезное внимание на творчество В. Пелевина, хотя его произведения были отмечены несколькими премиями, в том числе малой Букеровской премией за сборник «Синий фонарь». В. Пелевин также получил несколько премий «Золотое кольцо» и «Странник», в том числе за роман «Чапаев и Пустота» и др.

В литературной критике сложилось несколько подходов к творчеству В. Пелевина. Преобладающим, при всех оговорках, оказался вывод о его принадлежности к постмодернизму. В данном случае можно говорить о постмодернизме как литературном направлении и особом типе культуры. Наиболее широкий подход демонстрирует И.С. Скоропанова, которая разграничивает понятия «постмодернизм» и «постмодерная культура». Последняя интерпретируется как культура, интегрирующая три типа культуры – постмодернистскую, допостмодернистскую и массовую культуру [138]. Именно их сочетание и определяет содержание художественного метода В. Пелевина,

который не ограничивается рамками одного или двух направлений, напротив, для него характерно стремление к использованию существующих стратегий (равно реалистических, модернистских и постмодернистских) и основательному размыванию жанровых перегородок. По мнению И.С. Скоропановой, творчество В. Пелевина демонстрирует принципы «открытого искусства», для которого характерны стилистический плюрализм и замена принципов жизнеподобия симуляцией всех сферы личной и общественной жизни, которая протекает в различных формах иллюзий – алкогольной, наркотической, виртуальной, компьютерной и т. п.

Многие исследователи относят В. Пелевина к постмодернизму с оговорками, хотя очевидно, что в его произведениях присутствуют такие типологические признаки постмодернизма, как игровые элементы, деконструкция, интертекстуальность, ирония, пародийность, использование коллажных жанровых форм. Данные особенности изначально отмечались в прозе В. Пелевина.

С. Корнев предлагает определять направление, к которому принадлежит В. Пелевин, термином «русский классический пострефлексивный постмодернизм» [60]. Определение не очень удобное, но в нем обозначено такое важное качество прозы В. Пелевина, как рефлексия. В.В. Авдонин и И.В. Пак утверждают, что «в прозе В. Пелевина создается во многом своеобразная модель, которая насколько близка к постмодернизму, настолько же удаляется от него. Его поэтика строится на перекодировке банального, ординарного и оригинального, «своего» и «чужого», автор балансирует на грани элитарности и массовости с постоянным соскальзыванием то в одну, то в другую сторону» [3, с. 77].

Особо следует выделить «двоемирие» художественной картины мира пелевинской прозы. Писатель работает не просто с «обычными» постмодернистскими симулякрами. Рядом с созданными им «настоящими» мирами сосуществуют миры «виртуальные», так что они взаимопроникают друг в друга, один заменяется другим, и в результате становится непонятно, какой из миров «настоящий», а какой «виртуальный». В. Пелевин играет с читателем в

постмодернистские игры, загадывая загадки, создавая дополнительные трудности для восприятия и интерпретации его текстов.

В критике замечено, что «Пелевин первый в отечественной литературе показал внутренний психологический кризис не как нравственную коллизию, а как психодинамическую, даже психофизиологическую проблему смены режима функционирования, которая выражается в «наложении», смешении «реальностей» [122]. Обращает на себя замечание о незавидной позиции читателя, который «застает себя в третьей по счету реальности – реальности глобальных исторических процессов, составляющих стержень всех коллизий. Все три «реальности»: реальность обыденной жизни, реальность игры и социально-историческая реальность – вложены друг в друга и становятся понятными только друг через друга» [там же]. Перечисленные особенности прозы В. Пелевина начали складываться уже в ранних рассказах, чтобы в дальнейшем получить развитие в повестях и романах.

Рассказы В. Пелевина условно можно разделить на несколько групп. Условность классификации состоит в том, что тексты В. Пелевина чаще всего лишены чистоты жанровых форм и представляют собой гибридные конструкции, в которых легко объединяются разнородные элементы. В связи с данным обстоятельством в ходе анализа рассказов выделяются их основные мотивы, при этом в стороны остаются другие, возможно, не менее важные и яркие составляющие, которые привлекаются лишь по мере необходимости.

Первую группу текстов составляют рассказы-загадки, в которых изначально невозможно определить суть происходящего, идентифицировать персонажи и однозначно прочитывать сюжетные эпизоды. Только по мере восприятия читатель в тот или иной момент получает указания и детали, позволяющие адекватно понять изображаемое. В этом ряду выделяются такие рассказы с наиболее отчетливо выраженной структурой загадки, как «Вести из Непала» (1991), «Зигмунд в кафе» (1993), «Ника» (1996).

В рассказе «Зигмунд в кафе» [107] пространство повествования последовательно сужается. Первые два топоса обозначены в первом абзаце:

действие происходит в Вене, в кафе. Сюжетная линия рассказа состоит из нескольких эпизодов, которые разворачиваются на глазах некоего Зигмунда, наблюдающего за происходящим вокруг него. Каждый эпизод вызывает у него однообразный комментарий, отличающийся только постепенно нарастающим возбуждением, поскольку изображаемые эпизоды содержат сексуальный смысл и фаллические детали.

В поле зрения Зигмунда оказываются пара посетителей, мужчина и женщина, хозяйские дети, брат и сестра, сама хозяйка и официант. На первый и последующие эпизоды Зигмунд реагирует тихим возгласом «ага». Он видит недовольство женщины, заметившей снег, забившийся в расстегнутую дамскую сумочку, которую нес ее спутник, длинный зонтик, который дама поставила в угол, «отчего-то повернув его ручкой вниз». Зигмунд видит ссору детей и язык девочки, который она показывала брату и «держала его высунутым так долго, что его можно было, наверное, рассмотреть во всех подробностях».

Далее следует подробное описание эпизода замены перегоревшей лампочки, в котором герои не произносят ни одного слова и обмениваются жестами. Официант спускается в подвал через открытый люк: «он погружался в глубину черного квадрата короткими рывками, каждый из которых соответствовал невидимой ступени». Затем хозяйка поднимается по лестнице: «она зажала новую лампочку во рту, осторожно обхватив ее губами за цоколь», а «официант заворожено следил за движениями ее пухлых ладоней, время от времени проводя по пересохшим губам кончиком языка». Наконец, хозяйка падает с лестницы, и обессилено замирает «в успокаивающем объятии напарника». Зигмунд на это два раза громко произносит свое «ага».

Следующие эпизоды (пускание длинной струйки табачного дыма сквозь табачные кольца, детская игра с растрепанными куклами и бесформенными кусками разноцветного пластилина) и вид авангардного полотна на стене, с изображением двух открытых роялей, «в которых лежали мертвые Бунюэль и Сальвадор Дали, оба со странно длинными ушами», вызывают у Зигмунда

восклицания и беспокойство: «Ага! – изо всех сил закричал Зигмунд. – Ага! Ага!! Ага!!!».

Своим поведением Зигмунд обращает на себя всеобщее внимание. К нему подходит хозяйка заведения, приближается мужчина. И только здесь, практически в эпилоге, читателю сообщается, что Зигмунд – это попугай. Пространство города и кафе мгновенно сужаются до границ третьей пространственной точки, до клетки, в которой сидит Зигмунд. Клетка вся обгажена, что не нравится хозяйке. Однако мужчина замечает: «Это ведь его клетка... Ему в ней жить».

Ирония в адрес венского доктора Зигмунда Фрейда и ограниченности метода его психоанализа, во всем находящего скрытую сексуальность, помимо подчеркнуто подробного описания действие и деталей якобы сексуального характера, воплощается в пространственной структуре текста. Тезка знаменитого психоаналитика Зигмунда Фрейда, жившего Вене, в столице блестящей Австро-Венгерской империи, оказывается всего лишь попугаем, и возможности наблюдать за миром для него ограничены кафе и пространством загаженной клетки.

В первом абзаце рассказа «Ника» [109], в одном предложении, В. Пелевин направляет первоначальное читательское восприятие по ложному пути. Это достигается с помощью двух отсылок к И.Бунину. Сначала используется словосочетание «легкое дыхание», ставшее в русской литературе после классического бунинского рассказа символом трагической любви. В рассказе В. Пелевина автор-повествователь не случайно размышляет о превратностях любви: на его «коленях лежит тяжелый, как силикатный кирпич, том Бунина», отрываясь от чтения которого он смотрит на стену со случайно сохранившимся снимком, видимо, своей любимой. Прошедшее время («ее легкое дыхание снова рассеялось в мире») указывает на утрату, и далее читатель получает развернутую характеристику, домысливая историю жизни некой Вероники, которую герой сокращенно называет Ника. Однако в рассказе В. Пелевина настораживает отсутствие «любви» как таковой. Отношения между героями обозначены как «привязанность», описанная в терминах физиологии.

Ника получает пощечину за разбитую антикварную сахарницу, которая дорога герою как память и копилка, где хранились различные бумажки – доказательства реальности его человеческого бытия. После ссоры герой испытывает чувство вины и путано пытается объясниться, а вечером становится особенно нежен к Нике. Проникнуть в мир Ники герою не удастся, хотя он его по-настоящему заинтересовал, потому что героиня постоянно молчит, не читает книг, не ведет дневника, долгими часами дремлет у телевизора, почти не глядя на экран. Ее интересы не выходят за рамки чистой физиологией.

Пытаясь представить, что происходит в ее голове, герой старается понять, что привлекает Нику в пейзаже за окном, который она разглядывает, часами просиживая у окна. Пространство Ники ограничено обычным московским двором – песочницей и бревенчатой избушкой для детских игр, турником, на котором выбивали ковры, странным каркасом чума, сваренного из металлических труб, помойкой и фонарями. Пространство Ники расширяется за счет ближайшего леса, в котором она полюбила гулять в одиночестве. Интеллектуальная девственность героини освобождает ее от «унизительной необходимости соотносить пламя над мусорным баком с московским пожаром 1737 года», то есть она лишена способности видеть причинно-следственные и временные связи между событиями. Герой, с которым давно не происходило ничего нового, «надеялся, находясь рядом с Никой, увидеть какие-то незнакомые способы чувствовать и жить». Однако он понял, что, глядя в окно, Ника «видит попросту то, что там находится, и что ее рассудок совершенно не склонен к путешествиям по прошлому и будущему, а довольствуется настоящим».

Герою пришлось осознать, что он имеет дело не с реально существующей Никой, а с набором собственных мыслей, что Ника – это его «представления, принявшие ее форму». Далее, в дополнение к временным расхождениям, существующим между ними, герой обозначает пространственную несовместимость отношений, потому что «Ника, сидящая в полуметре от меня, недоступна, как вершина Спасской башни».

В. Пелевин относит разгадку сущности Ники практически к развязке сюжета: только после ее смерти прямо во дворе под колесами автомобиля, становится понятно, что Ника – сиамская кошка. В результате, задним числом, читатель понимает, что рассказе присутствуют два несовместимых мира, время и пространство которых пересекаются, но связи между ними практически отсутствуют. Этот общий мир человека и кошки хаотичен, поскольку невозможно учесть бесчисленное множество факторов, остающихся непредсказуемыми и не поддающимися декодированию.

В рассказе «Вести из Непала» [105] возникает циклическое время. В самом общем виде данная временная конструкция, по мнению И.Ю. Дитковской, «фиксируют бесконечное движение по кругу, постоянное возвращение к исходному» [37, с. 92.]. В. Пелевин создает якобы реальный мир, в рамках которого существует обычный инженер Любочка, инженер по рационализации, работающая в троллейбусном парке. Детали постепенно складываются в картину, где читательское восприятие изображаемого как реальности подвергается серьезному сомнению.

Уже в первой фразе говорится, что Любочку на остановке прижала к двери троллейбуса «невидимая сила», хотя жизненный читателя опыт подсказывает, что давка в переполненном общественно транспорте производится чисто физическим воздействием пассажиров друг на друга. Попытка попасть на огражденную территорию предприятия для опоздавшей на работу Любочки завершается неудачно, потому что через ворота ее не пропускает «задорная баба в оранжевой безрукавке» и с ломом в руках. Она не похожа ни на мифологического Цербера, охраняющего вход в царство мертвых, ни на апостола Петра, хранителя ключей от рая. Однако стилистика фанерного транспаранта рядом с воротами и «задорной бабой» включает определенные ассоциации: «Всякий входящий в производственные помещения! Не забудь надеть спецодежду!»

Далее Любочка становится случайной свидетельницей диалога между двумя безымянными персонажами, облаченными в длинные ночные рубашки, несмотря на зимнее время. В разговоре между ними продолжается ряд ассоциаций о

загробном мире. Персонажи говорят о смерти и пытаются понять, как и куда они попали. Любочка совершенно не удивляется виду трех сослуживцев, стоящих в очереди в столовой и одетых в «длинные мешки с дырами для головы и рук, перетянутые на талии серым шпагатом, а в руках горели толстые парафиновые свечи. На мешках были оттиснуты какие-то цифры, черные зонтики и надписи «Крючками не пользоваться».

Так постепенно в рассказе разрушается иллюзия правдоподобия и реальности, и на месте троллейбусного парка вырастают несколько различных миров, приобретающих форму локальных топонимических наименований. Это рабочее место Любочки, заснеженный двор, производственный цех, столовая, актовый зал, где происходит общее собрание. Любочка последовательно переходит из одного топоса в другой. Ее переходы в пространстве дополнительно обозначаются обязательным ритуалом переодевания: из пальто в искусственную шубку, в ватник, затем в синий халат.

Известия от собственного корреспондента из Непала, прослушиваемые по радио во время производственного собрания, окончательно расставляют все акценты. В. Пелевин пародирует описание воздушных мытарств, которых всего насчитывается двадцать и которые должна пройти душа каждого человека после смерти в ходе частного суда на пути к Страшному суду и воскресению. Данный процесс в рассказе В. Пелевина описывается как «бесконечное движение по суживающейся спирали к точке подлинной смерти», поэтому «умереть не так просто, как это кажется...».

Все герои рассказа находятся в загробном мире, где переживают первый день после своей смерти, с ужасом осознавая собственную смерть и переживая ее обстоятельства. Главной героине приходится вместе со всеми другими персонажами осознать, что ее завтра будет таким же, как сегодня, и различаться они будут только потому, что каждый принимает его за свой – для одного персонажа это троллейбусный парк, колхоз для другого, подводная лодка для третьего и так далее. Любочка, погибшая под колесами троллейбуса, и проходящая в первый день мытарство празднословия, пытается избежать

дальнейших мук. Она пытается вырваться из своего «троллейбусного парка», загробного мира, до того, как придет второй день ее мытарств, который, как объявлено, «начнется немедленно», потому что ночи «здесь нет. Точнее, нет дня, но раз нет дня, нет и ночи...».

Попытка Любочки вернуться к обычной жизни оказывается неудачной, так как дверь открытая ею во время побега дверь в коридор оказалась дверью троллейбуса, из которой она шагнула навстречу смерти под колесами. В. Пелевин в развязке рассказа дословно повторяет первую фразу, добавив всего лишь первое «а»: «А когда дверь, к которой Любочку прижала невидимая сила, все же раскрылась, оказалось, что троллейбус уже тронулся и теперь надо прыгать прямо в лужу». Цикличность художественного времени рассказа «Вести из Непала» предстает как вариант кругового движения, создающего особую пространственно-временную модель, что будет характерно для многих более поздних произведений В. Пелевина.

В псевдоисторических рассказах В. Пелевин представляет деконструкцию реальных событий. Тематически к ним относятся рассказы «Оружие возмездия» (1990), «СССР Тайшоу Чжуань» (1991), «Хрустальный мир» (1991), «Происхождение видов» (1993), «Водонапорная башня» (1996).

В основу сюжета рассказа «Хрустальный мир» [113] В. Пелевин положил эпизод из истории Октябрьского вооруженного восстания 1917 года. Известно, что в ночь 24 октября перед захватом Зимнего дворца, где размещалось временное правительство, на центральных улицах города были выставлены патрули с целью воспрепятствовать проходу людей в Смольный институт, в котором располагался штаб большевиков. Пара конных юнкеров, Юрий и Николай, составляют патруль, несущий службу на Шпалерной улице. Герои обладают говорящими фамилиями Муромцев и Попович, созвучными с именами былинных богатырей, которые несли дозор по охране рубежей земли русской. Юрий Попович и Николай Муромцев нюхают кокаин, колются эфедрином, проверяют всех прохожих, не допуская их к Смольному, и между делом ведут философские споры. Среди прочего Юрий говорит об учении Рудольфа Штейнера, который при личной

встрече открыл ему, что его судьба отмечена особым знаком защитника мира от древнего демона.

На участке, где юнкера выполняют ответственное задание, им пришлось отказать в проходе к Смольному нескольким людям. Сначала мужчине под пятьдесят лет, который заметно картавил. Шпалерная при этом постепенно становится темней и таинственней. Затем через некоторое время появилась жирная женщина под густой вуалью, говорившая сиплым голосом и тоже картавившая. И тут Шпалерная улица в промозглом морозном Петрограде окончательно превратилась сначала в расщелину, которая ведет в ад, и уже казалась мертвой.

Юнкера получают известие о страшном тройном убийстве на соседней улице, где нашли три ограбленных и раздетых догола трупа: инвалида – героя войны, медсестры и женщины. Шпалерная улица теперь расширилась до размеров ущелья, которое ведет в ад, и в нем клубился черный туман. Из этого тумана материализовалась неясная фигура, которая по мере приближения оказалась инвалидным креслом, где сидел мужчина, обильно перебинтованный так, что были видны только бугры лысого лба и прищуренный глаз. Кресло толкала пожилая медсестра в голубой юбке и солдатских сапогах. Отсутствие у них пропуска и неуверенность в косвенных вопросах позволили юнкерам разоблачить фальшивых инвалида и медсестру, которые сбежали, отстреливаясь на ходу.

После приема очередной дозы наркотиков Николаю привиделись образы иной, пародийно-прекрасной России (три сосенки в кадках в цветочном магазине и окна верхних этажей, отражающие появившуюся в просвете туч луну), которую он пообещал защитить, как хрустальный мир. Юрий понял, что тысячи мелких и крупных вопросов несущественны, и ему открылось «другое», которое «всегда было рядом, присутствовало в любой минуте любого дня, но было незаметным, как становится невидимой долго висящая на стене картина». Юрий стал нараспев читать «упаднические», по сути, пророческие стихи: « Я жалобной рукой сжимаю свой костыль. Мой друг – влюблен в луну – живет ее обманом. Вот третий на

пути... ...Заборы – как гроба! Повсюду преет гниль! Все, все погребено в безлюдье окаянном!»

Внимательный и элементарно знающий историю читатель уже догадался, что принимая разные облики, к Смольному институту настойчиво пробираются предводитель большевиков В.И. Ленин и его сопровождающий, рабочий Эйно Райхья. Самым сложным моментом дежурства для юнкеров оказался «отходняк» после приема эфедрина, и именно в это время они совершают роковую ошибку. Большевику Эйно Райхья под предлогом поставки на средства генерального штаба лимонада фирмы «Карл Либкнехт» для всех петроградских постов и караулов удалось провезти Ленина в тележке с бутылками в Смольный институт. Так Юрий Попович и Николай Муромцев не могли исполнить свою миссию спасения хрустального мира России от страшного демона большевистской революции.

Сюжетное воплощение известного исторического эпизода полностью домыслено автором. В реальности из воспоминаний Эйно Райхья известно, что он просто отвлек патруль разговором, а в этот момент Ленин без помех прошел по Шпалерной. В развязке рассказа В. Пелевина улица олицетворяется и пытается укрыться от происходящего: «Шпалерная медленно ползла назад, остолбенело прислушиваясь своими черными окнами и подворотнями к громкому разговору в самом центре мостовой». Как эпитафия старому миру в эпилоге рассказа звучит последняя строчка стихотворения Юрия Поповича: «И дальше мы идем. И видим в щели зданий / Старинную игру вечерних содроганий».

Мотив фантастических превращений (зооморфных и антропоморфных) присутствует в нескольких рассказах В. Пелевина: «Проблема верволка в средней полосе» (1991), «Жизнь и приключения сарая Номер XII» (1991) и др.

В рассказе «Проблема верволка в средней полосе» [111] главный герой Саша Лапин, городской житель, оказывается в непривычной для него сельской местности, в подмосковной деревне Коньково, куда он приехал, прочитав о ней в «Детской энциклопедии». Сюжет строится на использовании фантастического элемента. Заблудившись в лесу, герой натолкнулся на группу людей, которые

превращаются в волков. Неожиданно для себя Саша Лапин принимает участие в ритуале и становится оборотнем, верволком.

Время рассказа расписано по часам: сорок минут Саша ловил на проселочной дороге попутную машину. Когда он посмотрел на часы, было двадцать минут десятого, начинало темнеть. Убедившись, что машину поймать не удастся, герой решает возвращаться в Коньково пешком, через лес, чтобы сократить дорогу. Спустя тридцать минут Саша понял, что, не имея привычки ходить по лесу, он заблудился. Подробное замедленное описание блужданий героя, пока он пытается выбраться на обратную дорогу в поисках ориентиров, составляют первую часть рассказа. Саша видит большое дерево, маленькое деревце, стальную мачту, просеку. Повторяющиеся несколько раз приметы местности свидетельствуют о так называемом «движении по кругу», а в контексте данного рассказа могут расцениваться как цикличность пространства. В лесу герою как городскому жителю кажется, что светит уличный фонарь, но источником света оказывается луна. Затем Саша Лапин начинает заново открывать новый для себя мир, в котором с удивлением обнаруживает, что звезды разноцветные, чего раньше он никогда не замечал. Он слышит гудение далеких машин, шум самолета, видит его треугольные бортовые огни. Чтобы освоиться в этом новом мире Саше потребовался всего час: он стал уверенно двигаться по лесу, утратил страх.

Важный для понимания структуры пространства и времени рассказа момент приходится на самое превращение Саши Лапина в волка. Метаморфоза осуществляется как перемещение из одного мира в другой. Сначала Саша превращается в воздушный шарик, который устремляется вверх, потом рвется тонкая нить, связывавшую героя с землей. Саша приближается к небу, к звездам, представляющим собой блестящие металлические острия, которые и казались снизу звездами. Саша – воздушный шарик – натолкнулся на одно из лезвий и лопнул. На землю он упал уже в виде волка: «Падал он долго, целое тысячелетие».

Второй кульминационный момент рассказа приходится на описание схватки героя за право занять место в стае со старым матерым волком, который стал отступником и предателем. Здесь В. Пелевин использует прием замедления времени, и Саша видит прыжок своего противника так долго, что успевает обдумать несколько вариантов своих действий. Его собственный ответный атакующий прыжок описан как парение в пустоте. И только после победной атаки Саши на горло противника «время опять разогналось до своей обычной скорости». Смерть старого волка-оборотня оказалась не смертью в привычном смысле слова, а возвращением к человеческому облику и утратой способности превращаться в волка. В. Пелевин, казалось бы, подчеркивает полную проницаемость мира людей и мира волков. Превратиться из человека в волка и обратно можно в любое время и в любом месте по собственному желанию, если человек слышит некий «зов», то есть внутренне готов к метаморфозе.

Традиционная для В.Пелевина тема освобождения и обретения нового состояния в данном рассказе реализуется в пространстве, что принимает конкретные формы обретения героем новых качеств, расширяющих пространственные и временные измерения. Способности ощущать запахи и звуки значительно увеличивают личное пространство героя. Одновременно происходит установление более жестких границ с прежним человеческим миром, к которому герой уже не хочет возвращаться.

Миры волков и людей проницаемы, но люди стремятся как можно сильнее отгородиться от мира волков-оборотней. Деревня надежно приготовилась к встрече оборотней. Дома напоминают водонепроницаемые отсеки корабля, задраенные изнутри и существующие независимо друг от друга. Топонимическое понятие «деревня Коньково» как таковое уже исчезает и превращается в «несколько близкорасположенных пятен света посреди мировой тьмы». Деревня – это не просто дома, но и люди ее населяющие, человеческое сообщество, а пространство исчезнувшей деревни характеризуется «зашторенными окнами, тишиной, безлюдьем и автономностью каждого человеческого жилища».

Пространство верволок, напротив, характеризуется гармонией, музыкой, возникающей из волчьего воя, хора, в который каждый оборотень вплетает свой голос. Возникает мелодия, в которой Саша ощутил досадные провалы, пустоты и только заполнив их своим голосом, воем, герой слышит, что «мелодия стала совершенной». Саша забывает все остальное и к нему приходит ощущение, как «прекрасен мир, в центре которого он лежит на брюхе». Действие рассказа завершается ранним утром следующего дня, когда асфальт кажется «бесконечной розовой лентой» в лучах восходящего солнца, а город на горизонте – это всего лишь игрушечные дома. Люди, снова принявшие человеческий облик, не утратили то, что обрели в обличье волков. Они чувствуют эмоциональную близость и единение.

Структура художественного пространства и времени рассказа строится на противопоставлении двух миров, столкновение которых определяет его конфликт. Однако мир волков-оборотней в рассказе не единственный в своем роде, хотя в тексте подробно описаны только верволки. Саша столкнулся в лесу не только с волками, но и со стаей, представленной совами-оборотнями, которые по неназванным причинам испытывают враждебность к волкам, однако герой почувствовал, что они чем-то похожи. Совы некоторое время сопровождали стаю волков, а потом повернули в сторону и полетели на птицефабрику, над которой днем они шефствуют. Пространство расширяется благодаря наличию еще одного мира, и Земля предстает как сложно и разумно устроенная цивилизация, состоящая из сообщества различных оборотней, которые находятся друг с другом в определенных отношениях, существуя одновременно и параллельно. О наличии миров других оборотней – свиней, петухов, жаб, пауков, летучих мышей, кроликов и козлов – в рассказе, казалось бы, только в шутку, мимоходом говорят старые волки, однако замечая, что «это тем не менее правда».

В рассказе «Жизнь и приключения сарая номер XII» [106] прием антропоморфной персонификации главного действующего лица и его последующей метаморфозы становится главной сюжетной находкой В. Пелевина. Дощатый сарай помнит историю своего существования с «нулевой точки», когда

он еще не был Номером XII, а просто конфигурацией штабеля свежих досок на мокрой траве. Однако этот момент становится в рассказе исходной пространственной и временной точкой, вокруг которой формируется «необъяснимый мир, а он (сарай – А.С.), казалось, в своем движении по нему остановился на какое-то время здесь, в этом месте». Таким образом, движением как всеобщим свойством существования материи наделяется даже такой статичный «объект недвижимости», как дощатый сарай.

Осознание себя в мире для сарая начинается с чувственных ощущений: дуновение ветра, прикосновение солнечных лучей и наличие внутри велосипедов и полок. До покраски в багровый красный цвет и получения номера, нарисованного черной краской, на ощущениях сарая лежал налет потусторонности. Обретение имени «Номер XII» заставило сарай задуматься над вопросом: «Где я? Кто я?». Всякие мелочи, лежащие на полках, придавали «разнообразие и неповторимость» внутреннему миру сарая. Именно эти мелочи – «меньшие индивидуальности» – составляли его внутренний мир «и все они, сливаясь, образовывали новое единство, огороженное в пространстве свежевыкрашенными досками, но не ограниченное ничем, это и был он, Номер XII, и над ним в небе сквозь туман и тучи неслась полностью равноправная луна...». Однако главным для сарая было тайное отождествление себя с велосипедами «Кама» и «Спутник», что приносило ему полное ощущение счастья. Благодаря этому пространство сарая легко расширялось до 50 километров.

Существование соседних сараев, служивших подсобными помещениями для овощного магазина, и тем самым имеющих практическую пользу, служило примером того, «что Номер XII в этой вселенной совершенно не нужен». Сарай старался днем не задумываться о таких ужасах, как бочки с квашеной капустой, а ночью становился велосипедом. Однако хозяин продал Номер XII, из него выкатили велосипеды и вынесли все мелочи. Утром сарай заметил, что его больше не интересовал окружающий мир, а все прошлые воспоминания

перемещались кругами по памяти. Причина состояла в том, что единственной реальной частью его призрачной души стал забытый прежним хозяином обруч.

И снова В. Пелевин фиксирует время, хотя само по себе это обстоятельство не является принципиально важным. Прошел месяц и новые владельцы выломали его полки и вкатили огромную бочку с вонючей квашеной капустой и огурцами. Очевидно, что указание на, казалось бы, необязательные временные отрезки является важным для поэтики В. Пелевина. Сарай впал в полную протрацию и только через два дня к «Номеру XII стали понемногу возвращаться мысли и чувства». Теперь он стал другим существом, потому что в «самом центре его души, там, где когда-то покоились омытые ветром рамы, теперь пульсировала живая смерть, сгущавшаяся в бочку, которая медленно существовала и думала, мысли эти теперь были и мыслями Номера XII».

Бочка противостоит прежним ощущением сарая, который был наполнен ветром, нагретым шоссе, кустами, дорогой через лес, по которой можно было «ехать до самого конца жизни». В. Пелевин парадоксально дает характеристику пространства, используя временные измерения. Сарай пытается сопротивляться перерождению, но силы не равны и теперь он ощущает «брожение гнилого рассола», лопающиеся пузыри, слой плесени, «и это в нем перемещались под действием газа разбухшие трупные огурцы, и это в нем напрягались пропитанные слизью доски, стянутые ржавым железом».

Прошлое не ушло окончательно, но оно оттеснилось и смялось. Так в рассказе возникает характерный для В. Пелевина прием двойной жизни. Сарай осознавал ужасную несправедливость того, что с ним произошло, «но центр тяжести его нового существа лежал, конечно, в бочке, которая издавала постоянное бульканье и потрескивание, пришедшее на смену воображаемому шелесту шин». Соседние сараи объяснили Номеру XII, что «все случившееся – элементарный возрастной перелом».

Постепенно сарай свыкся и даже придумал себе успокоительную иллюзию. Теперь бочка казалась ему «залогом устойчивости и покоя, как балласт на корабле, и иногда Номер XII так и представлял себя – в виде теплохода,

вплывающего в завтра». В очередной раз происходит совмещение пространства и времени.

Шли годы, и сарай уже недоумевал, «когда какая-нибудь недавно построенная рядом будка содрогалась, он думал, глядя на нее: «Глупость... Ничего, перебесится – поймет...». Происходящие на глазах сарая подобные трансформации только укрепляли его правоту. Теперь к новому, что появлялось в мире, Номер XII испытывал ненависть. Казалось, что так будет всегда, если бы не случайность. Сарай увидел забытый хозяином обруч, услышал во дворе велосипедный звонок и стал, наконец, собой. Бочка была готова уничтожить сарай, однако последним усилием воли он сумел замкнуть электрические провода, устроить короткое замыкание и вызвать пожар. Сгорели все сараи. Однако душа сгоревшего сарая Номер XII материализовалась в велосипед, сколоченный из досок, который «разогнался до невероятной скорости и превратился в сверкающую точку в небе». Таким образом, в данном рассказе появляются мотивы отсутствия смерти и обретения свободы как выход за пределы ограниченного пространства за счет безграничного времени. Данные мотивы станут одними из ведущих в последующих текстах В. Пелевина.

Заметную группу в раннем творчестве В. Пелевина составляют рассказы, посвященные буддийской тематике, эзотерике, изображению «измененных состояний сознания». Среди них «Музыка со столба» (1991), «Нижняя тундра» (1999) и др. Как вариант здесь же могут быть рассмотрены рассказы о наличии и разрушении границ и возникновении альтернативной, в том числе абсурдной, реальности в рассказах «Миттельшпиль» (1991), «Онтология детства» (1991), «Девятый сон Веры Павловны» (1991), «Ухряб» (1991), «Бубен верхнего мира» (1993).

В рассказе «Миттельшпиль» [108] главными действующими лицами являются дорогие валютные проститутки Люся и Нелли. Пространство рассказа складывается из нескольких миров, и в очередной раз, казалось бы, автономные миры оказываются проницаемыми. Сначала в центре повествования появляется Люся, проститутка, работающая с иностранными клиентами. Ее пространство

складывается из дорогих отелей «Интурист», «Москва», «Минск» и таких же дорогих ресторанов. У нее дорогая шуба, «невесомый свитер с серебряными блестками». Рядом с ней существует другой замкнутый мирок, например, ларек, где продают кофе и сопутствующие товары. Продавщица в ларьке привычно в холодный вечер дремлет около гриля и, получив заказ, «встала, подошла к стойке и со знакомой ненавистью глянула на люсину лисью шубу», которая стоит пятнадцать тысяч долларов. Люся легко преодолевает границы между мирами, переходит с этажи на этаж в дорогих отелях, ее пускают за толстый бархатный шнур, которым перегорожен вход в элитный ресторан, где «толпились совки, желающие попасть в ресторан».

Для этого рассказа В. Пелевин нашел изобретательный сюжетный ход. Обе героини, Люся и Нелли, в прошлом были комсомольскими функционерами, мужчинами, которые были хорошо знакомы по работе в одном райкоме. Однако оба сделали операции по перемене пола и не узнали друг друга в новом женском облике. Мало того, другая пара героев, морские офицеры Валера и Вадим, служащие по подводной лодке, оказались бывшими женщинами и сестрами Варей и Тамарой, которые сменили пол на противоположный.

Короткий и бурный период всеобщих перемен в конце прошлого века, уничтожение границ между социальными группами, прекращение привычных и надежно функционировавших социальных лифтов вызвало в обществе шоковую реакцию. Большинство людей оказалось на грани выживания. Сама по себе операция по смене пола не представляется экстраординарной. Однако стилистика изображения данного факта в контексте рассказа и его использование для всех четырех главных героев выглядят гротескно, выявляя абсурдность и происходящего, и самой реальности.

В рассказе «Бубен Верхнего Мира» [104] Таня с помощью шаманки Тыймы поставила на коммерческую основу вызовы из нижнего мира погибших на войне воинов, немцев, испанцев, итальянцев, финнов. Воскресшие и вернувшиеся в наш мир солдаты сохраняют гражданство, что позволяет русским девушкам выходить за них замуж и уезжать за границу. Услуга платная и бизнес пользуется такой

популярностью, что очередь на шаманку в Москве расписана на два года вперед. Камлание шаманки Тыймы должно происходить непосредственно на месте воинского захоронения, поэтому Таня по картам изучает сохранившиеся со времен войны подбитые танки, упавшие в болота самолеты. В эти места она и отправляется вместе с желающими выйти замуж за воскресшего иностранца.

Очередная поездка в темный подмосковный лес, где во время Великой Отечественной войны упал сбитый немецкий самолет «Хенкель», завершается неожиданно. В нижнем мире, откуда обычно приходят воскрешаемые, нужного «клиента» шаманка не находит. Не желая отказывать своей подруге Маше, Таня просит шаманку поискать его в верхнем мире, чего раньше они никогда не делали. Поиски завершаются успешно, но случается непредвиденный сюрприз. Вместо немецкого летчика из верхнего мира к ним явился советский майор Звягинцев, который перегонял на запасной аэродром трофейный самолет и был каким-то образом сбит, о чем ему вспоминать и сегодня неприятно. Советский летчик для девушек, желающих жить за границей, для выполнения поставленной цели не представляет интереса. Однако сюжет и далее развивается непредсказуемо.

Точкой пересечения двух миров – верхнего и нижнего – становится изображаемая реальность, которая структурируется пространственными и временными ориентирами, придающими ей кажущуюся устойчивость. На военное время косвенно указывает название платформы («Сорок третий километр»), где сошли с электрички девушки вместе с шаманкой. Станция соответствовала своему названию, потому что рядом отсутствовали хоть какие-то поселения людей. Предыдущая станция «Крематово» также соответствует своему названию: сразу за платформой «стояли приземистые здания со множеством труб разной высоты и диаметра, некоторые из них слабо дымили». Ничто не указывает на их промышленное предназначение, и только название определенно отсылает к слову «крематорий». Возникающий художественный мир обладает проницаемостью во времени и в пространстве. В него проникают мертвые, он открыт в историческое прошлое и одновременно связан с ближайшим будущим: воскресшие воины

живут около трех лет, а девушки получают возможность устроить свое будущее за границей.

Пространство и время утрачивают устойчивые характеристики, становятся неоднородными, и сегодняшняя реальность уже не воспринимается как нечто устойчивое и сбалансированное. Существующие ориентиры, как временные, так и пространственные, носят условный характер. Пол-леса ограждено колючей проволокой, но туда и без ограждения никто не ходит. Дорога, начавшаяся у платформы, уже через 300-400 метров пропадает в лесу. Зато Маша увидела яркий пространственный образ своей жизни как дороги, ведущей в никуда: «собственная жизнь, начатая двадцать пять лет назад неведомой волей, вдруг показалась ей такой же точно дорогой – сначала прямой и ровной, обсаженной ровными рядами простых истин, а потом забытой неизвестным начальством и превратившейся в непонятно куда ведущую кривую тропу».

Структура рассказа также включает в себя топосы нижнего и верхнего мира. В верхнем мире, по словам его обитателя, майора Звягинцева, «никаких названий нет. Поэтому мы и живем в покое и в радости». Все расплывчатое и приблизительное, из конкретики майор обозначает в верхнем мире свой «как бы домик с участком», там – «тихо», «хорошо», растет замечательная клубника. Маша пытается мыслить обыденно-прагматично, спрашивает о машине, ее марке, телевизоре. Майор Звягинцев терпеливо объясняет, что там «все как у вас», только все безымянно: «и чем выше, тем безымянней». Нижний мир прямо противоположен верхнему: «Там... тоска страшная. Темно, тесно, благодати нет. Скрежет».

И доступ к этим разным мирам шаманке открывается по-разному. Ее пронзительный и мрачный голос во время камлания бубном нижнего мира возникает в совершенно особом пространстве, по которому голос «перемещался, наталкиваясь на множество объектов неясной природы». Маше сам нижний мир представился в виде темного омута, по дну которого волочится сеть, «собирая все, что попадаетея навстречу». Если голос шаманки за что-то цепляется, она не может вытащить свою руку из пустоты, издавая резкие гортанные крики.

Бубен верхнего мира звучит тише и задумчивей, голос шаманки выводит длинную заунывную ноту, вызывая умиротворение и легкую грусть. Вызов умершего человека из верхнего мира воспринимается как происшествие «возвышенное и неуместное», потому что «совершенно незачем тревожить те области мира». Эмоционально открытой и чистой Маше даже показалось, что составные части окружающего пространства (кусты и деревья, травы и темные облака) «раздвинулись под ударами бубна, и в просветах между ними открылся на секунду странный, светлый и незнакомый мир».

Сказочный эпилог только подчеркивает проницаемость и условность всех трех миров. Маша, которая понравилась майору Звягинцеву, получает от него дудочку из камыша, с помощью которого она может сама вызвать его из верхнего мира и сходить туда в гости. Маша двадцать пять лет шла по дороге в никуда, она заблудилась в этом мире, как в лесу. Теперь девушка внутренне готова к переходу в верхний мир, поэтому она принимает приглашение прийти в гости к майору Звягинцеву. Маше теперь нет необходимости блуждать по этому современному и чуждому миру, ей нет нужды ехать в Архангельск, где в болоте Б-29 лежит американский, «Летающая крепость» с экипажем с экипажем из одиннадцати человек, которых «всем хватит».

В рассказе «Онтология детства» [110] В. Пелевин по сути дела предпринимает художественное исследование процесса формирования ребенка, начиная с момента осознания им себя как личности, фиксируя основные этапы понимания окружающего мира. Герой рассказа вырос в тюрьме, его первые детские впечатления прочно запечатлели пространственные ориентиры, которые в условиях ограниченности ощущений стали фундаментальными основами его мировидения. Среди них щель между кирпичами, в которой «видна застывшая полоска раствора, выгнутая волной». Это было то, что ребенок первым видел, просыпаясь каждое утро: «вертикальный барашек в щели между кирпичами и был первым утренним приветом от огромного мира, в котором мы живем...».

Взрослые уходили на работу, и огромное пространство вокруг целиком принадлежало ребенку. Он изо дня в день разглядывал бесконечное множество

предметов, и наличие свободного времени позволяло ему изучать окружающий мир во всех деталях: привычные лежаки – это «три параллельные доски, поперечная железная полоса снизу, и на каждой такой полосе по три выпирающих заклепки». Полоса солнца, проникающая сквозь окно, наполняется пушистыми пылинками и мельчайшими скрученными волосками. Ребенку начинает казаться, что существует некий маленький мир, живущий по своим законам: он видит «вокруг себя замаскированные области полной свободы и счастья». Таким образом, в рассказе традиционный мотив формирования и взросления личности воплощается в непрерывном мире автора.

Повествование от второго лица создает необходимую рефлексию и позволяет параллельно разворачивать основную метафору рассказа. В. Пелевин говорит о стремлении вырваться из тюрьмы на свободу и одновременно проводит идею преодоления ограниченного человеческого сознания, находящегося в плену иллюзий относительно условий своего бытия. Именно так следует прочитывать название рассказа «Онтология детства». Для ребенка, не осознающего, что он находится в тюрьме, основные качества и параметры бытия лишены ощущения несвободы. Напротив, он воспринимает свое пространство как расширяющееся, потому что его маленького «выпускали гулять на целый день, и можно было ходить по всем коридорам, заглядывать куда угодно и забредать в такие места, где ты мог оказаться первым человеком после строителей». В рассказе постепенно возникает иллюзия свободы в замкнутом мире тюрьмы.

Реальное пространство и время – тюремное пространство – содержат знаки несвободы: решетки, закрытые двери, тупик, сетка на окне, взрослые, которые ограничивают пространство. Это знакомые ребенку слова, «за любым из которых сразу же вспыхивает то, что оно обозначает («сапог», «параша», «ватник»). Метафизические измерения, непостижимые для детского сознания, содержат знаки бессмысленности окружающего мира. Таков в рассказе мотив чтения, в ходе которого мальчика окружает «бессмысленная чернота», когда он сталкивается с незнакомыми словами «онтология», «интеллигент». Взрослые объяснения не проясняют значения, а по мере собственного взросления мальчик

начинает понимать, «насколько неинтересно и убого все то, что ты успел столько раз перечитать». Тем не менее, ребенок чувствует себя частью бытия, а его тщательно охраняемые воспоминания о лучших моментах жизни со временем становятся счастьем.

Яркое ощущение счастья связано у ребенка с покорением пространства, с движением, этим фундаментальным атрибутом существования материи. Мальчик использует редкую возможность для бега по пустому тюремному коридору, «наслаждаясь свободой и легкостью, с которой можешь заставляя стену наклоняться, приближаться или удаляться – и все из-за крошечных команд, которые даешь своему телу». Несколько секунд ни с чем не сравнимой свободы, когда он вписывается в длинную дугу на повороте, невозможно уничтожить даже тем, что коридор заканчивается тупиком – окном, затянутым проволочной сеткой. Звукам внутри тюрьмы, неинтересным «из-за своей привычности и объяснимости», противопоставляются звуки, доносящимся из окна – «единственное свидетельство существования всего остального мира, и каждый звук оттуда необыкновенно важен».

Понимание собственного бытия преображает ребенка, вычленяет его из окружающего бессмысленного мира, делает его самодостаточным. Мир меняется каждый день, приобретая новый оттенок смысла. Детский мир мальчика был ярче и счастливее благодаря маленьким детским радостям. К герою приходят новые измерения по мере приобретения им его опыта. С возрастом его мир становится все незамысловатее, потому что вокруг для него остается меньше скрытого, что парадоксально ведет к уменьшению масштаба личности, вплоть до полного исчезновения. Все видимое каждый день на протяжении многих лет в сочетании с воспоминаниями «несет на себе отпечаток чувств уже почти исчезнувшего человека, появляющегося в тебе на несколько мгновений, когда ты видишь то же самое, что видел когда-то он. Видеть – на самом деле значит накладывать свою душу на стандартный отпечаток на сетчатке стандартного человеческого глаза». В каждое конкретное мгновение неуловимо меняется не только мир. Человеческое сознание, по В. Пелевину, столь же изменчиво. В эпилоге рассказа маленький зэк,

«бывший ты», «видевший все это», исчезает. В. Пелевин говорит о единственной настоящей возможности побега из тюрьмы и побега от самого себя – о физической смерти.

Таким образом, структура пространства и время рассказа строится по строго рассчитанной траектории. Первоначальная ограниченность пространственных возможностей героя компенсируется глубиной и свободой восприятия, что ведет к созданию особой вселенной, которую он создает «внутри» себя. Окружающий его мир беспредельно жесток, и до известного времени герой находится вне его границ, пребывая в состоянии неведения и наивности, при этом, однако, существуя внутри этого мира. В рассказе В. Пелевин изображает постепенное сужение пространства и времени героя, которое в последнем предложении неожиданно расширяется до непознаваемой бесконечности бытия. В. Пелевин находит для изображения физической смерти простую метафору: «...побеги иногда удаются, но только в полной тайне, и куда скрывается убежавший, не знает никто, даже он сам».

Особого разговора заслуживает изображение абсурдного мира в рассказах В. Пелевина, который не обойден вниманием в работах, посвященных его творчеству [24]. Феномен абсурда широко представлен в творчестве В. Пелевина, и он затрагивает многие стороны его поэтики. Хаос, иллюзорность бытия, размывание границ, невозможность логического обоснования происходящего, трагизм одиночества являются признаками абсурдной реальности, возникающей в рассказах В. Пелевина. Особенностью творчества В. Пелевина в данном смысле является то, что он не стремится к полной абсурдизации реальности, ему достаточно использования отдельных приемов, чтобы в каждом конкретном произведении выделить тот или иной важный аспект изображаемого мира. Это может быть алогичность, подчеркивание трагичности, иллюзорности и конечности существования. Другая особенность заключается в том, что В. Пелевин не столько дискредитирует абсурдную действительность, сколько конструирует собственную реальность. Особая роль в создании абсурдной реальности в рассказах В. Пелевина принадлежит гротеску.

Главный герой рассказа «Ухряб» [112] – идеологический работник на пенсии, некто Маралов, подрабатывает, отвечая на письма читателей в журналах. Со своим другом Петром, в некотором роде учеником, он ведет беседы на философские темы. Разговоры идут в пьяном виде, так что на другой день Маралов в тяжелом похмелье с трудом вспоминает, о чем шла речь. Утром после очередной попойки Маралов почувствовал в «себе присутствие глубокой внутренней ямы, где явно скрывалось что-то опасное». Память включилась автоматически, когда «в квартире наверху заскрежетали чем-то по полу», – Маралов сразу все вспомнил и громко произнес слово «ухряб». В том числе пришли воспоминания, что вчера успели поговорить о Боге.

Маралов дает свое определение Бога как персонифицированного обобщения всего непонятого. Далее в сюжете рассказа В. Пелевин разворачивает во многом гротескный концепт «ухряб». Само по себе «ухряб» ничего не значит, успокоил себя герой, хотя ему пришлось пережить несколько неприятных мгновений, исказивших его гримасой боли, от которых ему удалось избавиться. Однако, родившись из «утренней вспышки ясности», ухряб не покидает Маралова и помещается «в центре темного внутреннего образования». Данный концепт попадает на благоприятную подготовленную почву. Главные герои рассказа – коммунисты и они должны быть атеистами по определению, однако выяснилось, что оба по-своему верят в Бога. В частности, «Петя признался, что на каждое партсоборание берет с собой высушенное волчье ухо, а в особо серьезных случаях три раза обходит клумбу во дворе, отчего получает небывалый заряд бодрости и мужества».

Индивидуальная фоносемантическая идея «ухряб» постепенно приобретает для Маралова значение концепта, обладающего неопределенным, но достаточно широким семантическим полем. Сначала «ух-ряб-зз» не выходит за пределы бытового пространства: этот звук издают часы на стене. Затем в книге открытой на 68-й странице, что соответствовало его возрасту, Маралов натывается на фразу: «...вкручиваясь в раскаленный воздух. **Рябая** гладь...» Далее звуко сочетание «ухряб» видится и слышится Маралову повсюду, в других книгах

(«умял двух **рябчиков**»), в кинотеатре, где ухряб замаскировался в картине на стене, с изображением двух **рябин** и подсолнуха. Маралов находит ухряб все чаще, даже там, где он надежно замаскировался: в речи радиодиктора, в уличных плакатах и «даже в... октябрьском небе над головой».

Пространство ухряба в рассказе расширяется, и всего за два дня он «из маленькой щелочки внутри превратился в бездонную и безграничную пропасть, над которой Маралов висел, цепляясь за крохи уже не здравого смысла или, скажем, разума, – а просто некоторой остаточной неухрябности». Маралов не хочет себе признаться, что он уже ухряб. Это последний рубеж, на котором он пытается сохранить собственную идентичность. В. Пелевин использует гротеск для воплощения фантазмагорического положения, в которое загнал себя герой. Маралов представлял, что он «стоит на нижнем ухрябе, а сверху, плитой пресса, медленно спускается другой ухряб. Сам Маралов жив до сих пор только потому, что не соглашается признать себя ухрябом».

В конечном итоге ухряб не просто вытесняет все из сознания Маралова, но и сам герой чувствует себя ухрябом и ему остается только найти разгадку «подлинной сущности» ухряба, который «поглотил весь видимый мир». Больное сознание Маралова толкает его вперед, он едет на такси за город и оказывается на заснеженном поле. Герою пригрезилась его предшествующая жизнь, точнее, все его передвижения в пространстве, «все бесконечные трамваи, автобусы и электрички, самолеты и прогулочные катера, привезшие его сюда, вся обувь, изношенная на пути к этому месту, все возникавшие когда-то мысли по поводу того, как удобней и комфортабельнее достичь этой временной и пространственной точки». Конечная жизненная точка для Маралова оказалась ямой, фактически могилой, в которую Маралов повалился, отбросив ненужное большое слово, приготовясь увидеть то, что за ним: «У-у-у-х-р-я-я-я-я-б! – подняв лицо к небу, закричал Маралов». Замерзший труп Маралова через два дня случайно нашли лыжники.

Созданный в рассказе гротескно-бессмысленный концепт «ухряб» соотносится с пространством абсурдного бытия героя, в котором причудливо

сочетаются реалистические и фантастические элементы. Карикатурное изображение внутреннего мира человека, носителя тоталитарного, идеологически зашоренного сознания, получает свою реализацию в способности данного типа мышления «представить» себе, так или иначе, материализовать любое абстрактное понятие. Размышляя о «соответствующем Боге», Маралов думает: «огромные портреты над городами и синие елочки, торжественные заседания и могилы в стенах, бронзовые бюсты и салют – не просто ведь все это так. Этому, так сказать, материальному, – размышлял Маралов, – неизбежно должно соответствовать что-то духовное, сущностное... Это и будет данный конкретный Бог – нечто, неявно вмещающее в себя остальное...». Таким образом, для героя не имеет принципиального значения, как будет называться его мир, какому богу он будет молиться. Это может быть «Ухряб» или с равным успехом любой другой фонетико-символический концепт.

Рассказы В. Пелевина 1990-х годов относятся к раннему периоду его творчества, однако в них уже проявились яркие признаки его идиостиля. С точки зрения структуры пространства и времени рассказы представляют собой типологическое единство. Создаваемая в них художественная картина мира предполагает наличие одновременно существующих, накладывающихся друг на друга, пересекающихся миров, изображаемых как иллюзорные. Ориентиры, обозначающие границы между мирами, так или иначе, позволяют проводить разграничения между ними. При этом персонажи легко перемещаются из одного мира в другой, они обладают способностью к изменению сущности или подвергаются насильственным метаморфозам. Поиски выхода из реального или метафизического пространства, стремление преодолеть ограниченность сознания порождают мотивы бегства, ухода, освобождения, перехода, являющиеся одними из ведущих во многих рассказах В. Пелевина 1990-х годов.

Фантастика, метафора, ирония, гротеск позволяют В. Пелевину моделировать особый тип художественной реальности, в котором прослеживаются элементы западной философии, буддизма, эзотерики и мистики. В ранних рассказах В. Пелевина представлены приемы, которые станут

характерными для произведений последующих лет и других жанровых форм, повестей и романов. Это особый замкнутый континуум и определенный тип героя, стремящийся преодолеть замкнутость пространства, что равнозначно выходу за пределы сложившегося типа сознания, ограниченного социальными, культурными или иными барьерами. Идеи превращения и перехода реализуются в особом пространственно-временном континууме, способном воплотить неуловимость бытия. Реальность в рассказах В. Пелевина трансформируется с помощью таких приемов, как сновидение, гротеск, посредством различных приемов фантастики, наличие у персонажей двойной жизни. Среди них изображение неправдоподобного как реального, обращение к измененным состояниям сознания, переживаемых в алкогольном или наркотическом опьянении, а также фантазмагорические зооморфные или антропоморфные превращения персонажей, существующих в особых формах пространства-времени.

Анализ рассказов В. Пелевина 1990-х годов показывает, что данные типологические особенности отчетливо и последовательно проявляются в художественном пространстве и времени произведений малой жанровой формы. Тяготение В. Пелевина к постмодернизму и отталкивание от него обусловили существование в его рассказах особых, во многом деформированных форм пространственно-временных отношений.

Топосы В. Пелевина чрезвычайно разнообразны, они включают бытовые локусы, иные миры, в том числе мир мертвых, замкнутые пространства (тюрьма, лабиринт, закрытая дверь, забор, ларек и др.), с которыми неразрывно связаны различные временные деформации и путешествия во времени. Как результат уже в раннем творчестве В. Пелевина, в его рассказах 1990-х годов, сложился особый пространственно-временной континуум, сформированный социокультурной ситуацией переходного периода.

ГЛАВА 2 Структура пространства и времени в повестях 1990-х годов

2.1 Принцип наложения миров повести «Затворник и Шестипалый»

Творчество В. Пелевина представляет собой целостный феномен, характеризующийся внутренним единством. Во всех произведениях, рассказах, повестях и романах писателя не просто повторяются тематические мотивы и используются единые сюжетно-композиционные принципы. Тексты В. Пелевина представляют собой единую систему, в которой каждый элемент неразрывно связывается с другими, отражаясь и выявляя собственное содержание только в составе единого целого.

В оценке творчества В. Пелевина уже в 1990-е годы сформировалось несколько точек зрения. Одни литературные критики выявляли основные характеристики прозы В. Пелевина, возводя их к постмодернизму (А. Генис, М. Липовецкий, И. Скоропанова, М. Эпштейн), другие связывали эти же особенности с массовой литературой (П. Басинский, А. Немзер), третьи интерпретировали В. Пелевина как коммерческий проект наряду с В. Сорокиным и Б. Акуниным (С. Корнев). Не обойдены вниманием литературоведения явные проявления буддийских и эзотерических мотивов в творчестве В. Пелевина (О. Чебоненко, Т. Маркова), хотя в некоторых работах утверждается, что связь В. Пелевина с буддизмом имеет декоративный характер и гораздо важнее его отношения с европейской традицией (И. Роднянская). В последующие годы в связи с развитием интернета прозу В. Пелевина стали рассматривать как феномен сетевой литературы (М.П. Абашева, Ф.А. Катаев).

Можно согласиться с точкой зрения К. Макеевой, согласно которой «творчество писателя настолько разнообразно, что не укладывается в строгие рамки какого-либо одного направления» [83].

Н. Тульчинская и Т. Ананина предлагают рассматривать творческую систему писателя как единый метароман с инвариантной структурой. Хотя понятие метаромана на сегодняшний день остается в литературоведении не раскрытым во многих своих аспектах, целостный анализ всего массива текстов

В. Пелевина представляется перспективным. Рассматривая творчество В. Пелевина с данной точки зрения, Н. Тульчинская и Т. Ананина отмечают: «Произведения Пелевина тесно связаны между собой, образуя единый «метароман»: различные сюжеты и обстоятельства действия не мешают видеть наличие единой инварианты. Векторы различных точек зрения устремлены к действительности, причём, «иновидение» стремится «поглотить» эту действительность» [144]. В результате анализа творчества писателя авторы статьи приходят к выводу о том, что структурной основой «метаромана» является не что иное, как «инвариантная антитеза закрытого и открытого пространства, многократно повторяющаяся и варьирующаяся» [там же].

Давнее замечание А. Гениса о Пелевине как бытописателе пограничной зоны обозначило одну из исходных точек, с которой начался его творческий путь: «Он (Пелевин – А.С.) обживает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают яркие художественные эффекты – одна картина мира, накладываясь на другую, создает третью, отличную от первых двух. Писатель, живущий на сломе эпох, он населяет свои рассказы героями, обитающими сразу в двух мирах [30]. В данном замечании обращают на себя внимание две перспективные идеи, которые нашли подтверждение в последующем творчестве В. Пелевина. Во-первых, таковой представляется идея о наложении миров, в ходе которого они обретают новое качество, отсутствующее в каждом из миров, взятых по отдельности. Во-вторых, мысль о границе между мирами как структурообразующем компоненте имеет особое значение для понимания художественной картины мира В. Пелевина. Говоря о границе, А. Генис продолжает: «Собственно, граница – это провокация, вызывающая метаморфозу, которая подталкивает героя в нужном автору направлении. У Пелевина есть message, есть свой символ веры, который он раскрывает в своих текстах и к которому он хочет привести своих читателей» [там же]. Смысл «послания» В. Пелевина становится яснее, если понять логику его отношения с реальностью, которая в интерпретации А. Гениса выглядит следующим образом: «Для Пелевина окружающий мир – это череда искусственных конструкций, где мы вынуждены блуждать в напрасных

поисках сырой, изначальной действительности. Все эти миры не являются истинными, но и ложными их назвать нельзя, во всяком случае, до тех пор, пока кто-нибудь в них верит» [30].

«Реальность» существования пелевинских миров как раз и заключается в том, что они существуют в сознании человека, в его способности не только порождать мифы, фантомы, но и воспринимать их как реальные. Границы между мирами не сужают пространство, а делают его другим: «Всякая граница подчеркивает, а иногда и создает различия. При этом она не только разделяет, но и соединяет. Чем больше границ, тем больше и пограничных зон, где возникают условия для такого смежного сосуществования, при котором не стираются, а утрируются черты и своей, и чужой культуры. Граница порождает особый тип связи, где различия, даже непримиримый антагонизм, служат скрепляющим материалом» [там же].

Первые повести В. Пелевина – «Затворник и Шестипалый» (1990), «Принц Госплана» (1991) и «Желтая стрела» (1992) – создавались параллельно с его рассказами. Они относятся к числу наиболее известных ранних произведений писателя и неоднократно становились предметом литературоведческих исследований, однако вопросы организации пространственно-временного континуума не стали предметом всестороннего изучения в соотношении с рассказами и более поздними романами.

Повесть «Затворник и Шестипалый» [114], которую иногда называют большим рассказом, начинается с диалога Шестипалого и Затворника о смысле жизни, социуме, ночных страхах и законе жизни. Между персонажами возникают отношения учитель – ученик: более опытный и старший Затворник становится наставником. Все персонажи повести вписаны в сложно устроенный пространственно-временной континуум. Затворник сам ушел из социума, поняв ограниченность его членов и отсутствие свободы, а Шестипалого изгнали из социума в связи с его физическим изъяном – у него шесть пальцев на ногах. До изгнания он приобрел необходимый минимальный жизненный опыт. У Шестипалого есть представления о небе, земле, светилах, есть понимание

устройства мира, согласно которому все движется в пространстве и во времени. Шестипалый получил знание основного закона жизни социума, по которому «каждый, как может, лезет к кормушке». Все остальные вопросы, не имеющие ответа, социум объясняет очень просто как «тайну веков» или «закон жизни». Представления Затворника о социуме и окружающем мире в целом значительно шире и глубже, чем поверхностное мировосприятие Шестипалого.

Повесть условно может быть отнесена к группе рассказов В. Пелевина, завязка которых представляет собой определенную загадку. Читатель до определенного момента не имеет достаточной информации для понимания сущности происходящего и идентификации персонажей. По мере развития сюжета поведение персонажей подсказывает, что они не вполне люди. Сначала Затворник «ногой отколупнул от земли кусок еды и стал есть». И далее все действия герои совершают только ногами, как будто руки для этого не приспособлены, в частности, Затворник ногами строит убежище для ночлега.

Просвещая своего ученика, Затворник рисует ему сложную картину мира, созданную на основании приобретенного опыта, потому что он побывал в пяти мирах, которые, по его наблюдениям, практически ничем не отличаются друг от друга. В своей совокупности все миры создают вселенную, представляющую собой огромное замкнутое пространство. Затворник получил представление еще об одном мире, в котором обитают высшие существа, боги. Ему удалось даже изучить язык богов. Затем Затворник сообщает Шестипалому название вселенной – «Бройлерный комбинат имени Луначарского». Таким образом, персонажи Затворник и Шестипалый оказываются бройлерными курами и весь социум – тысячи бройлерных цыплят, которых откармливают на мясо. С этого момента становится понятным принцип устройства пространственно-временного континуума повести как сложно устроенной системы. Естественно, что все топосы, которые в первой части повествования казались некими загадками, получают однозначное толкование. Первая часть повести, пока не дана разгадка, заставляет читателя в поисках ответов проецировать изображаемую художественную картину мира на обыденные представления привычного

существования и знакомого окружения. Однако восприятие сразу перенаправляется, когда включается фантастический элемент и континуум оказывается локализован в пределах бройлерного комбината имени Луначарского, а повествование приобретает аллегорический характер.

Все упомянутые семьдесят миров, составляющие вселенную, оказываются откормочными цехами, связанными между собой безмерной черной лентой, транспортером, который медленно движется по кругу. Затворник придумал собственный топоним для обозначения вселенной, назвав ее Цепью Миров. Сотни одинаковых светил – это простые осветительные лампы. Цыплята переходят из одного мира в другой по мере набора веса. Так называемый решительный этап (забой на мясо) происходит в центре вселенной, через который по очереди проходят все миры. Он называется Цех номер один, и на момент описываемых событий Затворник и Шестипалый оказались в его преддверии. В Цехе номер один происходит забой бройлерных кур, достигших товарного веса, и обновленный мир выходит с другой стороны. Возникает новая жизнь и начинается новый цикл.

Миры внешне остаются одинаковыми по содержанию всех этапов развития и конечной цели, однако развитие социума в них идет своим путем. Как замечено в первой главе, в рассказах В. Пелевин оставляет за субъектом свободу воли и выбора, благодаря которым возможны варианты развития действия и, в конечном счете, именно от этого во многом зависит формирование мира, в котором оказываются персонажи. В повести «Затворник и Шестипалый» социумы, существуя в единой системе измерений, тем не менее, вырабатывают собственную систему обозначений для одних и тех же явлений. Возникает иллюзорный принцип разнообразия при полном отсутствии разнообразия. Этап массового забоя бройлерных кур в одном из социумов называется решительным этапом, в другой – «завершением строительства, хотя никто ничего не строил», в третьем – иронически перефразирован в Страшный Суп.

Социумы развиваются не по трафарету, и даже опытный Затворник узнает от Шестипалого новую информацию об устройстве мира и социума, из которого

он был изгнан. Шестипалый не может представить, как ему предлагает сделать Затворник, устройство вселенной с сотней неподвижных светил: «это не они плывут над нами, а мы проплываем под ними под ними». Зато Шестипалый хорошо разбирается в устройстве социума, где все гораздо проще и рациональнее. Новостью для Затворника становится факт существования народной модели вселенной, которая, по сути дела, является моделью социального устройства общества. По словам Шестипалого, в центре мира находится двухъярусная кормушка-поилка, вокруг которой издавна существует цивилизация. При этом «положение члена социума относительно кормушки-поилки определяется его общественной значимостью и заслугами». Понятия «заслуги» и «общественная значимость» оказываются для Затворника незнакомыми. Соответственно, близостью к кормушке Двадцати Ближайших определяется их положение на вершине социума. Представления Шестипалого о мире ограничены знаниями, приобретенными в ограниченном социуме. Это «правильный восьмиугольник, равномерно и прямолинейно движущийся в пространстве». За областью социума находится великая пустыня, а весь периметр доступного пространства ограничен Стеной мира, которая представляет собой пограничную зону, а по существу ограду бройлерного комбината. Именно здесь нашли свое место отщепенцы Затворник и Шестипалый и завершили последний подготовительный этап перед побегом.

Шестипалый, поднявшись на Стену мира, снова увидел миры, то есть цеха бройлерного комбината, однако новая точка обзора оказалась более выгодной, и ему полностью открылось устройство вселенной – комбината. Герой увидел и Цех номер один, и зеленые стальные ворота, и множество «других неподвижных космических объектов, природы которых Шестипалый не понимал». Однако Шестипалый значительно изменился, он приобрел новые знания, и величие заполняющих вселенную объектов его совершенно не поражало. Наоборот, появилось чувство легкого раздражения: «И это все?» – брезгливо думал он». Ожидание встретить нечто большее за Стеной мира не оправдалось, в результате

Шестипалый оказался разочарован однообразием и примитивностью устройства вселенной.

Характерно, что именно во второй части повести, после разгадки устройства ее пространственно-временного континуума, акцент переносится на социальные, экзистенциальные аспекты изображаемого. Герои, перебравшись за Стену мира и окончательно покинув социум, оказались в определенном тупике, потому что не знали, как выбраться из замкнутого пространства бройлерного комбината. Объяснение ситуации, в которое дает Затворник своему ученику Шестипалому, может быть интерпретировано как экзистенциальная пограничная ситуация. По словам героя, нельзя оставаться в темноте, если «видишь хотя бы самый слабый луч света». Возможно, идти к нему бессмысленно, «но просто сидеть в темноте не имеет смысла в любом случае». Затворник утверждает, что в мире не остается ничего, кроме надежды, и «мы живы до тех пор, пока у нас есть надежда. Однако еще важнее мироощущение, которое и формирует окружающий мир. Соответственно, даже в случае утраты надежды нельзя позволять себе догадаться об этом. Только в этом случае что-то может измениться. По своему мировосприятию Затворник настоящий экзистенциалист, и он готов принять смерть в Цехе номер один в качестве единственно возможного выхода, когда ему стало казаться, что все варианты покинуть бройлерный комбинат исчерпаны. Герой предпочитаем сознательный выбор смерти в случае невозможности обретения свободы.

Однако весь пространственно-временной континуум повести получает более глубокое осмысление с точки зрения буддизма. Первая часть повести, описание множественности миров и цикличности жизни, может быть интерпретирована как проявление одного из центральных понятий индуизма, джайнизма и буддизма – сансары. В каждой из этих трех религий содержится собственная интерпретация сансары.

В контексте данного исследования особое значение имеет указание на цикличную природу сансары, в основе которой лежит ряд повторяющихся ситуаций, формирующих замкнутый круг. Человек находится в плену сансары, с

которой ассоциируется несвобода, спутанность и страдание. Иллюзии, заблуждения, страсти затуманивают сознание, и человек неспособен адекватно воспринимать свою жизнь. Смерть не освобождает от сансары, наоборот, смерть, как и жизнь, сопровождается страданием. Последующее рождение лишает памяти о прошлом и начинает новый жизненный цикл сансары в обновленном мире, полный боли и разочарования. Характерно, что Шестипалый даже в одной своей жизни с трудом вспоминает все, что с ним происходило. Сансара схематически изображается в виде колеса, таким образом, жизнь человека можно представить как движение на карусели. Сансара представляет собой не только путь отдельного человека, но и социума в целом. Стремление Затворника и Шестипалого вырваться из ограниченного мира и преодолеть границы вселенной вписывается в буддийские представления о сансаре как замкнутом круге обусловленного существования.

В социуме бройлерного комбината отсутствует осознание круговорота рождения и смерти, и только Затворник и Шестипалый, анализируя окружающую действительность, приобретают определенные, хотя и ограниченные, знания. Затворнику и Шестипалому в той или иной степени присущи три основных фактора, определяющих сансару. Это неведение (невежество), привязанность и гнев. В конечном счете, названные факторы можно свести к одному, а именно к духовному незнанию, к отсутствию «глубинного понимания природы реальности» [103, с. 253].

Незнание или неполное знание реальности является основной характеристикой персонажей на протяжении всего повествования. Затворник не имеет сведений об изменениях, которые происходят в мире после того, как он покинул социум. Его знания отрывочны и не систематизированы. Ключевой эпизод сюжета демонстрирует ограниченность его аналитических способностей, выход за пределы которых для Затворника весьма затруднителен. Он знает, что для полета надо тренировать руки, поэтому занимается с гайками-гантелями и заставляет усиленно заниматься Шестипалого. Однако техника полета остается для Затворника недостижимым секретом. Он полагает, что полет представляет

собой особый способ мгновенного перемещения в пространстве, «при котором нужно представить себе то место, куда хочешь попасть, а потом дать рукам мысленную команду перенести туда все тело». Затворник не задает себе простой вопрос: если перемещение происходит с помощью мысли, то зачем тренировать руки? И даже очевидный практический опыт не стал основанием для верного умозаключения. Затворник и Шестипалый так натренировали крылья-руки, что «стоило чуть взмахнуть руками, как ноги отрывались от земли». Однако они прекращали упражнения, потому что это противоречило «теории полета». Случайно открытая техника полета за счет взмахов крыльев повергла героев в разочарование, потому что истина оказалась «настолько проста, что за нее даже обидно».

Однако ошибочный опыт является необходимым элементом сансары, который может быть возведен к древневедийскому понятию кармы. Данное понятие было заимствовано буддизмом, где оно получило характер фундаментальной категории. По замечанию исследователя буддизма Е. Торчинова, карма переводится с санскрита как «дело», «действие», которое первоначально понималось как ритуальное значимое. В буддизме под кармой стало пониматься всякое действие или акт, имеющий результат в самом широком смысле. Карма подразделяется на три разновидности в зависимости от включенных в нее актов: 1) физическая (действие, поступок), 2) вербальная и 3) ментальная (мысль, намерение, желание) [143, с. 30]. Затворник и Шестипалый находятся в плену сансары, но они пробудились от сна неведения, делают попытки избавиться от гнева и привязанностей, то есть встали на путь просветления. Только на этом пути можно преодолеть дурную повторяемость, разорвать замкнутый круг существования и обрести свободу. С.В. Пахомов замечает: «Пребывание в сансаре не прекращается «просто так», индивид должен проявить как минимум острое желание покинуть ее, а как максимум – постоянно прикладывать для освобождения самые упорные и регулярные усилия. Выйти из сансары довольно сложно в силу наличия многочисленных препятствий; тем не менее, это возможно» [103, с. 254].

Расширение изобразительных и аналитических возможностей повести по сравнению с рассказом наглядно проявилось в наложении друг на друга разнородных сфер ее художественного мира. Это несколько уровней пространственно-временного континуума и соответствующие им бытовой, социальный и онтологический дискурсы, аллегорический, метафорический, экзистенциальный принципы изображения, в которые вписаны экзистенциальные и буддийские представления о действительности. Взятые по отдельности они сами по себе характеризуются яркими выразительными деталями, однако максимальная смысловая обобщенность возникает только в результате наложения смыслов, реализующихся в системе единого пространственно-временного континуума и социально-философского постмодернистского нарратива. В этой системе легко вычленяются и многочисленные бинарные оппозиции, и аллегорические, и символические образы. В повести отчетливо представлены семантические бинарные оппозиции, которые могут быть отнесены к сфере пространственно-временного континуума: верх (свет) и низ (тьма), день и ночь, здесь и там, небо и земля. На эти оппозиции накладываются социально-категориальные и психологические оппозиции: социум – одиночество, страх – безопасность, любовь – ужас, надежда – безысходность, жизнь – смерть, утверждение – отрицание, знание – неведение, истинное – ложное и др.

Выше было замечено, что в процессе восприятия читатель должен выстроить аллгорию: бройлерная фабрика – художественная модель мира. Однако В. Пелевину удастся добиться расширения пространственных и временных координат благодаря наложению миров, в том числе за счет активного подключения читателя к интерпретации создаваемой художественной картины мира. Два героя Затворник и Шестипалый – это свободомыслящие существа, они размышляют о «законах жизни» и «тайнах миров» и, в конце концов, хорошо подготовившись, сумели вырваться из бройлерного комбината, где им грозила неминуемая смерть. Уже не цыплята, а взрослые куры, настоящие птицы, умеющие летать, Затворник и Шестипалый, отправляются в свой первый полет на юг. Как видим, освободившись от ложных представлений о жизни, накопив

знания и осознав свои возможности, Затворник и Шестипалый преодолели границу между мирами, потому что они изменились сами. Пережитая внутренняя метаморфоза позволила им вырваться из начертанных границ и, казалось бы, единственно возможного предназначения.

В развязке повести происходит резкое расширение пространства, которое открывается для персонажей в видимых физических пределах. Далеко внизу осталось «уродливое серое здание», а вокруг – все полно чистых и ярких цветов, залитых ослепительным солнечным светом. Не случайно здесь реализуется одна из основных бинарных оппозиций бройлерного мира: свет – тьма, светило (в значении лампа искусственного освещения) – солнце. Появление в континууме солнечного света и ярких красок знаменует переход из искусственного мира в естественный. Для искусственного мира характерны детали и определения хаоса и дискретности: пыль, опилки, хлам, пустыня, толпа, теснота, тьма, ужас, безысходность. Здесь преобладают традиционно депрессивные цвета (серо-зеленые плоскости, желтый туман, мерцающие желтыми огнями небеса, серо-коричневые пространства родины, мутный белесый свет). Природный континуум, напротив, описывается как свежий, неправдоподобно светлый, ослепительно яркий, чистый, сверкающий. При этом элементы буддизма накладывают свой отпечаток на пространственно-временной континуум повести. Хаос приобретает жесткую структуру, а дискретность благодаря повторяемости элементов становится цикличной.

Обретение свободы – выход из вселенной бройлерного комбината – не означает окончательное разрушение цикличности. Это выход в новый мир, на новый уровень сансары. Американский ученый Г. Фёрштайн говорит о пространственных, временных и причинных ограничениях, которые сансары накладывает на индивидуальное существование [149, с. 62]. Выход за пределы сансары предполагает преодоление пространственно-временных ограничений континуума, с выходом в вечность и бесконечность. Этот мир уже лишен страдания, несвободы и цикличности. Он характеризуется, по замечанию С.В. Пахомова, нейтральностью, в том числе географической: мир мыслится «как

своего рода сцена, на которой адепт достигает наибольшего могущества... Таким образом, сансаричны не реки, поля, леса и прочие внешние географические объекты как таковые; сансаричен сам жизненный опыт, жизненный мир переживающего субъекта, неспособного выйти из клетки своего восприятия и суждения, оторваться от запрограммированности своих мотивов и поступков» [103, с. 258].

По всей вероятности В. Пелевин не случайно выбрал в качестве героев бройлерных кур. Во всяком случае, рассуждения Затворника и Шестипалого о белых шарах (яйцах), из которых они появились на свет, представляют аллюзию на буддийскую концепцию так называемого космического яйца. По словам Г. Фёрштайна, «с точки зрения йога, брамическое или космическое яйцо – это тюрьма. Многие люди под влиянием майи (власти иллюзий) не осознают того, что являются добровольными узниками мирского узилища. Однако те, кто обрел мудрость, отчетливо видят, что мир, или, вернее, их опыт в этом мире, подобен тюремному сроку. Они способны почувствовать, что мирское существование преисполнено страдания... Вначале человек не видит выхода из космической тюрьмы, но, по мере того как он мудреет, его чувство Реальности возрастает» [149, с. 58].

В повести «Затворник и Шестипалый» В. Пелевин фиксирует несколько циклов развития главных персонажей. Из самых ранних воспоминаний Шестипалый сохранил в памяти свое нахождение в «белом шаре»: внутри яйца было «тепло и влажно. А потом мы стали изнутри ломать эти шары». Разрушение цыпленком скорлупы яйца в процессе появления на свет – это первый шаг, первый переход из одного мира в другой. Освобождение из тесной скорлупы яйца, выход в большой мир является иллюзией освобождения. Рабство и освобождение являются состояниями сознания, а не реальностью. По мере «мудрения» приходит способность преодолевать запретительные барьеры существования. Время, которое обычно воспринимается как линейная категория, позволяющая измерять некое расстояние между прошлым и будущим, в континууме повести имеет иное наполнение. Время Затворника и Шестипалого

представляет собой самоповторяющиеся циклы, связанные с работой бройлерного комбината, что для его обитателей представляет собой круговорот рождения и смерти. При этом, если сансара существует безначально, никем и никогда не создаваемая, то живые существа несут ответственность за образование сансары, которая «подкармливается» их желаниями, равно как позитивными, так и негативными. Замечателен иронический эпизод, когда по совету Затворника куры перестают питаться, становятся худыми, и вместо забоя их снова отправляют в откормочный цех.

Первый полет Затворника и Шестипалого после побега из бройлерного комбината в критике иногда трактуется как оптимистический финал и обретение свободы. Однако, принимая точку зрения буддизма, приходится вносить существенные коррективы в данную интерпретацию. Полет вряд ли приведет героев на юг, если они будут лететь в сторону Солнца. Вырвавшись из одной системы, законы которой они более или менее поняли и сумели преодолеть, Затворник и Шестипалый попали в еще более сложную систему. Может показаться, что они свободны по-настоящему, как птицы в полете. В этом плане уже не кажется столько важным, что Затворник и Шестипалый практически ничего не знают о мире, в котором они оказались.

Г. Фёрштайн, говоря о структуре мироздания, замечает, что «индуизм рассматривает сансару как необъятное, иерархически организованное поле деятельности, состоящее из многоуровневых форм бытия и бесчисленных жизненных проявлений. Видимый материальный мир является лишь одним из четырнадцати уровней проявлений, распространяющихся как вверху, так и внизу» [149, с. 51]. Для наглядности представления о высших и низших планах бытия исследователь приводит сравнение с многослойной луковой кожурой. Проникновение к более высоким, видимым (космос) и невидимым структурам означает путь постижения реальности. Интересным представляется замечание, что данные структуры доступны «для постижения лишь на пути медитационного поиска» [149, с. 54]. Именно по этому пути пошли Затворник и Шестипалый, пытаясь разгадать тайну полета. Во время последней попытки преодолеть

пространство с помощью мысли, представляя себе, что «ты уже там», Шестипалому почти удалось переместиться в то место, которое он себе представлял, погрузившись в транс, хотя это и оказалось очередной иллюзией.

В результате беглецы воспользовались доступным им на данный момент вариантом преодоления границы между мирами, то есть обычным полетом. Затворник принимает решение лететь на юг, однако выбранное им направление в сторону Солнца, «огромного сверкающего круга, только по цвету напоминавшего то, что они когда-то называли светилами», не может привести их намеченной цели. И все же данная ошибка не представляется фатальной. Можно предположить, что цыплята, научившиеся понимать человеческую речь и летать, сумевшие понять основные законы мира, в котором они существовали, смогут разобраться в условиях нового обретенного мира. Сделав первый шаг, они совершили самое главное и сумеют продолжить путь познания окружающей действительности, продемонстрируют стремление к преодолению сансары.

Континуум повести получает еще одно важное измерение за счет миров, в котором обитают порождения ночи, – крысы. Для понимания принципа наложения миров важен продолжающийся диалог Затворника с его знакомой крысой Одноглазкой. Симптоматично, что В. Пелевин не только наградил крысу «умной» мордой, но открытым третьим глазом, что в эзотерике является астральным зрением, позволяющим увидеть так называемый тонкий мир. Спор Затворника и Одноглазки касается свободы. Одноглазка иронизирует над Затворником, задавая ему вопрос: «Это когда ты в смятении и одиночестве бегаешь по всему комбинату, в десятый или в какой там уже раз увернувшись от ножа?». Затворник под свободой понимает поиски свободы. Второй вопрос касается непосредственно вселенной, которую Затворник считает своей. Одноглазка замечает: «А крысы верят, что она создана для нас». Сам же бройлерный комбинат, по ее убийственно точному определению, «создан из-за вас, но не для вас».

Одноглазка прощается с Затворником и уходит «за границы всего, о чем только можно говорить», в новую огромную вселенную, куда ее привлекает такая

еда, что «даже не расскажешь». Далее бетонная труба ведет еще глубже, в другую вселенную, где обитают боги в «одинаковой зеленой одежде». Затворник отвергает предложение последовать за ней, потому что «вниз – это не наш путь». В любом случае эпизод оказывается важным для понимания бесконечности миров, составляющих пространственно-временной континуум повести. У кур и крыс имеется свой опыт общения с богами – людьми, существующими в других вселенных, в других измерениях. У Затворника есть представление и о курином аде, и о вселенной людей.

Интуитивно Затворник и Шестипалый понимают иллюзорность собственных представлений о мире, который оказывается реальным настолько, насколько в него верить. В частности, былая жизнь в социуме Шестипалому «казалась забавной фантазией (а может, пошлым кошмаром – точно он еще не решил)». Таким образом, мир представляется таким, каким герои его себе представляют. В организации пространственно-временного континуума повести «Затворник и Шестипалый» отчетливо проявляется его антропоморфная обусловленность: он включается в себя такие основные характеристики, как временную последовательность событий, пространственные топосы и измерения складываются благодаря наличию в пространственно-временном континууме.

2.2 Моделирование реальности в повести В. Пелевина «Принц Госплана»

Повесть В. Пелевина «Принц Госплана» неоднократно становилась предметом литературоведческих исследований, авторы которых основное внимание сосредоточили на анализе его постмодернистской составляющей и анализе симулятивной природы текста. К рассмотрению повести обращались Е. Пронина, О. Богданова, М. Липовецкий, А. Генис, Е. Макеева, Е. Некрасов, Ф.А. Катаев и др. Континуум повести многие исследователи при минимальных расхождениях в трактовках сводят к компьютерному и игровому дискурсу. Я.Р. Крючкова, анализируя повесть, пишет о концепции виртуального мира [62]. О.С. Чебоненко вносит уточнение, обнаруживая в континууме повести «лабиринт

компьютерной игры», которая разворачивается в «виртуальном мире компьютерной игры» [160, с. 78]. Т.Н. Маркова считает, что на сюжетно-композиционном уровне повести мы имеем дело со сценарием видеоигры, а главы «имитируют сценарий видеоигры» [86]. А.Н. Безруков также пишет об условном виртуальном мире, созданном с помощью игровой ситуации, которая буквально скопирована с популярной компьютерной игры «Принц Персии», однако тут же пытается уточнить, а с чего, собственно, скопирована игровая ситуация: «Либо с прообраза игры, либо с копии жизни, либо с вариаций на тему «в чем истинный смысл бытия» [16, с. 43].

Однако понятие виртуальной реальности в современном литературоведении на сегодняшний день не получило всестороннего исследования: в его трактовке иногда встречаются бездоказательные и слишком широкие обобщения. В частности, Л. Вишня пишет, что «виртуальная реальность есть главный автор в пространстве виртуальной литературы и именно она создает самые сильные и убедительные по содержанию произведения» [25].

В связи с этим необходимо обозначить основные моменты процесса формирования виртуальной реальности в произведениях В. Пелевина, и одним из первых в данном ряду хронологически оказывается повесть «Принц Госплана» [116]. Главный герой Александр Лапин работает в советском учреждении Госнаб инженером и программистом. В конце 1980-х – начале 1990-х годов в Советском Союзе началась эпоха массовых персональных компьютеров и интернета. Потребовалось совсем немного времени, чтобы они стали широко использоваться в быту и за короткое время оказали существенное воздействие на мировосприятие людей и их психику. Компьютерные игры привлекали к себе огромное количество пользователей. Автосимуляторы, шутеры, аркадные и другие игры к этому времени сформировались как определенные жанры, они становились все более красочными и «жизнеподобными», завоевывая с каждым годом все более многочисленную армию поклонников.

«Принц Персии» (оригинальное название Prince of Persia) представляет собой компьютерную игру в жанре action-adventur, которая появилась в 1989 году.

Она была разработана Джорданом Мекнером. В ходе многолетней работы Джордан Мекнер для анимирования игровых персонажей использовал своего брата Дэвида: создавалось оцифрованное видео, на которых были запечатлены движения человека. Эта революционная технология позволила создать игровых героев, которые двигаются естественно. В целом игра отличалась плавной анимацией персонажей, яркой графикой и увлекательностью игрового сюжета. Игрок должен был спасти красавицу-принцессу, последовательно проходя двенадцать уровней, каждый из которых становился все сложнее. В. Пелевин в своем обычном стиле использует в повести «Принц Госплана» факт реальности, который затем трансформируется самым неожиданным образом.

Главный герой повести Саша Лапин по сюжету играет в «Принца Персии». Другие персонажи играют в свои игры. На первый взгляд может показаться, что В. Пелевин воплощает в тексте материализацию метафоры «вся жизнь – игра». Однако пространственно-временной континуум повести формируется значительно сложнее, прежде всего за счет компьютерного дискурса. В качестве названия частей произведения В. Пелевин используются игровые термины. Loading (Загрузка) выполняют функцию предисловия. Первая глава названа Level 1 и так далее всего 12 глав-уровней, Autoexec.bat (автоматическое исполнение) – системный пакетный файл, Game paused (игра приостановлена). Данные наименования являются не только формальным приемом, но также получают в повести смысловое наполнение.

Здесь и в дальнейшем для обозначения каждой части повести будем пользоваться и авторскими обозначениями, и традиционно называть их главами. В предисловии Loading (Загрузка) В. Пелевин, используя имитацию правил игры, создает своеобразную аннотацию или пользовательский отзыв, где указывает основные функциональные кнопки, описывает пространство игры, дает необходимые советы и характеристики.

Для понимания одного из основных принципов моделирования реальности в повести стоит обратить внимание на два тезиса, обозначенные в Loading. Первый представляет собой указание на главный фактор успеха в игре: он

заключается в необходимости «забыть, что нажимаешь на кнопки, и стать этой фигуркой (персонажем игры – А.С.) самому». Вторая мысль содержит замечание о противоречии между реальным и игровым миром, который станет для повести принципиально важным, но в то же время лишенным непримиримого антагонизма. В описании игры говорится, что фигурка героя должна «бежать по проваливающимся плитам, каждая из которых способна выдержать вес тела только секунду, хотя никакого тела и тем более веса у фигурки нет, как нет его, если вдуматься, и у срывающихся плит, каким бы убедительным ни казался издаваемый ими при падении стук».

Первое «правдоподобное» совмещение реальности и игры происходит в первой главе (Level 1). В описании кабинета Бориса Григорьевича, начальника Саши Лапина, используется метафора игры в бильярд. Именно такая зрительная ассоциация рождается у Саши, когда он наблюдает за своим начальником. В. Пелевин дает подробное развитие метафоры в пространстве и во времени, описывая кабинет, который был частью комнаты: «отгороженной несколькими невысокими шкафами, и, когда Борис Григорьевич ходил по своей территории, над ними был виден его лысый затылок, отчего Саше Лапину иногда казалось, что он сидит на корточках возле бильярда и наблюдает за движением единственного оставшегося шара, частично скрытого бортом». Метафора развивается и дальше, приобретая временное измерение: «После обеда Борис Григорьевич обычно попадал в лузу, а с утра, в золотое время, большей частью отскакивал от бортов, причем роль кия играл телефон, звонки которого заставляли полусферу цвета слоновой кости над заваленной бумагами поверхностью шкафа двигаться некоторое время быстрее».

Следующая пространственная «странность» континуума возникает при описании Бориса Григорьевича и интерьера его кабинета. Сашин начальник встречает своего подчиненного в кимоно и в «охотничьей одежде» из зеленого атласа, отрабатывая настоящим самурайским мечом удар «полет ласточки». Вместо стульев в кабинете лежат циновки, на которые Саша с трудом усаживается. Можно высказать правдоподобное предположение, что Борис

Григорьевич является фанатом игры «Будокан», посвященной восточным единоборствам, поэтому он и устроил себе на работе интерьер в стиле любимой игры. Для справки приведем краткую информацию о «Будокан». Эта игра-единоборство, как и «Принц Персии», выпущенная в 1989 году, отличается в первую очередь чистым спортивным духом: здесь нет места лужам и фонтанам «кровищи», «добивающим ударам» и прочим игровым «ужасам». В одном из реальных отзывов в интернете об игре «Будокан» говорится, что правила этой игра заставляют забыть о грязных драках без правил.

Однако приведенная характеристика актуальна только для компьютерной игры. В совмещенном виртуальном пространстве повести происходит парадоксальное наложение двух миров, игрового и реального, и здесь действуют совершенно другие правила. Борис Григорьевич не обладает глубокими компьютерными знаниями и навыками, поэтому он постоянно прибегает к помощи подчиненного ему программиста, при этом не гнушается использованием запрещенных приемов. Очередная ошибка в игре едва не стоила Борису Григорьевичу жизни, когда он случайно вызвал сильного противника пятого дана: по инерции нажал кнопку, не разобравшись в инструкции. В результате Саша Лапин срочно, прибежавший на крики о помощи, в реальном рабочем кабинете начальника увидел персонажа из компьютерной игры: «Борис Григорьевич стоял на столе и отбивался мечом от крохотного китайца с детским лицом, со скоростью швейной машинки тыкавшего в него пикой». Чтобы остановить виртуального китайского воина, Саше пришлось нажать клавишу «Escape» на реальном компьютере. В итоге Борис Григорьевич делает Сашу невольным соучастником убийства. Борис Григорьевич зашел за спину замершему персонажу игры, оказавшемуся в реальном мире. Начальник приказал Саше нажать любую клавишу и как только крохотный китаец «ожил», Борис Григорьевич отрубил ему голову: «раздался резкий свист, что-то хрустнуло, стукнулось об пол и покатилося, а следом упало что-то тяжелое и мягкое». Не случайно Саша давно и привычно ненавидел своего начальника, который пользовался в игре подобными грязными приемами.

В дальнейшем не остается сомнений в развитии логики реальности, в которой существует Саша Лапин. Это совмещение реального и виртуального миров, которое происходит в результате полного погружения геймеров в атмосферу игры и, наоборот, проникновении игрового мира и его персонажей в реальность. Борис Григорьевич на работе ходит в японском кимоно и упражняется с боевым мечом, и он не один такой персонаж в повести В. Пелевина. Во второй главе (Level 2) Саша встречается во время перекура на площадке между этажами с двумя мужчинами в «одинаковых комбинезонах из тонкой английской шерсти; у обоих из широкого нагрудного кармана торчало по золоченому гаечному ключу». Это были символы игры, и когда Саша прислушался к разговору, он окончательно убедился, «что оба они из игры «Пайпс», или, по-русски, «Трубы». <...> эти двое, судя по разговору, увлекались ею всерьез». Таким образом, реальные люди, сослуживцы Саши Лапина по Госснабу, начинают восприниматься как компьютерные персонажи: о них не говорится, что они играют в такую-то игру – сказано, что «они из игры».

Для Саши Лапина игра «Трубы» кажется неинтересной и люди, играющие в нее, очень представляются глупыми. Наблюдая за игроками в «Трубы», Саша переходит к размышлению о собственной жизни: задает себе вопрос, что он будет здесь делать через год? В. Пелевин приводит своего героя к характерному выводу о невозможности существования в этом мире, сохраняя человеческий облик: «Каким же надо оборотнем быть, чтоб здесь работать...». Прием оборотничества, ранее встречающийся в рассказах, становится одним из средств изображения и характеристики персонажей в сюжете повести.

Принцип проницаемости границ, который присутствовал в рассказах В. Пелевина, в «Принце Госплана» становится абсолютным: граница между мирами практически исчезают. При этом исчезает граница не только между реальным и виртуальным миром, но и между отдельными играми. Один из первых примеров проницаемости границ имеется во второй главе (Level 2). Здесь Саша Лапин во время перекура стоял у окна на темной лестнице: «Вдруг лестница под ногами дрогнула, тяжелый бетонный блок с четырьмя ступенями, как во сне,

ушел из-под ног и через секунду с грохотом врезался в лестничный пролет этажом ниже, не причинив, однако, никакого вреда двум девочкам-машинисткам из административной группы, стоявшим точно в месте удара. Девушки подняли хорошенькие птичьи головки и посмотрели на Сашу, которого спасло только то, что он успел схватиться за край оставшейся на месте ступени». Происходящее всеми воспринимается совершенно в порядке вещей, хотя В. Пелевин и вводит необходимую мотивировку, как будто лестница обвалилась под Сашей во сне. Саша борется за жизнь, а девушек это не касается, потому что они из другой игры «Крэизи берд». В соответствии с логикой пространственно-временного континуума повести «посторонние» персонажи спокойно «стоят на нижней грани пирамидки из разноцветных кубиков», хихикают и советуют Саше, чьи ног болтаются рядом с их головой, чистить ботинки.

В то же время границы между играми сохраняют свою определенность, во всяком случае, обрушение каменной плиты не грозит девушкам, и Саша остается невредим даже тогда, когда рядом с ним погибает за монитором игрок, уничтоженный ослепительным огненным смерчем от взрыва управляемой ракеты, прилетевшей из другой игры. Таким образом, для понимания пространственно-временного континуума необходимо учитывать систему правил и исключений, которые так сложны и многочисленны, как инструкции сложных системных игр. Смерть, казалось бы, не грозит героям в чужой игре. Однако персонажи повести, каждый из которых играет в свою игру, видят друг друга и общаются в реальном мире, как обычные сослуживцы. Они могут воспользоваться дружеским советом, могут получить незначительную помощь. Так, Саша прикуривает Эмме Николаевне, работающей по соседству, сигарету от факела, который висит на стене в его игре, потому что у нее «факелов на стенах нету».

В. Пелевин использует прием, который получил большое распространение в художественных произведениях, в том числе в кинематографе, когда смерть героя в виртуальном мире ведет к смерти и в реальном мире. В. Пелевин по-своему интерпретирует этот прием. Так, на улице «реальной» Москвы погибает Кузьма Ульянович Старопопиков, который в своей игре бомбил лагерь под Аль-Джегази

и Организация Освобождения Палестины приговорила его к смерти. Приговор приводят исполнение в центре Москвы, и Саша Лапин становится свидетелем происходящего. Исполнители приговора расстреляли Старопопикова из пистолетов, однако никто ничего не видел, не слышал, даже не осталось никаких следов на теле от огнестрельного оружия. Сам Кузьма Ульянович после расстрела, который Саша увидел со всей реальностью, пожаловался на сердце и в результате скончался от третьего инфаркта миокарда. Затем и Саша Лапин в одном из заключительных эпизодов повести выступает в качестве борца за справедливость. Он отправляет с помощью подсказки некоего Семена Прокофьевича Чуканова, любителя убивать в начале игры плохо подготовленных соперников, сразу на седьмой уровень, где его ждет опытный противник и быстрая неминуемая смерть – возмездие за многочисленные коварные убийства.

Текст повести строится как замкнуто-разомкнутая система, в которой каждый персонаж «играет в свою игру» и все вместе они являются действующими лицами «реального» и персонажами мира виртуального, игрового. В каждом из этих миров существует свое время, однако они накладываются, пересекаются в точках соприкосновения. В этом аспекте можно говорить о некоей трансформации мифологического мышления в современном игровом и компьютерном дискурсе.

Раскрывая в «Словаре культуры XX века» понятие картины мира, В.П. Руднев заметил, что она выступает в качестве системы интуитивных представлений о реальности для всех людей и, при всех различиях, можно выделить универсальную картину мира, свойственную всему человечеству. При этом основным инструментом при описании или реконструкции картины мира выступает бинарная оппозиция [130, с. 127].

Огромная заслуга в разработке методологии использования бинарных оппозиций в древнем мышлении принадлежит французскому ученому К. Леви-Стросу, который утверждал, что миф одновременно диахроничен, представляя собой историческое повествование о прошлом, и синхроничен, являясь инструментом объяснения настоящего и даже будущего. Выявление роли

бинарных оппозиций стало важнейшей стороной методики, разработанной К. Леви-Строссом. В ходе анализа мифов выделяется сплошной массив многочисленных бинарных оппозиций типа высокий – низкий, левый – правый, близкий – далекий, внутренний – внешний, земля – вода, Солнце – Луна, исчезновение – возрождение и т.п. В основе бинарных оппозиций лежат чувственные характеристики окружающего мира, поэтому человек подсознательно исходит из архетипического значения символов, не всегда постигая логику их взаимодействия.

Анализируя один из древних мифов, К. Леви-Строс замечает: «... несмотря на внешне линейный характер повествования, оно одновременно ведется в нескольких плоскостях, объединенных достаточно многочисленными и сложными связями, которые позволяют выстроить элементы в замкнутую систему» [70, с. 28].

Принцип взаимного отражения пространств друг в друге, который является структурообразующим началом континуума повести «Принц Госплана», можно интерпретировать с точки зрения понятия бриколажа (К. Леви-Стросс). Речь идет о том, что бинарные оппозиции исторически размываются, утрачивая связь между обозначающим и обозначаемым. И все же всеобщность взаимного отражения как свойство мифологического мышления позволяет сравнивать бинарные оппозиции, находящие в сходных контекстах, то есть выявлять их сущность [69, с. 452-453].

Однако в континууме повести В. Пелевина происходит не столько отражение реального и игрового (компьютерного) времени и пространства друг в друге, сколько их слияние. Распознавание своего и чужого строится не на «внешних» опознавательных знаках, а на более глубоком внутреннем сходстве и различии. Для стороннего наблюдателя в процессе восприятия текста как бы само собой осуществляется умозрительное переключение с одной реальности на другую, когда персонаж совершает переход с уровня на уровень, как будто при переключении регистра компьютера. Таким образом, у читателя, в конечном счете, всегда имеются основания для того, чтобы различать реальность и игру.

Данная способность основана на изначальном разграничении реальности и виртуальности, действительности и игры, сна и яви.

Интернет и игровой дискурс в 1990-е годы только обозначили свое присутствие в повседневной жизни, которая во многом изменилась под их влиянием в последующие десятилетия благодаря появлению новых технологий, шлемов виртуальной реальности, создающих трехмерное изображение. Восприятие мира через бинарные оппозиции присущее человеку с древности приобретает особую актуальность в современности. Массовое сознание стремится выстроить устойчивую, непротиворечивую картину мира. Действительность при этом воспринимается как процесс, управляемый раз и навсегда установленными законами. Однако динамика социокультурных процессов порождает постоянные трансформации, поскольку человеческое сознание вынуждено практически непрерывно перерабатывать огромные потоки информации, чтобы приспособиться к изменяющимся условиям окружающей реальности. Проблема заключается не только в том, что информация постоянно увеличивается, но и в том, что она становится все более противоречивой. Таким образом, сознание человека оказывается не в состоянии выработать устойчивую и ясную картину мира. В целом в современном мире нарастают признаки хаоса, для которого характерны разрушение привычной иерархии ценностей, отсутствие четкой структурированности, что в обыденной жизни связывается с неразберихой, беспорядком и смешением понятий.

Можно сделать допущение, что модель пространственно-временного континуума повести «Принц Госплана» условно соответствует фактору топологического смешивания в динамике хаоса. При этом возникает такая схема расширения системы, что одна ее область в какой-то стадии расширения накладывается на любую другую область. Математическое понятие «смешивание» представляет собой случай хаотической системы, который, в частности, можно проиллюстрировать примером смешивания разноцветных красок или жидкостей. При этом остается только одна постоянная – это непрерывная изменчивость и перераспределение значений. В континууме

разрушается иерархия, отсутствуют стандартные образцы и измерения. Все имеющиеся категории благодаря изменчивости допускают различные толкования. Данные процессы становятся определяющими в поэтике постмодернизма. В континууме повести В. Пелевина взаимодействуют несколько дискурсов при сохранении ведущей роли компьютерного игрового дискурса.

Начало повести представляют собой инструкцию по управлению персонажем компьютерной игры: «По коридору бежит человеческая фигурка. Нарисована она с большой любовью, даже несколько сентиментально. Если нажать клавишу «Up», она подпрыгнет вверх, выгнется, повиснет на секунду в воздухе и попытается что-то поймать над своей головой. Если нажать «Down», она присядет и постарается что-то поднять с земли под ногами. Если нажать «Right», она побежит вправо. Если нажать «Left» – влево». В приведенном примере обозначения клавиш управления курсором вверх – вниз, вправо – влево приобретают одну из разновидностей бинарных оппозиций компьютерного дискурса.

В рассматриваемом аспекте виртуальная реальность становится элементом построения модели пространственно-временного континуума повести, в котором абсолютно размываются границы реального и игрового мира. В результате можно говорить о возникновении одного из первых образцов виртуальной реальности в творчестве В. Пелевина. В этом игровом мире бинарные оппозиции приобретают однозначность команд, которые выполняются с помощью нажатия клавиши. Однако оригинальность континуума повести состоит в том, что в отличие от правил неизменных правил компьютерных игр виртуальный мир в повести изменчив. Время у В. Пелевина здесь не просто обратимо: герой может вернуться в прошлое и заново переиграть проигранную ситуацию. Таковы правила игры, однако В. Пелевин усложняет пространственно-временной континуум за счет его изменчивости, то есть возврат в прошлое не означает буквального повторения того, что было. Герой сохраняет свободу выбора, которая допускает вариативность в развитии сюжета.

Пространственно-временной континуум повести содержит ряд повторяющихся знаковых ориентиров, которые встречаются в нескольких главах. Это каменные колодцы, на дне которых торчат острые шипы, кувшины, из которых фигурка пьет, чтобы восстановить свои жизненные силы, железные решетки, шаткие мостки, каменные карнизы, плиты, звучание флейты и др. Все вместе они составляли лабиринт с многочисленными тупиками и переходами (как вверх, так и вниз) с уровня на уровень. Однако проходя по несколько раз одни и те же уровни, Саша Лапин сталкивается с неожиданными препятствиями, которые не укладываются ни в правила игры, ни в его прошлый опыт. Саша несколько раз попадает в неожиданные ловушки, и каждый раз рискует потерять жизнь: «... ведь не проваливалась здесь лестница раньше! На четвертом этаже проваливалась, а здесь нет. Наверно, через несколько раз срабатывает».

В повести В. Пелевин совмещает бытовой и игровой дискурсы, что придает повествованию в целом и его пространственно-временному континууму и ироничный, и фантасмагорический характер. Эмма Николаевна, коллега Саши Лапина по Госснабу, работает во «втором подотделе малой древесины», и это название структурного подразделения Госснаба мало отличается от обозначения уровня игры. Кувшины из игры, с помощью которых Саша восстанавливает жизненные силы, в реальном мире превращаются в три бутылки семьдесят второго портвейна, скрывающиеся за препятствием и которые в предыдущем сюжетном эпизоде герою не удалось купить в магазине из-за дефицита спиртных напитков в период антиалкогольной кампании, которая была приметой советской реальности того периода.

В. Пелевин использует компьютерный дискурс в соответствии с логикой повествования. В третьей главе (Level 3) на глазах Саши Лапина гибнет безымянный эпизодический персонаж (командировочный из Пензы). На мониторе его компьютера, после пропущенного ракетного удара в игре Starglide, «мигала досовская галочка», а в кабинете по полу тлела пола пиджака, и начинался пожар. Однако командировка любителя космических войн еще не завершилась, не все дела были окончены, поэтому начальство приказывает Саше вернуть нужного

сотрудника к жизни: «Ты мне его вызови снова, а то у нас еще акт не подписан». Перезагрузив игру, Саша Лапин вписывает в командную строку файл `autoexec.bat` («автоэкзэк»), с помощью которого можно возродить героя в случае гибели в игре. Компьютерный дискурс В. Пелевин, как упомянуто выше, использует в качестве оглавления, что играет не только формальную роль в структуре повествования, но выполняет и важные смысловые функции.

В четвертой главе (Level 4) уже сам Саша Лапин погибает, когда хорошо знакомая ему ловушка «разрезалка пополам» неожиданно встречается в метро, где на движущейся ленте эскалатора проскочить между зазубренными стальными листами было практически невозможно. Глава завершается внутренним монологом, который обрывается на полуслове многоточием в момент гибели персонажа. Однако как грамотный программист Саша Лапин подстраховался и в его игру заранее был вписан файл `autoexec.bat`, с помощью которого герой возвращается к жизни, и по правилам компьютерной игры он снова оказывается на прежнем четвертом уровне.

В. Пелевин соблюдает формальные признаки компьютерного дискурса и вместо пятой главы, которая должна далее идти по счету, следует заголовок `Autoexec.bat – level 4`, что означает для игрока автоматическую загрузку на уровень, который ему не удалось пройти. В соответствии с этим после четвертой главы идет не пятая, а снова повторяется четвертая глава (Level 4). Здесь два первых абзаца дословно повторяют начало предыдущей, четвертой главы. Герой, чтобы попасть на следующий уровень, должен успешно пройти предыдущие препятствия. Однако вновь переживаемые обстоятельства, и пространство повторяются в повести не буквально. Текст начинает изменяться: Лапину кажется, что он уже где-то видел этих людей. К герою приходит чувство *deja vu*: с ним «так часто бывало в последнее время – казалось, что он уже видел происходящее, но вот где и при каких обстоятельствах, он вспомнить не мог». Тем не менее, отсутствие памяти о прошлом не помешало Саше Лапину в новом варианте главы благополучно избежать смертельной ловушки. Он интуитивно из двух эскалаторов выбирает не тот, по которому проходил в прошлый раз, а

другой, где нет опасной ловушки, и благополучно выходит на следующий уровень. Таким образом, пространство игры для Саши не является постоянным, даже автоматически проходя знакомые уровни, где ему уже хорошо известны все преграды, он иногда сталкивается с сюрпризами.

Поворотным моментом повествования становится неожиданная встреча Саши Лапина со стражником Аббасом из игры «Принц Персии», который взял его в плен. Именно стражник дает Саше важную подсказку, секретный код доступа, который позволяет ему в нарушение правил игры перескочить сразу через несколько уровней, чтобы оказаться в конце игры и посмотреть на принцессу. В соответствии с этим скачком во времени и пространстве В. Пелевин исключает из оглавления несколько глав-уровней. Непосредственно после восьмой главы («Level 8»), где происходят описываемые события, следует двенадцатая глава («Level 12»).

Герой и читатель перепрыгивают через три уровня, соответственно, через три главы. По сюжету Саша в этот момент покидает рабочее место в Госснабе: он находится одновременно в игре и в Госплане. Саша увидел принцессу, которая оказалась не красавицей, а куклой, сделанной из тыквы с наклеенными глазами и ртом, картонными руками, в дрянном ситцевом халате. Возвращаясь назад, Саша с разгону ломает тонкую дверь и, пролетев несколько метров по воздуху, оказывается в рабочем кабинете своего друга и коллеги-программиста Пети Итакина из Госплана. Сломанная дверь в лабиринте одновременно является дверцей стенного шкафа в его служебном кабинете. Саша, пережив в течение целого рабочего дня много испытаний, предлагает Пете Итакину выпить и сбегать за алкоголем в ближайший угловой магазин. По его расчетам на все будет достаточно пятнадцати минут, поэтому он не выходит из игры, а нажимает клавишу «Escape», чтобы свернуть приложение и вернуться к предыдущему состоянию. Логично, что далее следует глава «Game paused» (приостановить игру): игровое время останавливается, затем Саша снова возвращается к игре и, соответственно, повесть завершается главой «Level 1», где Саша Лапин

устраивается по-домашнему в обжитом пространстве, находит какое-то тряпье и ложится спать.

В повести «Принц Госплана» В. Пелевин формирует многоуровневый пространственно-временной континуум. За счет компьютерного и игрового дискурсов в значительной мере трансформируются традиционные литературоведческие категории. Особенно наглядно это проявилось в сюжетно-композиционной структуре текста, где сюжет подчиняется как логике развития характеров, так и алгоритму игры. Композиция при этом и формально, и содержательно формируется в соответствии с игровым дискурсом: от эпиграфа, названия частей текста до смысловых связей между ними.

Понятия компьютерного и игрового дискурса стали широко использоваться в литературоведении в связи с необходимостью описания процессов, возникающих в последние десятилетия благодаря интенсивному воздействию компьютерных технологий на художественную литературу. Данные понятия терминологически остаются недостаточно проясненными, как с точки зрения их содержания, так и в отношении границ их применения.

В данном контексте под компьютерным дискурсом в широком смысле понимается текст, включающий в себя приметы, которые по определению воспринимаются как связанные с компьютерными технологиями. Это компьютерные терминологии, коммуникации и приемы, то есть любые «технологии», которые ассоциируются с компьютерами. В этом ряду особое место занимает игровой дискурс, который можно считать частным случаем компьютерного дискурса. В современной художественной литературе компьютерный дискурс может проявляться на уровне языка, жанра, стиля. В рассматриваемой повести В. Пелевина «Принц Госплана» авторская стратегия строится на использовании принципов и алгоритмов компьютерной игры, что проявляется непосредственно в тексте произведения и трансформирует жанровую природу повести. В результате складывается новая коммуникативная среда, которая приобретает особенности интерактивной структуры, формирующейся на уровне автор – текст – читатель.

По мнению А.Ю. Мельниковой, на границе условно противопоставленных миров в произведениях В. Пелевина «возникает промежуточное пространство-время, которое можно обозначить как нулевое (длительное настоящее время, пограничное пространство) [88, с. 7]. В свое время А. Генис выделял аналогичные аспекты в раннем творчестве В. Пелевина, говоря о наличии пограничных миров в его произведениях. С учетом анализа пространственно-временного континуума представляется необходимым включить в данное уравнение точку зрения наблюдателя, следовательно, «нулевое», пограничное пространство получают дополнительное измерение, которое всегда будет отличаться на величину читательского восприятия.

Данная точка зрения нашла обоснование в исследовании Д.В. Нечепуренко, который считает, что для понимания творчества В. Пелевина «важно непосредственное действие и участие в нем не только персонажей книги, но и самого читателя» [97, с. 13]. Особое значение Д.В. Нечепуренко придает интуиции читателя, которому «необходимо быть очень внимательным к происходящему в каждый текущий момент сюжета, он также должен «действовать», рассуждать, стремиться, а не просто слушать или «пропускать мимо ушей», в частности, поэтому автор не договаривает, опускает некоторые моменты и детали» [там же, с. 14].

В. Пелевин создает мир, существование которого невозможно без наличия сторонних наблюдателей, и в данном случае их функцию выполняют и автор и читатель. Текст становится своего рода монтажной матрицей, режиссерским сценарием, все компоненты которого могут существовать как единое целое благодаря объединяющей зрительской точке зрения. Читатель в интерактивном режиме почти мгновенно распознает приметы той или иной реальности, преодолевает разрывы информации и монтирует разнородные элементы. Важнейшим компонентом в данном контексте становится рефлексия. Персонажи произведений В. Пелевина постоянно задаются вопросами о сущности происходящего, о самих себе и своем мире. Подобные вопросы неизбежно возникают и в ходе читательского восприятия, стремящегося к адекватному

пониманию смысловых коннотаций. Читатель активно вовлекается в ход рассуждений персонажей. Это могут быть внутренние монологи и диалоги героев, позволяющие глубже понять изображаемый и наблюдаемый мир.

Совмещение реального и игрового миров приводит к виртуализации героев повести, превращающихся в персонажей игры, действие которой распространяется и на реальный мир. Название повести «Принц Госплана» получает метафорическое воплощение. Петя Итакин объясняет Саше Лапину, что в процессе игры «те, кто играет», как бы исчезают. Можно сказать, что герои повести как бы «заигрываются» и заполняют пространство игры своими мыслями и переживаниями. Игровые персонажи не способны на такие действия, которые совершают игроки, оказавшиеся в игре. Саша Лапин так сильно в раздражении пинает кукольную картонную принцессу, которая его разочаровала, что она у нее отваливается голова, и туловище распадается на части. Таким образом, компьютерный и игровой дискурсы выполняют в повести «Принц Госплана» функции моделирования пространственно-временного континуума и являются основным средством создания всех персонажей произведения.

Построенный с учетом логики компьютерной игры текст повести имеет особую стратегию чтения: его развертывание в реальном времени накладывается на виртуальное время и пространство. Можно сделать вывод об отсутствии времени и пространства как таковых, поскольку они не существуют вне наблюдателя, начинающего осознавать текст как синтез реального и виртуального. Примечательно, что последняя глава повести (Level 1) представляет собой не просто возвращение героя и читателя в начало игры и повествования, но содержит важные заключительные мотивы, которые становятся завершающими деталями пространственно-временного континуума произведения. Текст включает основные знаковые ориентиры игры (карниз, тупик, кувшин, тряпье и др.) и составляющие компьютерного дискурса. Саша Лапин получает ответы на последние вопросы. Мир игры «Принц Госплана» становится для Саши Лапина родным, обжитым и домашним, потому что именно он является принцем Госплана. В маленьком тупичке игрового лабиринта Саша складывал разные

найденные им в процессе предыдущих сеансов игры вещи, которые сохранились в памяти игровых файлов. Он устроился на маленькой лежанке, укрылся тряпьем и уснул. Главному герою снится, что его коллега и в некотором роде наставник Петя Итакин играет на флейте, хотя до сих пор никто не знал, откуда берется данная мелодия в игре. В этом же сне Саше приснился знакомый ему стражник Аббас, который опять дал ему подсказку: «... если нажать одновременно клавиши «Shift», «Control» и «Return», а потом еще дотянуться до клавиши, на которой нарисована указывающая вверх стрелка, и нажать ее тоже, то фигурка, где бы она ни находилась и сколько бы врагов перед ней не стояло, сделает очень необычную вещь – подпрыгнет вверх, выгнется и в следующий момент растворится в небе». Мотив преодоления заданных пределов пространственно-временного континуума воплощается с помощью компьютерного дискурса, за счет сложной комбинации сразу из четырех клавиш, что практически не встречается в стандартных алгоритмах.

Пространственно-временной континуум повествования повести «Принц Госплана» формируется на основании компьютерного и игрового дискурсов, посредством которых создается особый виртуальный мир – это своего рода параллельная вселенная, которая для внешнего пользователя подчинена существующим правилам, однако в то же время в ней действуют собственные внутренние законы, как бы заранее не прописанные в инструкции. Персонажи игры одушевляются, они живут, как герои реального мира: сражаются, рассуждают, сомневаются, совершают подлости, умирают, выходят из игры в бесконечность.

2.3 Повесть «Желтая стрела»

На сегодняшний день к анализу повести «Желтая стрела» обращались многие исследователи, которые рассматривали ее текст монографически в различных аспектах, а также в ряду других произведений В. Пелевина (Т.Н. Маркова, И.Н. Казаков, А.Ю. Мельникова, О.А. Колмакова, С.С. Шляхова, Д.В. Нечепуренко и др.).

Пространственно-временной континуум повести «Желтая стрела» [115] отличается тем, что в нем на первый план выходит категория движения, которая будучи неразрывно связана с пространством и временем, тем не менее, обычно остается «в тени». В данном произведении именно движение становится ведущим семантическим и сюжетно-композиционным компонентом текста. Постмодернистская презентация мотива движения в «Желтой стреле» подробно рассмотрена И.Н. Казаковым, который выделяет такие его разновидности, как механическое, историческое, а также движение времени и сюжета [50].

Основным топосом повести является поезд, который называется «Желтая стрела». На первый взгляд, изображение поезда выглядит вполне реалистично: утренняя очередь в туалет, детский плач, бодрый голос по радио, простыня с синими треугольными штампами, завтрак в вагоне-ресторане, проводники, холодный чай в подстаканниках. Однако главный герой Андрей живет в поезде много лет уже ставшей привычной жизнью, и она воспринимается им как естественная, герой не видит ничего необычного в своем существовании. Даже однажды утром пришедшие ему на ум уподобление «солнечные лучи – желтые стрелы» не вызывает в сознании героя никаких ассоциаций с названием поезда.

Время повести «Желтая стрела» развивается столь же привычно, однолинейно и, на первый взгляд, без привычных для В. Пелевина придумок. Жизнь пассажиров подчинена установленному распорядку: утренний подъем под бодрую музыку, которую передают по радио, ритуальная очередь в туалет, завтрак в вагоне-ресторане с одним и тем же ассортиментом блюд, получение по графику постельного белья. Размеренность и повторяемость ситуаций стирает время, которое как будто останавливается. Андрей помнит «себя пять лет назад точно таким же, как сейчас. Так же шатался тут повсюду, глядел по сторонам, думал то же самое. А ведь еще пять лет пройдут, и то же самое будет...».

Во время завтрака Андрей пытается размышлять о происходящем, но постепенно вязнет в тишине, которая «была похожа на пшенку в его миске – она была такой же густой и вязкой как пшенная каша в миске». Проводник поезда в разговоре с Андреем развивает идею о необходимости для человека иметь опору,

«в чем-то таком, что сделает его существование осмысленным. Ему нужно увидеть отблеск высшей гармонии во всем, что он делает. В том, что он изо дня в день видит вокруг». Для проводника сомнения Андрея – это гностицизм, который олицетворяет собой иерархию демиургов и «несовершенный уродливый мир», что не делает человека счастливым. Проводник утверждает, что путь к счастью только один и он прост: «найти во всем этом смысл и красоту и подчиниться великому замыслу».

В замкнутом пространстве поезда его обитатели внешне и внутренне становятся похожи друг на друга: на них одинаковая одежда, женщины молодые, но уже располневшие, мужчины в майках навывпуск, и «у многих в руках было пиво». Все наперсточники и их ассистенты в поезде «были очень похожи друг на друга и даже изъяснялись с одним и тем же южным выговором, словно это была особая народность». Определенная часть пассажиров занимается бизнесом. Они покупают и перепродают туалетную бумагу, алюминиевые ложки, подстаканники, дверные замки. Для них это и есть «реальный мир», из которого Андрей выпал, перестав заниматься бизнесом.

Попытки размышлять Андрею удаются с трудом, потому что замкнутое пространство и ненужные, но неизбежные контакты с окружающим миром его подавляют: «Андрей чувствовал, что наступивший день уже взял его в оборот и принуждает думать о множестве вещей, которые его совершенно не интересуют. Но сделать ничего было нельзя – голоса и звуки из окружающего пространства беспрепятственно проникали в голову и начинали перекачиваться внутри, как шарики в лотерейном барабане, становясь на время его собственными мыслями».

Таким образом, в повести появляются некоторые элементы антиутопии. На замкнутость пространства как признак антиутопии указывает Б. Ланин, особо подчеркивая, что «интимное пространство героя становится мнимым, иллюзорным» [67, с. 161]. Рядом в антиутопии обычно находится другое пространство, либо подчиненное государству, либо представляющее собой иерархическую альтернативу пространству героя. Герои антиутопии подчинены общей идее, они лишены индивидуальности и вписаны в социум, который

навязывает им модель поведения и образ мыслей. Б. Ланин очень точно указывает на эту черту антиутопии: «У человека последовательно вырабатывается абсолютный конформизм, чётко очерчивается рамка мыслительной деятельности, выход за которую считается страшным преступлением» [68, с. 34]. В повести В. Пелевина у пассажиров отсутствует внутренняя свобода, они лишены критического мышления и не способны оценивать происходящее вокруг. Не случайно в повести только ребенок задает матери «простые» вопросы, на которые у взрослых нет ответа. С возрастом пассажиры утрачивают возможность размышлять на отвлеченные темы. Андрей также включен в общее течение жизни. Он смотрит в окно (этот мотив один из самых частотных в повести), и никак не воспринимает мелькающие мимо поезда пейзажи. Герой принимает участие в ритуальных действиях, например, в похоронах, хотя бы потому, что они происходят рядом с ним. Ему приходится поглощать отвратительный завтрак, потому что другой еды все равно не будет.

Однако Хан, некий наставник Андрея, заставляет его посмотреть на себя и все происходящее со стороны, в буквальном смысле встряхнув его физически за воротник. Тогда Андрей прислушивается к движению поезда, и понимает, что «слышит ритмично повторяющийся стук стали о сталь, стук, который и до этого раздавался все время, но не доходил до сознания». Все обитатели поезда воспринимают свое положение как данность, они являются неотъемлемой частью поезда. Люди – «нормальные пассажиры» – не понимают, что они пассажиры и им «никогда не придет в голову, что с этого поезда можно сойти». Поезд для его обитателей является единственной реальностью. Однако Андрею удалось вспомнить, что «Желтая стрела» – это поезд, который идет к разрушенному мосту. Поезд, в котором мы едем».

Для пассажиров замкнутое пространство поезда, которое они не могут покинуть, по сути дела, является тюрьмой: «для них ничего, кроме поезда, просто нет». Осознав себя в поезде, Андрей идентифицирует себя как пассажира. Путем простых логических умозаключений Хан подводит Андрея к принципиальному выводу относительно его нового положения: «Остается самое сложное в жизни.

Ехать в поезде и не быть его пассажиром». В связи с этим логично предположить, что в ходе рефлексии герой, в конечном счете, обязательно должен осознать необходимость покинуть поезд. Пассажиры не только не слышат стук колес, но даже не воспринимают пространство за окном как реальность, таким образом, для них данная реальность не существует.

С точки зрения И.Н. Казакова, в контексте повести модусы механического, исторического и «физического» движения и времени приобретают характер симулякра [50, с.77-78]. Для Андрея, сумевшего отстраниться от стереотипов восприятия, пространственно-временной континуум расширяется. Он начинает воспринимать мир за окном не просто как набор пейзажных деталей (лес; бесконечное поле, заросшее травой; волны, поднимаемые ветром; горячий солнечный свет, пронизывающий грязное стекло; три огромных, коричневых от ржавчины трубы какой-то электростанции или завода; голубая река; высокие синие тучи и др.). Мировосприятие героя расширяется, и новое пространство встраивается в бинарную оппозицию здесь (в поезде) – там (за окном).

В газете «Путь», издаваемой в поезде, Андрей читает статью «Тотальная антропология», посвященную звукам, с помощью которых на разных языках передается стук колес: «Ученые подсчитали, что в языках различных народов имеется примерно двадцать тысяч его имитаций, из которых около восемнадцати тысяч относится к мертвым языкам». Пропустив значительную часть приведенных газетной публикации имитаций, Андрей находит в самом низу страницы обозначение стука колес на русском языке. Автор статьи сочиняет сентиментально пассаж: «красивее, задушевнее и нежнее всего колеса стучат в России – «там-там». Так и кажется, что их стук указывает в какую-то светлую зоревую даль – там она, там, ненаглядная...».

В. Пелевин конструирует бинарную оппозицию, в которую укладывается пространственные измерения континуума повести: здесь (в поезде) – там (за его пределами). У героя сразу же открывается слух, он слышит разговор матери с девочкой, которая настойчиво интересуется, что находится там, за окном. По словам матери там живут животные, боги и духи. Именно туда хочет девочка,

напевая несуществующий мотив «там-там, там-там...». Пространство за окном (там) воспринимается как идеальный мир, в который устремляется герой.

Важным компонентом пространственно-временного континуума повести также становится буддийский мотив, который вводится в текст, когда Андрею попадаются нескольких листов, вырванных из брошюры «Путеводитель по железным дорогам Индии». Андрей находит здесь мысли созвучные собственным рассуждениям и вопросам, которые он задает себе: что такое мир за окном, «куда деваются эти деревья и шлагбаумы в то время, когда на них никто не смотрит?». Герой задается вопросом, куда девается он сам, когда долго глядит на мир и забывает о себе. У Андрея без ответа остаются и другие, казалось бы, простые вопросы. Никто не знает, откуда едет поезд, и почему он никогда не останавливается. Поднявшись на крышу поезда вместе с небольшой группой маргиналов, которые ищут ответы на вопросы, Андрей увидел фантастическую картину: «Ни начала, ни конца поезда видно не было – линия вагонов, несколько раз изгибаясь в поле зрения, доходила в обе стороны до горизонта, но все же локомотив где-то существовал, и этому, помимо множества внутривагонно-метафизических обоснований, были два прямых доказательства – толстый медный провод в полуметре над головой и иногда доносившийся неведомо откуда тихий протяжный гул».

При этом практической пользы вылазки на крышу для людей не имеют, они хороши только как средство своеобразной психологической разгрузки, «чтобы хоть на время покинуть осточертевшее пространство всеобщей жизни и смерти». Метафора конечности мира находит материализацию в образе поезда как желтого катафалка. Окончательное оформление бессмысленности происходящего закрепляется мотивом духовной смерти большинства обитателей поезда, которые не воспринимают ничего кроме абсурдной повседневности.

Таким образом, пространство поезда окончательное сформировалось как метафора человеческой жизни, лишенной смысла и не имеющей иного выхода, кроме смерти. Люди, умирающие в поезде, прямо на ходу выбрасываются в окно в соответствии со сложившимся ритуалом. Их останки стали привычным

антуражем пейзажа за окном и своеобразным аналогом загробного мира. Следовательно, выход за пределы поезда мыслится только как уход из жизни. Андрей отличается от остальных пассажиров тем, что он четко сформулировал цель: «Я хочу сойти с этого поезда живым».

В. Пелевин вводит в повествование мотив остановки поезда. Об этом размышляют Андрей и Хан, для которых остановка – возможность сойти с поезда, перейти в другой мир и начать новую, настоящую жизнь. Ясные представления о том, что находится **там**, у Андрея отсутствуют. Герой ясно видит только то пространство, которое непосредственно примыкает к железнодорожному полотну. Это зрительные образы, мелькающие за окном, ощущения звука и света (ветер и доминирующий желтый цвет), а также многочисленные останки выброшенных трупов. Далекое и непознаваемое (непознанное) **там** становится для героя идеальным пространством, где все будет по-другому. Об этом Андрей читает в путеводителе по железным дорогам Индии, с которым он уже не расстанется: «Милость беспредельна, и я точно знаю, что, когда поезд остановится, за его желтой дверью меня будет ждать белый слон, на котором я продолжу свое вечное возвращение к Неименованному». В пространственно-временном континууме выстраивается синонимический ряд, обозначающий семантическое поле **там**: Неименованное, вечное, бесконечное, невыразимое. Все приведенные определения входят в концепт «счастье». В контексте повести счастье оказывается в одном ряду с любой другой категорией, которая существует для обитателей поезда ровно настолько, насколько они осознают ее реальность. Художник Антон, друг Андрея, прослушав отрывок о счастье «Путеводителя по железным дорогам Индии», отказывается читать книгу дальше. Причина отказа проста: «...это не имеет отношения ко мне лично».

Одновременно с изменением восприятия пространства у Андрея меняется восприятие времени. Герои едут в поезде много лет, смутно представляя конец маршрута, о котором известно только то, что поезд идет к разрушенному мосту. В символическом плане некоторые исследователи связывают его с апокалипсисом (Т.Н. Маркова, И.П. Казаков). Однако никто из персонажей не знает, когда это

произойдет. Эсхатологические настроения становятся частью восприятия времени Андреем: «никто, абсолютно никто не может дать гарантии, что следующая секунда наступит».

Важной отличительной особенностью времени в повести является отсутствие будущего. Пассажирам все известно «про эту жизнь», они передвигаются по поезду и вместе с поездом, «понемногу превращая сегодня в очередное вчера». Для Андрея сегодня и вчера распадаются на мельчайшие отрезки, которыми он оперирует в своих размышлениях о настоящем и прошлом, при этом характерно, что речь о будущем не идет. Для героя «каждая прошлая секунда со всем тем, что в ней было, исчезает, и ни один человек не знает, каким он будет в следующую». Каждый миг настоящего так короток, что его невозможно ухватить. Персонажи способны только вспоминать прошлое, однако и прошлое для большинства постепенно лишается содержания, забывается. Даже Андрей с трудом вспоминает, кто он, как он оказался в поезде, что с ним происходило в течение десятилетий.

Пассажиры едут спиной вперед и видят только то, что уже исчезло: «Но все осталось за спиной: жизнь едет вперед, и они, как видишь, исчезли». Исчезновение времени в континууме повести ведет к исчезновению человека. Если нет памяти о времени, то нет и человека, поэтому герой постоянно задается вопросом, кто такой он сам. Андрей находит подтверждение своим мыслям и высказываниям Хана у неизвестного автора читаемого им путеводителя, который считает сумасшедшими и пассажиров, и сам поезд: «...их много, а я почти один...». Шаг за шагом Андрей идет к осознанию иллюзорности существования в поезде, которое открывается ему таким, каким он его видит.

В последней главе герой перестает воспринимать обитателей поезда как реальность, и они окончательно исчезают – Андрей остается во всем поезде один. Физически, пока он находился в стадии финальных размышлений, прошел всего один день, но открыв дверь купе, герой увидел, что пол коридора был покрыт толстым слоем пыли, который мог собраться только за большой период времени, но никак не за один день. В. Пелевин вводит здесь виртуальную мотивировку:

чтение прощального письма Хана с ключом и билетом, «чтобы сойти с поезда», и ощущение одиночества герою приснилось. Если во сне время изменило свое течение, то «наяву» оно вовсе остановилось для всех, кроме Андрея.

Герой неожиданно для себя обнаружил, что поезд остановился, что в служебном купе, как в стоп-кадре, замер проводник, прекратилось даже физическое движение: в стакане проводника «неподвижно висел кусок рафинада, над которым поднималась цепь таких же неподвижных пузырьков». Забрав у проводника служебный ключ от тамбура, герой открывает дверь и видит бесконечную темноту с теплым ветром и незнакомыми запахами.

Очевидно, что остановка поезда и времени произошли только для Андрея, потому что поезд снова тронулся в то самое мгновение, когда герой спрыгнул на насыпь, и состоялся физический контакт героя с новым пространством: «его ноги ударились о гравий, которым были присыпаны шпалы». Андрей выпал из иллюзорного пространственно-временного континуума и оказался в новом мире, в «темной пустоте» которого обнаружили широкое поле, асфальтовая дорога, а «на небе у горизонта появилась светлая полоса». Постепенно стихало громохание колес уходящего поезда, и Андрей стал ясно слышать то, чего был лишен: «сухой стрекот в траве, шум ветра и тихий звук собственных шагов».

В. Пелевин использует в повести обратную нумерацию глав: первая обозначена как двенадцатая, а последняя является нулевой. И.Н. Казаков высказывает несколько вариантов прочтения данной сюжетно-композиционной организации: «С одной стороны, последовательность $12 \rightarrow 0$ может символизировать падение желтой стрелы (солнечного луча, с которым сравнивает себя Андрей в вагоне-ресторане) вниз. С другой стороны, нумерация от двенадцати до нуля подобна обратному отсчету времени перед стартом и в это случае ноль становится сигналом, командой к началу движения» [50, с.79]. И.П. Казаков считает, что в последней главе Андрею удастся разорвать замкнутый круг. Исходя из того, что за нулем идет область отрицательных чисел, исследователь утверждает, что герой «оказывается в другом, противоположном,

«отрицательном» мире, где симулякры – копии копий – обретают свою подлинность» [там же, с. 79].

С данным утверждением можно согласиться, сделав несколько уточнений. Во-первых, описание всех действий, когда герой сходит с поезда и, в том числе, оказывается в другом мире, происходят в последней, нулевой главе, не перемещаясь в область отрицательных значений. Во-вторых, интерпретацию ноля как старта и начала движения можно принять только с учетом цикличности пространственно-временного континуума В. Пелевина и известных буддийских представлений писателя. Это означает, что уход из поезда и выпадение Андрея из хронотопа поезда со значительной вероятностью является возвращением героя к истокам, к началу, к исходной точке движения в пространстве и времени, которую он, возможно, проходит не в первый и не в последний раз.

Таким образом, финальное изменение пространственно-временного континуума, вероятно, оказывается одной из очередных трансформаций героя, который смутно помнит свое прошлое и не имеет представления о будущем. Определенной на тот момент, когда завершается сюжетное развитие персонажа, является только способность героя к рефлексии. Пространство и время в повести «Желтая стрела» не существуют вне субъективного восприятия человека. В. Пелевин обозначил здесь два противоположных типа сознания, аналогичные той бинарной оппозиции, которая уже рассматривалась в повести «Затворник и Шестипалый». Первый тип сознания представляет собой знание, а второй – неведение. Переход от неведения к знанию для Андрея однозначно означает отказ от бессознательного, иллюзорного существования. Вторая сторона вопроса, а именно, каким окажется пространственно-временной континуум после кардинального изменения восприятия пространства и времени героем, остается за пределами повествования. Данный прием, допускающий возможность вариативного развития действия, является обычным для поэтики В. Пелевина.

Анализ повестей В. Пелевина «Затворник и Шестипалый», «Принц Госплана» и «Желтая стрела», написанных в первой половине 1990-х годов, показывает, как в произведениях средней эпической формы происходит развитие

принципов формирования пространственно-временного континуума, которые также были обозначены в рассказах, написанных практически в те же годы.

ГЛАВА 3 Организация пространственно-временного континуума в романах В. Пелевина 1990-х годов

3.1 Симулякр в структуре романа «Омон Ра»

Романы «Омон Ра» (1992), «Жизнь насекомых» (1993), «Чапаев и Пустота» (1996) и «Generation «П» (1999) закрепили за В. Пелевиным репутацию неоднозначного писателя, тем не менее, играющего заметную роль в современном литературном процессе. При этом наблюдается значительное расхождение оценок творчества В. Пелевина: от безудержного восхваления до огульного отрицания какой бы то ни было художественной ценности.

В романе «Омон Ра» [117] В. Пелевин обращается к теме освоения космоса. Изображенная космическая программа Советского Союза предстает здесь как абсолютная фикция, что стало в литературной критике основанием для трактовки романа как «злой сатиры на преувеличения советской пропаганды» [137, с. 109]. Однако в данном случае мы имеем дело не с сатирой как таковой, поэтому более точной представляется иная точка зрения, согласно которой мы имеем дело с «деконструкцией советских мифов: Советский Союз предстает механизмом, производящим симулякры, системой тонкого манипулирования верой в высокие идеалы, низводящей человека до «винтика», мельчайшей безымянной части механизма» [40, с. 12].

Главный герой романа Омон Кривомазов, с детства любил фильмы про летчиков. Значительная часть романа, посвященная детству героя, является своеобразной экспозицией, которая представляет собой начальный этап формирования двойного мировосприятия героя. В ходе формирования характера Омона на первом этапе преобладают реалистические психологические мотивировки, возникающие в детской игре в «летчиков» на детской площадке. Однако Омон в деревянном самолете у своего дома выходит за пределы реальности, отождествляя себя с летчиком. Затем ему уже не требуется ни детский самолет, ни телевизор для того, чтобы пережить полет как набор ощущений, главные из которых герой, по его словам, «давно уже научился

подделывать, сидя на чердаке краснозвездной крылатой избушки, глядя на заменяющую небо военкоматовскую стену и тихо гудя ртом». Омон мог просто идти по улице, поворачивая или наклоняя голову, «и мир послушно кренился вправо или влево». Детская игра как симулякр реальности получает дальнейшее развитие, она подкрепляется знаками, обозначающими космические измерения земной действительности: мозаика на стене павильона, изображавшая космонавта в открытом космосе, металлическая ракета, стоящая высоко над районом на титановом столбе, а также топонимические реалии – пионерский лагерь «Ракета», кинотеатр «Космос».

Синдром раздвоенности сознания и возникновение двоemiрия закрепляются на вербальном уровне, когда Омон знакомится в фантастических книгах со словом «звездолет». Для героя оно связывается с красными звездами на бортах советской космической техники, при этом «единственным местом, где они летали, было сознание советского человека». Возникающие представления закрепляются зрительными ассоциациями. В пионерском лагере Омон видит ряд пропагандистских плакатов. Это были пионеры, изображенные как космонавты: в космическом шлеме с надписью «СССР», в летящей ракете и, наконец, «пионер в скафандре, стоящий на веселой желтой поверхности Луны рядом с космическим кораблем, похожим на картонную ракету из столовой». Обращают на себя внимание глаза плакатного пионера-космонавта, которые были полны «невыразимой тоски». Следующий сбой, который фиксируется детским сознанием Омона, пропаганда дает, когда его друг Митёк обнаруживает игрушечную фигурку пластилинового космонавта, наглухо замурованного внутри картонной ракеты. Замкнутость пространства ракеты становится символом заточения и сознательного принесения в жертву: когда ракету «делали, *начали с этого человечка*. Слепили, посадили на стул и наглухо обклеили со всех сторон картоном. <...> Но самое интересное... что там не было двери. Снаружи люк нарисован, а изнутри на его месте – стена с какими-то циферблатами». Отсутствие выхода из игрушечной ракеты в контексте творчества В. Пелевина представляет собой важный символ в ряду топосов, воплощающих идею несвободы и

заклучения, которые уже были рассмотрены выше. Это тюрьма, поезд, бройлерный комбинат, загробный мир, клетка, лабиринт. В этом ряду самыми частотными оказываются мотивы человеческого сознания как ограниченного пространства и реальности как иллюзии, которые должны быть преодолены.

Для В. Пелевина соотношение внутреннего внешнего и внутреннего миров, на границе которых существует персонаж, переживающий состояние перехода, является важным изобразительным средством построения пространственно-временного континуума, который в рассматриваемом романе накладывается на симулятивную реальность. А.Г. Коваленко выделяет в первой части романа «Омон Ра» эпизод наказания героя, в ходе которого «взгляд изнутри и взгляд снаружи накладываются друг на друга», и результате «возникает своеобразная векторная аннигиляция, сопровождающаяся ощущением трагического катарсиса» [54]. В эпизоде наказания пионервожатым Омона, который ползет в противогазе по коридору и чувствует, как боль, усталость, обида и страх меняют и его сознание, и восприятие мира. В результате его субъективное время замедлилось, а окружающее пространство сквозь запотевшие стекла противогаза стало видеться «загадочно и дивно». Омон увидел другой мир, который до того не замечал: прозрачные песчинки в щели, покрашенный сучок, тончайшие лепестки раздавленного муравья. Его время по-прежнему тянулось медленно, ему казалось, что он ползет на одном месте и пространственные ориентиры (акварель на стене) остаются на месте. Затем герой чувствует, как «боль и усталость, дойдя до непереносимости, словно выключили что-то во мне. Или, наоборот, включили». Сознание Омона раздваивается: он остается в длинном коридоре спального корпуса и одновременно видит другой мир, причем этот мир является для героя не кажущимся, а реальным: «Жизнь *была* ласковым зеленым чудом; небо *было* неподвижным и безоблачным, сияло солнце» [выделено курсивом мной – С.А.].

По мнению А.Г. Коваленко, «эффект двойного видения порождает многочисленные дополнительные пространственные мотивы. Один из таких инвариантная антитеза закрытого и открытого пространства, многократно повторяющаяся и варьирующаяся на протяжении текста» [54]. Среди других

повторяющихся мотивов в романе «Омон Ра» присутствуют пластилиновый космонавт с головой из фольги, хомяк в железной кастрюле, сжатое лицо Омона в резиновом противогазе, луноход, который «напоминал большой бак для белья, поставленный на восемь тяжелых колес, похожих на трамвайные». Повторяющиеся детали, с одной стороны, выступают как структурные компоненты континуума, с другой – являются средством, фиксирующим переход из одного пространства в другое, характеризуя те ли иные стороны данного пространства. В романе «Омон Ра» этот прием осложняется эффектом двойного видения (внешнего и внутреннего). Физиологически резкость зрения невозможно сфокусировать одновременно на двух пространственных объектах, поэтому мировосприятие Омона в романе создается наложением на то, что он видит, того, что представляет. В противогазе Омон отчетливо различал укрепленные детали переднего плана, а перед его внутренним взором вырастал прекрасный мир. Устройство лунохода, в котором он проходил тренировки на Земле, полностью искажает восприятие мира, оставляя «четкими и сильно увеличенными с пяточок земли прямо перед колесами и конец ребристой антенны». Все остальное расплывается «в какие-то зигзаги и пятна, и казалось, что сквозь слезы смотришь в длинный темный коридор за стеклами противогаза».

Противопоставление внутреннего и внешнего получает в романе дальнейшее развитие, когда Омон размышляет над тем, кто же он такой? В детстве, глядя в потолок, герой как бы смотрел на себя со стороны, пытаясь понять, что значит – видеть: «вижу ли я что-то внешнее или просто гляжу сам на себя? И что такое – вне меня и внутри меня?». В детстве соседская старуха открыла Омону понятие души, которая находится «внутри», объяснив ребенку, что «она выглядывает сквозь глазки, а сама живет в теле, как у тебя хомячок живет в кастрюльке». Оппозиция свобода – несвобода находит воплощение в пространственных знаках и приобретает в контексте романа экзистенциальную напряженность. Герой ощущает резкий контраст между миром, в котором он живет, и мечтой о полете на Луну. В описании реального мира нагнетаются отрицательные коннотации: пустые бутылки, табачный дым, окурки,

полузасохшие очистки колбасы, синелицые алкоголики, грязный стакан. Личное пространство людей, представляет собой вонючий чуланчик, темную нору, заплыванную коморку, пахнущую помойкой. И хотя люди, по мысли Омона, «может быть, были под стать этим норам», над ними – синее небо. Омон Ра представляет, как в этой «холодной чистой синеве», над «нашими головами» медленно ползут космические корабли, ощущая, что имеет в них «свое маленькое посольство». На фоне грандиозности представляемой картины даже звезды кажутся Омону «реденькими» и «жидкими».

Однако фантазмагорическая реальность, в которой должны осуществляться мечты Омона о космосе, шаг за шагом ведет его по пути освобождения от идеологических иллюзий, выхода из лунохода-симулятора не на поверхность Луны, а в московское метро. Для героя представление о своем участии в подготовке к полету на Луну накладывается на образ хомячка в кастрюле, и находит воплощение в образе лунохода – стальной кастрюли, в которой сидит он, Омон Ра, «верный сокол Родины». Казалось бы, внешнее (реальность) компенсируется здесь внутренним содержанием, идеей служения родине и исполнившейся мечтой о высоком предназначении. Однако В. Пелевин, избрав предметом изображения космическую программу, вписывает ее в целый ряд советских идеологических симулякров, которые подвергаются полной деконструкции. Это, во-первых, представление о настоящем человеке, восходящее к фигуре Алексея Маресьева, герое «Повести о настоящем человеке» Бориса Полевого, сумевшем в годы войны после ампутации ног вернуться в строй действующих летчиков. Во-вторых, возникает аллюзия с романом Н. Островского «Как закалялась сталь», главный герой которого Павел Корчагин становится еще одним развенчанным мифом жертвенности. Воспитателями настоящих людей в романе являются два действующих лица, Урчагин и Бурчагин, представляющие собой травестийную пародию на Корчагина, который был парализованным и слепым. Оба персонажа романа В. Пелевина, слепые и передвигающиеся на инвалидных колясках, воплощают идеологическую ограниченность и изощренный догматизм.

С именем Маресьева в романе связана идея самоотверженности и жертвенности. В Зарайском Краснознаменном летном училище имени Маресьева всем курсантам на первом же собрании пообещали сделать из них «настоящих людей в самое короткое время». Метафорическое обещание воплощается в реальность буквальным образом. На следующее утро все будущие летчики просыпаются с ампутированными ногами: после операции им предстоит, преодолевая трудности, совершать ежедневный подвиг. Омону Ра и его другу Митьку повезло, и они избежали ампутации, потому что попали в элитный отряд космонавтов, где будут крутить педали ножного лунохода. Страшно подумать, что происходит в соседнем пехотном училище имени Александра Матросова, который во время войны бросился на пулеметную амбразуру и отдал свою жизнь ради выполнения боевой задачи и спасения боевых товарищей.

Именно к такой участи (жертвовать собой ради высокой идеи) в отряде космонавтов готовят Омона Кривомазова, его друга Митька и других участников полета на Луну. В личной беседе с Омоном замполит особого отряда космонавтов Урчагин раскрывает обман программы полета на Луну. Советский Союз безнадежно отстал от американцев, поэтому луноход только называется автоматическим, а на самом деле он приводится в действие мускульной силой находящегося внутри космонавта, для которого программой изначально не предусмотрено возвращение на Землю. Урчагин проводит в Омоном разъяснительную беседу и объясняет, что это «формально является обманом. Но чем сознательнее ты осуществишь свой подвиг, тем в большей степени он будет правдой, тем больший смысл обретет короткая и прекрасная твоя жизнь». Неосторожное обещание Омона «отдать жизнь» – всего лишь ритуальная фигура речи в его понимании – воспринимается буквально и герою предлагают пожертвовать собой во имя победы советской программы освоения Луны над американской. В литературной критике общим местом стало упоминание, что СССР предстает в романе как страна, производящая симулякры, хотя с учетом того, что В. Пелевин «не вполне» постмодернист, необходимо внести уточнение. В романе «Омон Ра» вряд ли можно обнаружить симулякр в полном смысле этого

слова. Точнее выглядит определение «бутафория», которым пользуется А.Г. Коваленко, который говорит о «бутафорском мире советской действительности» [55]. Произведенная в романе деконструкция мифа о превосходстве СССР в космосе помимо других целей, изображает процесс внутреннего роста человека, его способность подняться над реальностью и выйти за пределы судьбы, предначертанной идеологическими установками. Омон Кримомазов вырос в социуме, где человек говорил одно, думал другое, а делал нечто третье. Его имя, данное отцом, работником милиции, должно было способствовать карьере в органах внутренних дел, но оно пришло в противоречие с реальностью. Имя, не отражающее суть человеческой природы героя, не становится для него внутренним содержанием личности, остается чисто внешним и при первой же возможности Омон выбирает для себя новое имя, отказываясь от старого.

После разговора со старухой, которая присматривала за ним в детстве, Омон впервые задумался о Боге, о том, что он богоподобен. И хотя старуха не могла ответить ни на один вопрос, она подтолкнула Омона на путь поисков самоидентификации. Лучшим богом, которого Омон нашел в словаре, оказался древнеегипетский бог солнца Ра. Помимо поэтичности древнего мифа Омона привлек внешний вид бога, у которого была голова сокола: «летчиков, космонавтов и вообще героев по радио часто называли соколами». С этого момента берет начало раздвоение героя. Он продолжал откликаться на имя Омон, но сам себя называл Ра и это был главный герой его внутренних приключений, которые он «переживал перед сном, закрыв глаза и отвернувшись к стене, – до тех пор, пока мои мечты не подверглись обычной возрастной трансформации». Кроме возрастных изменений, Омон переживает воздействие идеологической обработки, изменяется, но тем не менее остается верен своей мечте: герой возвращается к выбранному детскому имени Ра, когда выбирает свой космический позывной. Двойственность героя становится его сущностью, что в конечном итоге и станет логическим завершением его романной судьбы.

В. Пелевин дает подробное описание представлений Омона о том, каким он видел себе полет на Луну. Это каменные равнины, далекие острые горы, черное

небо с блестящими звездами, многометровые толщи космической пыли, камни, неподвижно лежащие на лунной поверхности многие миллиарды лет. Создается величественная картина вечности, которая контрастирует с реальностью, фактически с обманом «космонавта». Омон никуда не полетел, а оказался запертым в «стальную кастрюлю» лунохода, поставленного на рельсы тайной ветки московского метро, где он, как хомячок крутит педали (образ белки в колесе) и держится за велосипедный руль: «Луна оказалась крохотным пространством, черным и душным, где только изредка загоралось тусклое электричество; она оказалась неизменной тьмой за бесполезными линзами глазков и беспокойным неудобным сном в скорченном положении, с головой, упертой в лежащие на руле руки».

Данные мотивы составляют в романе систему повторов, основу которой представляет оппозиция свобода – несвобода, правда – ложь. Две черные точки на карте, где Омон отмечает место посадки и конечную точку своего маршрута на Луне, напоминают ему карту метро. Все перемещения Омон отмечает красным фломастером, что совсем не случайно, потому что в итоге он оказывается не на Луне, а в московском метро и попадает на станцию «Библиотека имени Ленина», которая находится на так называемой «красной ветке».

Для Омона размышления о том, что составляет человеческую сущность, органично вписывается в пространственно-временные измерения. Наблюдая за Землей во время фиктивного полета, он приходит к выводу, что описания предыдущих космонавтов о сказочной красоте открывающихся видов, являются неправдой. Земля из космоса вызывает у героя детские ассоциации: больше всего она напоминала «небольшой школьный глобус, если смотреть на него, скажем, через запотевшие стекла противогаза». Космическая пустота, где звезды – это «размытые оптикой точки», «крохотные сверкающие точки», которые могут погибнуть, следовательно, «про звезды не известно ничего, кроме того, что их жизнь страшна и бессмысленна, раз все их перемещения в пространстве навечно предопределены и подчиняются механическим законам, не оставляющим никакой надежды на нечаянную встречу».

Человеческое существование видится Омону в двух измерениях. В одном люди – вроде бы встречаются, хохочут, хлопают друг друга по плечам и расходятся, но герой подозревает наличие некоего особого измерения, «куда иногда испуганно заглядывает наше сознание, мы так же неподвижно (как звезды – А.С.) висим в пустоте, где нет верха и низа, вчера и завтра, нет надежды приблизиться друг к другу или хоть как-то проявить свою волю и изменить судьбу». К Омону Ра, в последнем полете, когда погибли (кончили жизнь самоубийством, как предписано программой, его товарищи) приходит трагическое осознание избранной судьбы. Здесь воплощается неоромантический мотив мира как тюрьмы, из которого человеку нет выхода: он приговорен к пожизненному заключению. Ощущение исполненной мечты, к которой Омон шел всю жизнь («взмыть над толпами рабочих и крестьян, военнослужащих и творческой интеллигенции»), уничтожается осознанием, что «стать небесным телом – это примерно то же самое, что получить пожизненный срок с отсидкой в тюремном вагоне, который безостановочно едет по окружной железной дороге».

Характерно, что практически в это же самое время герой описывает свои пространственные ощущения в ходе полета. В его сознании появляется сравнение лунного модуля с лубянским лифтом, «превратившимся из механизма для спуска под землю в приспособление для подъема на ее поверхность». Верх и низ приобретают относительность, их характеристики меняются в зависимости от положения наблюдателя: «Сначала лунный модуль все выше и выше поднимался над Землей, а потом постепенно выяснилось, что он падает на Луну». Полет на Луну стал для Омона Ра падением в «черный колодец». Привычные оппозиции пространственно-временного континуума (верх и низ, вчера и завтра) уничтожаются, поскольку в романе они не имеют внутренней определенности, существуют не сами по себе, а являются симулякром, скрывающим пустоту. Измерения пространственно-временного континуума находятся в корреляционной зависимости с сознанием героя, включающего экзистенциальную, идеологическую и психологическую составляющие, а также

отражают его локализацию относительно некоей принципиально неустойчивой системы пространственных и временных координат.

3.2 Проблема духовного роста как категория пространство и времени в романе «Жизнь насекомых»

Во многих произведениях В. Пелевина 1990-х годов заметную роль играют элементы фантастики. В этом ряду заметное место занимает роман «Жизнь насекомых» (1993), который некоторые исследователи относят к фантастическому реализму (А.В. Короткова, Е.В. Ермакова). Особенностью метода фантастического реализма является то, что в нем используется «фантастическое допущение как одна из структурообразующих линий» [133, с. 108]. В произведениях фантастического реализма действие обычно происходит в современной действительности, «когда в организуемом пространстве оказываются равнозначными мифологические, сказочные, аллегорические персонажи» [61].

Роман «Жизнь насекомых» представляет собой мозаичное полотно: каждая глава представляет собой вполне завершённый сюжет, а все его пятнадцать глав составляют сложную структуру с несколькими сквозными персонажами. Герои романа – люди и насекомые: люди превращаются в насекомых и наоборот. Т. Шевчук, анализируя роман, выделяет несколько вариантов превращений одного существа в другое [173]. В данном случае нас интересуют такой вариант, как метаморфоза, в котором видятся отголоски мифологического мировосприятия, согласно которым все явления трактуются как взаимопереходящие. В. Пелевин использует несколько разновидностей метаморфозы, в ходе которых человек превращается насекомое, и насекомое становится человеком, перенимая друг у друга психологические мотивы поведения, идущие от человеческой сущности, и физиологическую предопределённость повадок и поступков, обусловленных животной составляющей.

Миф о бесконечном превращении и обретении новой сущности, связанный с философией буддизма, в романе «Жизнь насекомых» органично накладывается на полный жизненный цикл насекомых, состоящий из нескольких метаморфоз. Совмещение людей и насекомых происходит в особом художественном пространстве, где миры людей и насекомых пересекаются, создавая пограничную реальность, скроенную по фантазмагорическому лекалу. В. Пелевин в качестве эпиграфа к роману взял отрывок из стихотворения И. Бродского: «...Вместо слабых мира этого и сильных – лишь согласное гуденье насекомых» [118, с.5]. В романе проводится противопоставление мира людей, сильных и слабых, со всеми присущими им слабостями и пороками, и мира насекомых, где нет места этическим оценкам. Мир насекомых устроен разумно и гармонично. Дифференциация происходит не по принципу люди – насекомые, а в зависимости от внутренней сущности, которая и определяет устремленность всякого живого существа: «Мотыльки летят к свету, комары – на запах крови, мухи – к своим помойкам...» [118, с. 146].

Сквозные сюжетные линии романа связаны с несколькими основными персонажами, которые являются аллегорическими знаками, порожденными современной действительностью. Естественность метаморфоз, переживаемых насекомыми, и все их повадки утрачиваются при проекции на человеческие взаимоотношения. Круговорот рождений и смертей, совокуплений, уничтожение себе подобных и особой конкурирующего вида, взятые в аспекте насекомое – человек становятся символами жестокости человеческой жизни и бессмысленности рутинного человеческого существования. В первых двух главах романа, «Русский лес» и «Инициация», В. Пелевин обозначил место действия – приморский город – и его локусы. Это море, пансионат, пляж, горы, кипарисовые аллеи, набережная, танцплощадка, пустырь, театр, видеобар и др. Здесь сначала появляются, судя по описанию, три человека, затем превратившиеся в комаров. Следом появляются отец с сыном, тоже описанные как люди – это жуки-навозники. Действие расширяется, и в сюжет вовлекаются все новые персонажи: Марина (муравьиная самка), мотыльки Митя и Дима, конопляные жуки Никита и

Максим, муха Наташа, таракан Сережа и др. Благодаря определенной завершенности сюжета каждой из глав, которые пересекаются друг с другом, формируется многоуровневый пространственно-временной континуум. Насекомые очеловечены и в результате возникает аллегория на человеческое общество, представленное социальными группами: комары занимаются бизнесом, муравьи – военным делом, конопляные жуки по определению – наркоманы, а легкомысленная, только родившаяся муха, готова стать проституткой.

В границах фантастического реализма В. Пелевин делает допущение, награждая насекомых человеческими пороками, закрепленными литературной традицией. В романе прослеживаются многочисленные аллюзии и интертекстуальные связи с Ф. Кафкой («Превращение»), И. Крыловым («Стрекоза и муравей»), К. Чуковского («Муха-цокотуха») и др. Однако авторская изобретательность оказывается столь широкой и изощренной, что она выходит далеко за рамки устоявшихся жанровых форм образных стереотипов. Рядом с главными действующими персонажами упоминается множество других гибридов людей и насекомых. Это древесные клопы и черные богомолы, осы и пчелы, стрекозы и бабочки, строго-серые пауки, цикады и различные жуки. Каждый из населенных насекомыми миров самодостаточен, хотя и в значительной мере ограничен. Некоторые из миров просто соприкасаются, и персонажи остаются на их границах. Другие пересекаются и взаимодействуют за счет возможности героев переходить из мира в мир, изменяя свою сущность. В. Пелевин создает роман-аллегория с множеством зашифрованных смыслов, который допускает различные варианты прочтения, восходящие к категориям европейской философии и буддийской традиции.

Данная аллегория прочно вписана в пространственно-временные координаты романа. В конце первой главы три комара, Артур, Арнольд и Сэм видят на набережной мужчину и мальчика, которые изображены столь детально, что не остается сомнения в их человеческой сущности. Мужчина, невысокий, усатый, в спортивном костюме. Для мальчика найдена не менее живописная деталь: он нес в руке пляжную сумку, наполненную чем-то тяжелым, у него на

ногах «были синие вьетнамки, и он шаркал левой ногой, потому что одна из резиновых тесемок была порвана. Он догнал мужчину и пошел рядом, косясь на Сэма и его спутников» [118, с. 29]. Мальчик и его отец видят на скамейке трех мужчин, хотя Артур, Арнольд и Сэм только что приземлились туда виде комаров. Мальчик спросил отца, указав на странную тройцу: «Папа, видел, какие странные дяди?» [там же, с.29]. Отец нашел самое простое объяснение и использовал увиденное в воспитательных целях: «Пьянь. Будешь себя так вести, тоже вроде них вырастешь» [там же, с.29]. Он оказался недалеко от истины, поскольку комары только что напились человеческой крови и были в состоянии своеобразного наркотического опьянения, особенно Сэм, который прибыл из Америки, и был не готов пить кровь русского человека, употребляющего внутрь одеколон «Русский лес». Вторая странность объясняется очень скоро по мере действия, потому отец с мальчиком оказываются не людьми, а жуками-навозниками, скарабееми. Таким образом, миры данных насекомых, находящихся на одном локусе, набережной моря, окутанной туманом, всего лишь соприкасаются, не взаимодействуя друг и другом.

Жуки-навозники видят смысл жизни в непрекращающемся сборе навоза, который они в виде шара толкают перед собой. Это первый знак, определяющий их жизненное пространство и внутренний мир. Вглядываясь в навозный шар, мальчик впервые увидел свое отражение: «Из глубины шара на него глядела шипастая черная голова с крошечными глазками и мощными челюстями. Шеи не было – голова переходила в твердый черный панцирь, по бокам которого шевелились зазубренные черные лапки» [там же, с. 39-40]. Вторым пространственным знаком для жуков-навозников оказывается туман, который становится все плотнее по мере их передвижения в направлении пляжа. Густой туман окутывает окружающий мир так, что вокруг ничего не видно. Объясняя сыну смысл жизни, отец говорит, что «кроме навоза ничего просто нет». При этом жук-отец для убедительности уточняет («все, что я вижу вокруг») и обводит широким жестом окружающий туман [там же, с. 37]. Отвечая на вопрос, где находить навоз, отец снова отвечает «вокруг» и указывает рукой в туман.

Мальчику кажется, что они с отцом ползут сквозь туман, словно через вату. Плотность тумана достигает такой степени, что в этой белой мгле ничего невозможно разобрать. Весь мир, видимый навозниками, производит зыбкое, обманчивое впечатление. Здесь туман, во-первых, скрывает сущность окружающего, который фактически оказывается недоступен жукам: вокруг набережной «просвечивали размытые зеленые полосы, похожие не то на огромные стебли травы, не то на деревья» [118, с. 31]. Во-вторых, туман символизирует ограниченность представлений навозников не только об окружающем мире, но и тот внутренний «мрак», в котором они пребывают. Даже небо над головой превратилось в «низкий белый свод тумана». В конечном итоге, туман предстает как «белое небытие».

В. Пелевин не менее настойчиво, чем туман, выделяет второй пространственный знак мира жуков-навозников. Это бетон набережной, который жуки только и видят ясно под ногами. Даже о передвижении в пространстве они «судить только по медленно уплывающим назад насечкам на бетоне. Через каждые три метра из белого небытия появлялись забитые грязью щели между плитами – в некоторых росла трава» [там же, с.41]. Бессмысленность жизни, ограниченной накоплением навоза, В. Пелевин воплощает с помощью приема исчезновения времени, который в его поэтике является постоянным знаком замкнутого примитивного круговорота существования, лишённого внутреннего смысла и духовного роста. Накопленный ко дню инициации шар навоза стал таким массивным, что мальчику стало сложно им управлять. Его руки завязли в навозе, шар покатился вперед, ноги мальчика оторвались от земли, потом навоз придавил его к бетону, наступила тьма, а «когда мальчик пришел в себя, его уже поднимала вверх та самая навозная полусфера, которая только что придавила его к бетону» [там же, с. 43]. Один мгновенный оборот шара обозначил в его жизни определенный отрезок времени, который был отмечен словами отцам: «Доброе утро». И следом без паузы чередуются несколько раз «спокойной ночи» и «доброе утро». На вопрос мальчика, что это значит, отец отвечает: «Это жизнь, сынок» [там же, с.44-45]. Мальчик формулирует свое отношение к подобной

жизни очень просто: «И всю жизнь так, башкой о бетон...» [118, с.44]. Однако после смерти отца, раздавленного огромной красной туфлей с острым каблуком, мальчик смирился и, ударяясь о бетон, погружаясь во тьму, почти не помнит, «что минуту назад снилось что-то очень хорошее» [там же, с.49]. Его жизнь вошла в свое русло. Слово «бетон» как символ небытия, тьмы, мертвого непробиваемого мира повторяется на протяжении второй главы в разных сочетаниях около десяти раз, что для небольшого текста является достаточно частотным и, конечно, не может быть случайным.

Каждый персонаж романа располагается на своем уровне пространственно-временного континуума в зависимости от того, насколько он способен к духовному росту, рефлексии и дальнейшим метаморфозам. Вечный цикл рождения и смерти в романе проходит всего один персонаж. В четвертой главе «Стремление мотылька к огню» появляются мотылек Митя, который в конечном итоге, пройдя свой путь сомнений, неведения и страданий, освобождается от ложных представлений о мире и о себе самом. В. Пелевин нагнетает интригу и не сразу дает понять читателю, что Митя является следующей ипостасью безымянного мальчика-навозника. В этой главе всего лишь упоминается навозный шар, вокруг которого летает Митя, «принимая его за лампу» [там же, с.81]. При этом Митя лишен памяти о том, что представляет собой навозный шар. Данный мотив романа метаморфоз подробно рассмотрен в статье Т. Шевчук «Духовная эволюция как метаморфоза (на базе романа Виктора Пелевина «Жизнь насекомых»)». Здесь выявлена цепочка превращений главного героя: навозный жук – мотылек – светлячок – человек. С данными ипостасями героя соотносится и его имя: безымянный жук – Митя – Дима – Дмитрий. В данном контексте особенно важна подмеченная корреляция между внутренним ростом персонажа и его жизненным пространством: бетон и скрытый туманом берег моря – тьма – свет – берег моря [173, с. 226].

Центральное место в романе и в жизненном пространстве главного героя занимает оппозиция свет и тьма. Если бы для мальчика-навозника уделом стала только тьма, тогда он до конца так и остался бы жуком. Однако его

восприимчивость к знаниям, полученным от отца, решимость «прожить долгую и счастливую жизнь», передать приобретенный опыт детям, и движение-подъем «по плавной окружности навстречу новому дню» [118, с. 50] стали первым шагом к последующим метаморфозам. Осознание возможности выбора может считаться в романе инвариантом названной оппозиции свет – тьма. Если Мотылек Митя рождается благодаря осознанию тьмы, то в состоянии светлячка он приобретает способность различать свет и тьму. Он рассуждает «прагматично», что «деление мотыльков и бабочек на ночных и дневных – чистая условность» [там же, с. 80], потому что все, в конце концов летят, к свету, подчиняясь инстинкту. Мыслящий глубже мотылек Дима с Митей не согласен и утверждает, что деление происходит по другому принципу: насекомые «делятся на ночных и дневных именно по тому, кто из нас летит к свету, а кто – к тьме» [там же, с. 80].

Очередное перерождение мотылек Митя переживает в ходе падения в колодец. Миф о вечном возрождении у В. Пелевина восходит к буддийским представлениям о бесконечном ряде перевоплощений как до рождения, так и после смерти. Здесь Дима, который является alter ego Мити, на короткое время уступает ему место, позволяя цитировать и толковать сорок восьмую гексаграмму из древнекитайской «Книги перемен». В вольном изложении Мити колодец означает, что все свое мы «носим источник всего, что только может быть». Значит, остается только заглянуть в колодец.

Писатель находит оригинальный образ изображения процесса метаморфозы в форме падения в колодец без падения, при этом герой остается «на месте», а время заменяется обратным отсчетом. Митя проходит «сквозь бесчисленные снимки жизни к точке рождения» [там же, с. 229], которая представляется ему началом, но, заглянув «еще глубже, чтобы увидеть начало, он понял, что смотрит в бесконечность» [там же, с. 229]. Дима формулирует еще конкретнее, переосмысляя расхожий стереотип «увидеть жизнь за один миг»: он утверждает, что «вся жизнь существует один миг» [там же, с. 231], вмещающий при желании и свою жизнь, и чужую.

В главе «Колодец» дается изображение параллельного мира, населенного мириадами насекомых, который проецируется на мир людей. В. Пелевин продолжает развивать мотив навозного шара, который имеется не только у скарабеев, но и у каждого насекомого. Он становится символом ограниченности и приземленности: некоторые насекомые на огромной поляне, собравшись вокруг насквозь прогнившего светящегося пня, «раскрывали крылья и пытались взлететь, но удавалось это немногим, да и они почти сразу падали на землю под тяжестью своего шара» [118, с.215]. Насекомые стремились к свету, исходящему от пня, и их собралось так много, что напозлали друг на друга, втаптывая в землю «тех, кто прополз по этому же пути раньше» [там же, с. 218].

Последняя глава романа называется «Второй мир», и здесь завершается драматическая борьба Мити с самим собой. После возвращения из колодца, в котором он превратился в светлячка, герой попадает во второй мир, где его посещает странное чувство: «Как будто все то, к чему мы с таким трудом пытаемся всю жизнь вернуться, на самом деле никуда и не исчезало. Как будто кто-то завязывает нам глаза, и мы перестаем это видеть» [там же, с. 283]. Это могущественное существо, нечто, закрывающее глаза, имеет полную власть над героем. По словам Димы, этот кто-то живет вместо него и самое худшее, что с героем «может произойти, это то, что он и дальше будет жить вместо тебя. А если умрет он, вместо него будешь жить ты» [там же, с.284]. Мите трудно понять, мистическую игру слов, потому что, по словам Димы, вместо него живет труп. Победив в схватке с трупом, когда Митя душил и бил самого себя, он увидел, что его противник превратился в навозный шар. Глядя на поверженную и отринутую часть самого себя, Митя с ненавистью думает о том, «Сколько ты у меня украл... ведь вообще все, что было, украл...» [там же, с.284].

Сбросив навозный шар с обрыва, Митя окончательно избавляется от ложной личности, исчезает его alter ego Дима, и в эпилоге он превращается в Дмитрия. В. Пелевин не дает оснований для вывода, в кого превратился Дмитрий, в человека или в новую ипостась насекомого. У него есть и руки, которые он засовывает в карманы, и крылья, с которых слетает на землю чешуйка. Однако

теперь Дмитрий спокойно идет по бетонной набережной, он не теряет из вида сияющую точку, которая служила ему, как путеводная звезда в последних метаморфозах. Все осталось в прошлом и Дмитрий слышит песню про «завтра» и «солнечное лето», где можно будет «делать все, что захочу» [118, с. 303].

Оппозиция верх – низ является организующим началом и для других персонажей романа. Если Дмитрий представляет собой развитие персонажа по восходящей линии духовного роста, то сюжетная линия муравьиной самки Марина развивается по нисходящей. Марина появляется (прилетает) в главе с характерным названием «Жить, чтобы жить», в которой первыми пространственными ориентирами оказываются небо и облако в его центре. Ее не привлекли ни чаша антенны, ни вагончик, что «называют наваристым словом «бытовка», из-за неудобства места для посадки. Приземлившись на набережной, Марина первым делом напильником отпиливает мешающие ей крылья. И дальнейший ее путь отмечен только знаками нисхождения. Хотя «бытовка» изначально не привлекла Марину, но затем в романе В. Пелевин изображает несколько эпизодов, связанных с едой, которая стоит у нее на первом месте. Духовные запросы она ощутила неясно, когда внутри прозвучал вопрос: «Чего ты хочешь, Марина?».

Если первым шагом Марины был спуск с неба на землю, то следующим ее земным топосом оказался кооперативный видеобар под названием «Люэс». Двойное усиление негатива подчеркивается устаревшими названиями сифилиса «люэс» и «французская болезнь», а сам видеобар, где шел непрерывный показ французских художественных фильмов, оказался затхлым подвалом. Дальнейшая жизнь Марины сосредоточена вокруг нескольких топосов. Посмотрев фильм о красивой парижской жизни, Марина начинает обустривать свой дом – рыть нору: она быстро углубилась, закрыла вход в нору, где стало темно. С этого момента жизнь Марины почти лишена солнечного света, ночью она боится даже выйти из тени и попасть в свет луны. Выйдя из норы следующей ночью на поиски еды, Марина едва не сломала ногу в темноте: «От боли у нее прояснилось в голове, и Марина поняла, что на четвереньках двигаться гораздо удобней и безопасней»

[118, с.67]. Героиня последовательно идет путем обратной эволюции: полет – прямохождение – четвереньки.

Следующий топос Марины – это рынок, где она собирает остатки еды и давленные фрукты. В. Пелевин остро сатирически изображает первое преобразование героини. Победив в конкурентной схватке за еду такую же самку и доставив целый пакет продуктов в нору, Марина приходит в хорошее настроение и решает снова покинуть жилище, чтобы его благоустроить: «Марина опять вылезла и, словно на крыльях, на четвереньках понеслась к пансионату» [там же, с. 69]. Параллельно с сокращением жизненного пространства Марина двигается все меньше и меньше. Получив в свое распоряжение случайного мужчины-муравья (совсем не похожего на то, что она рисовала в мечтах), Марина забеременела и, вынашивая яйца, становится совсем неподвижной в своей норе.

Таким образом, в романе «Жизнь насекомых» В. Пелевин объединяет несколько мотивов, которые уже были намечены в его рассказах и повестях. Духовная деградация связана с нисходящими линиями и обозначается пространственным низом (заснеженная яма в рассказе «Ухряб»). Восходящие линии, напротив, устремлены вверх или вовне. Улетают Затворник и Шестипалый, сгоревший сарай Номер XII превратился в сверкающую точку в небе, Андрей идет по дороге к светлеющему горизонту («Желтая стрела»), Саша Лапин в процессе превращения в волка поднимается в небо, к звездам («Проблема верволка в средней полосе»). Говоря о бессмысленности вечного круговорота жизни, В. Пелевин в каждом последующем произведении ищет основание, на которое мог бы опереться человек. Подобная опора находится, как показывает анализ пространственно-временного континуума романа «Жизнь насекомых», не «во вовне», не в реальном мире, который предельно изменчив и обманчив. В. Пелевин в романе не выходит за границы концепции о мире, который формируется субъективным человеческим сознанием. В сочетании с идеей внутреннего роста личности данная концепция находит в романе «Жизнь насекомых» оригинальное художественное воплощение.

3.3 Функциональность мотива пустоты и цикличного времени романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота»

Роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996) может справедливо считаться наиболее популярным и изученным произведением писателя. Некоторые аспекты романа, в том числе образ пустоты, были сразу после его появления рассмотрены в статьях С. Корнева [59], В. Курицына, [64.], И. Роднянской [127], С. Сергеева [136], М.Зориной [42] и др.

Понятие пустоты как отсутствия формируется в сознании человека с незапамятных времен. В каждой культуре существует своё понятие пустоты, которое воплощается во всех сферах жизни, в религии и философии, в понимании смерти. Отношение к пустоте, которая существует, прежде всего, в представлении, значимо для понимания той или иной культуры, формирования картины мира, концептуальной сферы и ментальности.

В философии пустота рассматривается как онтологическая и гносеологическая категория. В современной философии существует целый ряд толкований понятия «пустота», которые восходят к античности, к средневековой философии и к философии Нового времени. В античной философии понятие пустоты присутствует у Платона, Аристотеля, еще более подробно оно рассматривалось Демокритом, который заметил, что «существуют только атомы и пустота». В данном контексте наибольший интерес представляет концепция М. Хайдеггера. Если античные философы в объяснении неизвестного шли от известного, то М. Хайдеггер за исходную точку, напротив, взял неизвестное – Ничто. Перед ликом Ничто человек может оказаться, переживая ужас, не осознавая до конца перед чем он находится, поскольку страх человек испытывает перед чем-то конкретным. Разница заключается в состояниях, в которые погружается человек. Переживая страх, человек стремится к спасению, избавлению от чего-то конкретного: в результате утрачивается ощущение всего остального. Перед лицом ужаса человек впадает «в какой-то оцепенелый покой». По замечанию М. Хайдеггера, неопределенность «...есть не просто недостаток

определенности, а принципиальная невозможность что-либо определить... Ужасом приоткрывается Ничто» [156, с.21].

Хорошо известны философские искания В. Пелевина, хотя они характеризуются не столько глубиной, сколько широтой. Однако его художественные поиски вписываются в контекст современной культуры, для которой понятие пустоты как отсутствующей основы чрезвычайно актуально. В терминах эпохи постмодернизма культура представляется хаотичной структурой с отсутствующим центром, формой, лишенной содержания в привычном значении. Это культура, оболочка скрывающая пустоту. Ощущение пустоты порождает напряженное ожидание, стремление каким-то образом наполнить пустоту, отсутствие сущности. При деконструкции текста появляется ощущение его опустошенности: текст, предполагая свободное пространство для мышления, сам по себе не имеет никакого смысла.

Очевидно, что мотив пустоты в творчестве В. Пелевина многозначен и многофункционален. С одной стороны, он связан с постмодернизмом, с другой – с философией дзен-буддизма, солипсизмом, современным гностицизмом и элементами других философских концепций. Образ пустоты не случайно привлек к себе особый интерес писателя, поскольку он является одним из символов переломной исторической эпохи, позволяющий выразить ее содержание. Разрушение иерархии привычных ценностей, а, по сути, девальвация самих жизненных ценностей, которые пришли в противоречие с основными категориями новой социально-политической ситуации, приводят к формированию пустоты в сознании человека. Исчезновение идеалов человек стремится заполнить новыми мировоззренческими установками. В этом смысле в романе естественно выглядит представление пространственно-временного континуума в двух кризисных периодах российской истории – гражданской войне и перестройке. Именно широкое использование образа пустоты, по мнению О. Богдановой, позволяет В. Пелевину свободно оперировать своими героями во времени и пространстве [20]. Однако формальный структурно-конструктивный аспект неразрывно связан с идейной составляющей образа пустоты, его

функциональной ролью в воплощении авторского замысла и особенностями постмодернизма проявления в творчестве писателя.

В критике неоднократно отмечено, что творчество В. Пелевина не вполне укладывается в рамки постмодернизма. С одной стороны, в поэтике Пелевина присутствуют такие традиционно постмодернистские категории как игра, деконструкция, интертекстуальность, пародирование, создание на обломках традиционных жанров неких метажанровых форм, характеризующихся дискретностью и коллажностью. В то же время, С. Корнев называет его «классическим писателем-идеологом» и не простым, а «беспросветным, который каждой своей строчкой настойчиво и откровенно вдалбливает в читательскую голову одну и ту же морально-метафизическую теорию [59].

Для идеологических поисков В. Пелевина характерно обращение к различным философским концепциям Запада и Востока, в первую очередь к дзен-буддизму. Поэтому для раскрытия образа пустоты в романе «Чапаев и Пустота» следует проследить его истоки в различных философских учениях, элементы которых широко используются Пелевиным, что является его характерной стилевой приметой. Без них художественная интерпретация пустоты лишается достаточных оснований. Период формирования и развития русского модернизма и постмодернизма совпадает с двумя историческими периодами, описанными в романе, когда в условиях духовно-мировоззренческого кризиса возникала потребность в новых идеологических установках. В. Пелевин сосредоточился в основном на восточных учениях. Парадоксальным образом положения буддизма, даосизма и китайской философии во многом совпали с концептуальными основами постмодернизма, каким он предстает в творчестве В. Пелевина.

В буддизме существуют разные направления, и некоторые из них содержат в своей концепции мира понятие пустоты схожее с тем пространственным представлением, которое мы находим у Пелевина. Первым является состояние шунья (пустота), описывающая состояние психологического ощущения пустоты, «бытие – небытие», «реальность – нереальность», «субъект – объект» и т.п., что служит главным признаком наступления состояния освобождения или нирваны. В

«Религиозном словаре» отмечено, что при свойственной буддизму неразличимости психологического и онтологического шунья может означать и саму пустоту, бессущность, отсутствие неизменного постоянного начала [125]. Учение школы мадхьямика, близкое солипсизму, важно для понимания мира, который предстает в романе В. Пелевина. Приверженцы данной ветви буддизма проповедуют, что поток перехода дхарм в конечном счете нереален, хотя сознание, которое его воспринимает, само является частью этого потока. Сансара и нирвана также оказываются нереальными и уничтожаются в состоянии небытия – Ничто или Пустоты. Таким образом, любое существо, в том числе и человек, понимается в буддизме не как неизменная сущность (будь то атман или душа), а как поток постоянно меняющихся элементарных психофизических состояний.

В рассматриваемом романе философские рассуждения Чапаева, который играет роль наставника, гуру, каждый раз приводят к заключению, что весь окружающий мир существует только в нашем сознании, в действительности же отсутствует не только окружающий мир, но и само сознание: иллюзорны абсолютно все категории. Пустота является единственной сутью вещей, и глиняный мизинец Будды, который проявляет «истинную природу» всего сущего, указывая на окружающее пространство, заставляет все исчезать. Герои романа продолжают буддийское учение о невыразимости истины, согласно которому любая попытка словесного описания истины будет ложью, поскольку слова носят отпечаток засоренного сознания. «Нет, это действительно нелепо – ведь даже в те редкие моменты, когда я, может быть, находил это главное, я ясно чувствовал, что никак не возможно его выразить, никак» [119, с. 169]. Петр, который еще до близкого знакомства с Чапаевым задумывается о наполнении сознания ненужной информацией, заключает, что ближе всего к истине оказываются дети, чье сознание еще не заполнено излишними и ложными знаниями, они еще сохраняют память о «великом источнике всего существующего». Подлинной, таким образом, является природа, не запятнанная следами цивилизации, человеческой культуры. Образ пустоты вплетен здесь в метафору, выражающую принцип постепенного отстранения человека от истины.

Мотив пустоты также связан со второй сюжетной линией романа, где представлены перестроечная Москва и ее обитатели. Здесь образы и мотивы пустоты ярко представлены в эпизоде собеседования Сердюка в японской фирме. Пелевин стремится обнаружить точки соприкосновения двух разных миров: российской действительности и японской философии. Представитель «Тайра инкорпорейтед» Есицунэ Кавабата во время собеседования показывает Сердюку кусок пыльного сероватого картона. Это оказывается русская концептуальная икона начала XX века, созданная по трафарету Давидом Бурлюком. В ней видится образ пустоты, позволяющий выстроить в романе целую концепцию. От трафарета, по которому написано слово «Бог», на картоне остались полоски пустоты – их можно было бы закрасить, однако, по мнению Кавабаты, это имеет принципиальное значение: «Человек начинает глядеть на это слово, от видимости смысла переходит к видимой форме и вдруг замечает пустоты, которые не заполнены ничем, – и там-то, в этом нигде, единственно и можно встретить то, на что тшятся указать эти огромные уродливые буквы, потому что слово «Бог» указывает на то, на что указать нельзя» [119, с. 213]. Аналогичную трактовку получает японская гравюра, висящая на стене: «Видите, как она построена? Сегмент реальности, где помещаются «он» и «гири», расположен в самом центре, а вокруг него – пустота, из которой он возникает и в которую он уходит. Мы в Японии не беспокоим Вселенную ненужными мыслями по поводу причины ее возникновения. Мы не обременяем Бога понятием «Бог». Но, несмотря на это, пустота на гравюре – та же самая, которую вы видите на иконе Бурлюка [там же, с. 213-214]. Значимость совпадений и ценность обеих картин состоит именно в пустоте, воплощающей некую истину. Пустота картин столь же невыразимо неопределенна, сколь очевидна ее метафизическая сущность, которая, по Кавабате, отсутствует в западной религиозной живописи, заполненной материальными объектами (упоминаются портьеры, складки, тазики с кровью). Именно в возможности духовного сближения видится основа для алхимического брака между Россией и Востоком.

В. Пелевин остается верен себе. Здесь же происходит резкое снижение тональности разговора, и философское рассуждение о пустоте переходит в сентенцию о пустой, только что выпитой бутылке сакэ, что нарушило баланс между ценностью и отсутствием ценности. А еще до начала собеседования, выпивая и закусывая, разглядывая на жирном газетном листе нехитрую закуску (кольцо лука, хлебную корку и каплю кетчупа), «Сердюк с удовлетворением отметил, что разные пласты реальности уже начали смешиваться... [119, с.198]. И далее в данный контекст изящно вписывается эпизод сложения стихов о том, что «вы видите вокруг». Сердюк отказывается от выполнения задания, декларируя неумение писать стихи и нелюбовь к ним, однако его замечание о словах, которые ни к чему, «когда на небе звезды», переходят в другую систему координат и текст – декларируемая пустота – приобретает осмысленное изысканно пародийное содержание. В гротескном столкновении несовместимых культур России, Запада и востока Пелевин ищет ментальную самобытность России, рассматривает универсалии русской национальной культуры. В конечном итоге можно говорить о «русском мире» как локальной цивилизации, самодостаточной и суверенной. Нельзя при этом забывать, что и западный и восточный мир даются не сами по себе, а в восприятии русского человека.

В сюжетной линии Марии рассматривается вариант алхимического брака с западом, воплощенным виде железного Арнольда Шварценеггера. Его действия не понятны для Марии, да и сам он больше напоминает манекена, чем живого человека. В «розовой пустоте ее души» Мария старается как-то завлечь Шварценеггера, но тот ей не отвечает взаимностью, а, наоборот, делает Марии больно. Брак с Западом невозможен, поскольку материальное (Запад) и духовное (Россия) не совпадают. Концепт «пустота» в западной культуре в основном имеет негативную трактовку, которая во многом сформировалась под влиянием христианской религии. Пустота ассоциируется со словами «равнодушие», «холодное безразличие», «пустой человек»; ругательный смысл имеют слова «ничтожество» и «ничтожность».

Сюжетная линия Петра Пустоты в перестроенной Москве и сумасшедшем доме реализуется в истории его душевного заболевания, где фиксируется отсутствие жалоб на психические отклонения в раннем детстве. Однако около 14 лет у подростка «отмечается замкнутость и раздражительность, не связанная с внешними причинами. По выражению родителей, «отошел от семьи», находится в состоянии эмоц.отчуждения. Перестал встречаться с товарищами – что объясняет тем, что они дразнят его фамилией «Пустота». То же, по его словам, проделывала и учительница географии, неоднократно называвшая его пустым человеком. Существенно снизилась успеваемость. Наряду с этим начал усиленно читать философскую литературу: сочинения Юма, Беркли, Хайдеггера – все, где тем или иным образом рассматриваются философские аспекты пустоты и небытия. В результате начал «метафизически» оценивать самые простые события, заявлял, что выше сверстников в «отваге жизненного подвига». Стал часто пропускать уроки, после чего близкие вынуждены были обратиться к врачу [119, с.134-135]. Таким образом, диагноз складывается из нескольких составляющих: «эмоциональное отчуждение», увлечение Юмом, Беркли, Хайдеггером, склонность к метафизике и «жизненному подвигу». В результате герой балансирует между двумя реальностями, и обе оказываются иллюзорными. Неопределенность мира, ощущение пустоты как внутренней сущности ведет к тому, что пустота может быть заполнена любым значением. Возникающий плюрализм точек зрения на мир логично ведет к иллюзорности любой из них, и ничем не отличается от шизофренического раздвоения личности Петра Пустоты.

В восточной эзотерической культуре понимание пустоты имеет положительно-нейтральное значение. Пустота является одним из основных понятий буддизма. Древнейший комментатор проповедей Будды, Нагарджуна, истолковывая знаменитую «Алмазную сутру» в «Муламадхьямикашастре» приводит 18 способов описания пустоты – шуньяты, подробно разъясняя 16 из них. Семантически описание шуньяты не представляется возможным, поскольку отсутствуют любые знаки истинной реальности. Единственной реальностью является Абсолют, Будда, доступный лишь высшей мудрости. Поэтому логически

и синонимически «пустота» и «истинная данность» очень близки. В европейской традиции шуньята в буквальном значении этого слова трактуется как пустота, но описание ни одной из категорий не покрывает подлинных значений, содержащихся в оригинальном термине.

Пустота тотальна – она пронизывает все вещи и является их частью. Говоря о пустоте, обычно представляют пустое пространство без материи. Однако в другом, более абсолютном смысле, под пустотой можно понимать отсутствие не только материальных объектов, но и самого пространства. Петр Пустота блуждает в пространстве и в лабиринте своего сознания. Единственным выходом из лабиринта двойственной реальности и станет для главного героя именно Ничто.

В конце романа автор описывает «истинный» мир вокруг героев, обнаженный мистическим артефактом – мизинцем Будды, по преданию открывающим «истинную» суть окружающего. Это «было подобием светящегося всеми цветами радуги потока, неизмеримо широкой реки, начинавшейся где-то в бесконечности и уходящей в такую же бесконечность» [119, с.382]. Критики, сочувственно цитирующие данный текст, как будто не обращают внимания на то, что в следующее мгновение сновидение окончится, и герой очнется в сумасшедшем доме, пристегнутый ремнями к креслу. Выход из лабиринта у В. Пелевина, как всегда, оказывается ложным. Героя просто «вытаскивают» из раздвоенного сознания в реальный мир, где его ждет в виде награды долгий влажный поцелуй лечащего врача и слова: «Полный катарсис» [там же, с.384]. Выздоровление героя означает исчерпанность его психической энергии, то есть отсутствие наполненности и, следовательно, в метафизическом плане это представляется как невозможность осуществления чего-либо. Однако доктор не напрасно сомневался в успехе лечения. В последней главе Петр Пустота снова возвращается к своему гуру Чапаеву и направляется в милую его сердцу Внутреннюю Монголию. Круг замкнулся. Герой в очередной раз оттолкнулся от пустоты, начал все заново, пытаясь сохранить прошлый опыт.

Таким образом, образ пустоты как путь из бесконечности в бесконечность, из Ничто в Никуда в романе является и отправной точкой, и конечным пунктом

пути. Континуум романа выстраивается как максимально жесткая структура, в которой принципиального значения не имеют реальность (истинность) или виртуальность (ложность, иллюзорность) пространства и времени, которые уравниваются в сознании героя. Гражданская война и перестройка, две эпохи, изображенные В. Пелевиным, осознаются как кризисные, переломные моменты истории, которые должны быть преодолены.

Прохождение и возврат к одним и тем же точкам внутри целого, то или иное повторение процессов и явлений понимается как цикличность в широком смысле слова. Цикличность акцентирует внимание на целостности и гармонии процессов исторического развития. Цикличность в художественном произведении может трактоваться как вариант кругового движения, создающего особую пространственно-временную модель.

В организации временной моделей в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» можно выделить несколько типологических признаков, которые присущи многим его текстам. В самом общем виде это проявляется в том, что «произведения В. Пелевина фиксируют бесконечное движение по кругу, постоянное возвращение к исходному» [37, с. 92]. Возникает цикличное время, в котором, по замечанию И. Дитковской, главное заключается в том, что происходит «подмена последовательности одновременностью, уничтожение пространства и времени» [37, с. 154].

В. Пелевин в романе «Чапаев и Пустота» использует традиционный прием, рассказывая в предисловии о некой рукописи, якобы найденной в одном из монастырей Внутренней Монголии, и напечатанной под фамилией подготовившего ее редактора. Однако В. Пелевин не пытается скрывать основные составляющие его литературной мистификации, напротив, он подробно разворачивает их содержание. Читатель сразу получает несколько важных замечаний, которые становятся отправной точкой для осмысления романа. Предисловие представляет собой своеобразный план-конспект романа, в котором изначально декларируется смещение (совмещение) времен и пространств.

Исходные тезисы (жанр, герой, метод, источники), представленные в предисловии, далее в тексте получают развернутое воплощение. Принципиальное значение имеет указание на жанровую форму произведения, принадлежащее неизвестному автору, который обозначил ее как «особый взлет свободной мысли». Определение жанра расценено автором предисловия как шутка и потому опущено, однако слово сказано, и оно реализовано в тексте в полной мере. Этот прием называния неназываемого, обозначения несуществующего станет одним из основных в романе. В предисловии также дано развернутое замечание о «судорожности повествования», поскольку целью автора было не «создание «литературного произведения», а фиксация механических циклов сознания с целью излечения от так называемой внутренней жизни» [119, с. 7].

В. Пелевин предлагает загадки без ответов, но еще чаще дает ложные отгадки, задавая для развития читательских интерпретаций несколько направлений, которые ведут в тупик. В одном ряду оказываются логически и концептуально несовместимые категории: критический солипсизм, монгольский миф о Вечном Невозвращении и отрывок из «Пира во время чумы» А.С. Пушкина, последние строки которого оказываются важны потому, что прямо отнесены автором к истории Василия Чапаева. Планы изображения главного героя обозначены автором так, будто благодаря их наложению друг на друга может быть создан его истинный облик. Чапаев представлен как порождение народной мифологизированной памяти, как персонаж многочисленных анекдотов, герой кинофильма и книги «Чапаев» и Будда. Попутно дезавуирован как автор и свидетель Дмитрий Фурманов: его книге о Чапаеве отказано в аутентичности. Зато настоящая рукопись, то есть роман «Чапаев и Пустота» претендует на правду о реальном Чапаеве.

В романе присутствуют такие типологические признаки постмодернизма, как игровые элементы, деконструкция, интертекстуальность, ирония, пародийность, некие коллажные жанровые форм, которые изначально отмечались в прозе В. Пелевина. Набор пазлов, которые обозначены в предисловии к роману, не позволяет построить общей картины. Для завершения концепции оказались в

равной степени необходимы дополнительные составляющие. Это перекодированные персонажи эпохи гражданской войны как дополнение или альтернатива Чапаеву (Фурманов, Котовский, барон Юнгерн). Запад представлен киборгом Арнольда Шварценеггера, к которому обреченно и безнадежно тянется отечественная (сериальная) просто Мария. Кодекс японских самураев в романе накладывается на поиски совести русскими бандитами 1990-х годов. Текст пронизывают многочисленные аллюзии из русской литературы (А. Блок, М. Булгаков, В. Набоков, М. Агеев), элементы философии античности, экзистенциализма, солипсизма и буддизма.

По сюжету Петр Пустота, поэт-декадент, оказывается не простым ординарцем Чапаева, каким он изображен в классическом фильме «Чапаев». У Пелевина – это ученик Чапаева, его комиссар и геройский командир эскадрона, потерявший память в результате контузии. И он же предстает как пациент психиатрической лечебницы в Москве середины 1990-х годов. Герой, пребывая в обеих ипостасях, пытается расшифровать свои кошмарные сны. Для одного из них сны обращены в прошлое, для другого – в будущее, но все они одинаковы непонятны. Позицию героя можно обозначить как нахождение между прошлым и будущим. Этот принципиальный момент многократно обыгрывается в романе, присутствуя уже в первых главах. Одной из причин бегства поэта Пустоты из революционного Петрограда стало написание им подозрительного для чекистов стихотворения о потоке времени и памяти, которая «уверяет нас, что вчерашний день действительно был, но как знать, не появилась ли вся эта память с первым утренним лучом»? [119, с.19].

Поэт-декадент пытается интуитивно нащупать границы между реальностью и осознающим ее сознанием, что является краеугольной категорией солипсизма. Влияние солипсизма на прозу В. Пелевина изучено недостаточно, хотя имеются отдельные интересные наблюдения и обобщения [53, 58]. В новейших философских изысканиях делается вывод, что солипсизм не противоречит материализму. В частности, В.Ю. Аргонов и С.И. Атина формулируют два основных подхода к решению данной проблемы. В первом случае признается

лишь теория, согласно которой отвергается существование материи и утверждается, что во Вселенной нет ничего, кроме «моего» сознания. Данная теория опровергается опытом. В романе В. Пелевина это вариант Чапаева, который, отвергая реальность, тем не менее, остается твердым практиком и стихийным материалистом. Согласно второй теории признается существование лишь одной субъективной реальности (не конкретизируя число объективных). Здесь все «мои» субъективные факты могут иметь объективные проявления в теоретической материальной реальности, построенной для описания самих этих фактов. Такой солипсизм имеет лишь количественное отличие от несолипсизма: сознание может быть одно, три или миллиард [5]. В романе данный вариант больше соотносится с построениями Петра Пустоты, которые формируются под влиянием его наставника Чапаева. Здесь воплощается радикальная форма солипсизма, представляющая собой крайнюю степень субъективизма, при котором не существует ничего кроме порождающего сознания. Весь окружающий мир, философствует Чапаев, находится в нашем сознании, поэтому нельзя говорить, что «наше сознание находится где-то... Мы находимся нигде просто потому, что нет такого места, про которое можно было бы сказать, что мы в нем находимся» [119, с. 184]. В контексте данного разговора логично будет задать следующий вопрос: что происходит в таком случае со временем? Герой утверждает, что сознание создается им самим, и оно же создает мир. Но если «любое «где» могло появиться только в сознании, для которого просто не было иного места, чем созданное им сами... Но где оно было до того, как создало для себя это место»? [там же, с. 189]. В данном аспекте для нас важно подчеркнуть перетекание пространственной категории «где» во временную – «до того».

Феномен порождающего сознания Петра Пустоты заключается в том, что мир для него существует не сам по себе как реальность, а как результат прошлого опыта. Герой в начале романа совершает убийство, он задушил друга детства, ставшего чекистом и предателем. Происходящее герой воспринимает в привычных для него терминах «темной Достоевщины». С этого момента, пытаясь избавиться от преследующих его наваждений, Петр стремится изгнать прошлое

усилием воли, но неизменно вынужден возвращаться к исходным точкам. Уже в следующей сцене в литературном кабаре «Музыкальная табакерка» он наблюдает за декадентским представлением, в ходе которого происходит удушение Раскольниковова. Герою кажется, что его тайна раскрыта, что это ловушка, как в сцене мышеловки из «Гамлета». Третий раз напоминание о прошлом приходит к герою в московской психлечебнице, где на него на всякий случай надета смирительная рубашка («А вдруг ты душить начнешь») [119, с. 46].

Апелляция к чужому сознанию становится необходимым средством актуализации реальности, которая ускользает от героя. Петр постоянно пытается найти точки опоры, болезненно воспринимая, как записано в истории его болезни, насмешки над его фамилией «Пустота». В тот момент, когда Петр находится под действием сильных препаратов на сеансе психотерапии и слушает рассказ Марии, он ловит себя на том, что может «одновременно видеть ее и смотреть на мир ее глазами» [там же, с. 59]

Временная цикличность, постоянное возвращение к одним и тем же эпизодам, закрепляется в романе системой повторов. Многие персонажи, детали, словесные формулы повторяются неоднократно. Во сне Петру привиделся беременный киборг Шварценеггер в виде пугающей металлической фигуры, на вздувшемся животе которого яростно сверкало солнце. И эта же деталь сразу попадает на глаза героя, как только он, очнувшись от кошмарного сна, видит «далекие крыши под холодными лучами зимнего солнца. ... обитый жестью купол, отчего-то напоминающий мне живот огромной металлической роженицы» [там же, с. 86].

Чапаев всячески внедряет в сознание своего ученика Петра идею о том, что существует только настоящее: «Не забивайте себе голову тем, что не имеет отношения к настоящему» [там же, с. 103]. Будущее при этом приобретает черты многовариантной временной модели, при которой возможен любой исход событий. По словам Чапаева, этого мастера парадоксов, «быть может, вы попадете в такое будущее, где никакого Фурманова не будет. А может быть, вы попадете в такое будущее, где не будет вас» [там же, с. 103]. В противовес этой

идею Петр Пустота постоянно пытается выстроить, точнее, восстановить линейную последовательность, вспоминая прошлое и вглядываясь в будущее. Он переживает сильнейший эффект *déjà vu*, увидев картину «Бой на станции Лозовая», где был изображен «реальный» бой, в котором Петр был контужен и который он не помнил. Особенно сильно его сердце забилося, когда он увидел на картине подробно изображенный броневик и стреляющую из пулемета Анну. Именно этот броневик будет колесить по просторам романа, чтобы в развязке с помощью глиняного пулемета, мизинца Будды, уничтожить время и пространство. От словесной эквилибристики сам Чапаев готов в любой момент отказаться, если ему это выгодно. Будучи непревзойденным мастером схоластических построений, Чапаев в случае необходимости в ходе короткого философского диспута с Петром мгновенно отбрасывает умозрительные построения и переходит на позиции банального примитивного материализма. Чапаева невозможно загнать в логический тупик: он разрывает цепь рассуждений оппонентов или с помощью примеров в духе наивного реализма, или прибегает к маузеру как последнему аргументу. Отвечая на многие вопросы Петра Пустоты и Григория Котовского, в которые те вкладывают философский подтекст, Чапаев грубо возвращает своих учеников на землю, указывая на реальность существования материальных объектов.

Петр во многом под воздействием Чапаева начинает воспринимать мир как данность, как череду ярких неповторимых чувственных впечатлений: густые волосы конской гривы, запах кожаного седла, пятно солнечного света на стене. Каждая из картин создает «ни с чем не сравнимое ощущение полноты, окончательной реальности этого мига. ... И хотя оно длилось всего одну короткую секунду, я в очередной раз успел понять, что эта полная и настоящая жизнь никогда не длится дольше в силу самой своей природы» [119, с. 255]. Если время и пространство исчезают как длительность, протяженность и объем, то приобретают полноту, богатство и ценность благодаря осознанию их конечности и неповторимости. В связи с этим нельзя однозначно утверждать, что время и пространство в романе уничтожаются, скорее, они становятся одномоментны и

неуловимы. Осмысление феномена времени в романе невозможно без осмысления пространства, поскольку эти категории неразрывно связаны друг с другом. Для героев нахождение в пространстве – означает нигде, то есть реальность воспринимается как ничто. Во всех случаях можно говорить об ограниченности восприятия, которое основано на стереотипах и догмах, однако надежно выполняет свою основную функцию обеспечения стабильности. Главные герои в мучительных попытках вырваться на свободу пытаются преодолеть ограниченность восприятия. Однако в терминах и категориях привычного сознания это невозможно. Пытаясь освободиться от иллюзий, герои неизбежно оказываются перед проблемой необходимости расширения сознания.

Линейность времени предстает как частный случай бесконечности, представленной в виде возвратного движения по кругу. Однако точки возврата героями почти не осознаются, поскольку память сохраняет только приметы, которые порождают эффект *déjà vu*. В частности, у Сердюка, якобы совершившего ритуал харакири, на животе как напоминание остается царапина от бутылки. В памяти героев сохраняются из прошлого не связные картины, а только отдельные яркие детали. В этом плане особое место в романе занимает японский вариант цикличности. В притче, которую рассказывает представитель корпорации «Тайра» Кавабата, содержится аналог указательному придорожному камню из русского фольклора, предсказывающему судьбу путникам. Жизненный путь ведет человека к вожделенному императорскому дворцу Судзаку, где его судьба может иметь три традиционных варианта: прямо, налево и направо. Они приводят путника в Ворота Вечного Покоя, Ворота Вечной Радости и Ворота, Одаривающие Светом. Однако существует одно принципиальное дополнение, которое уничтожает вариативность выбора: вне зависимости от выбора пути, точнее, ворот для въезда в императорский дворец, «вы оказываетесь в одном и том же дворе. ... Ведь каким бы путем ни шло ваше сердце, какой бы маршрут ни наметила ваша душа, вы всегда возвращаетесь к одному!» [119, с. 228]. Сердюк, который в ходе собеседования дает правильные ответы, потому что полагается

только на свою интуицию, и в данном случае точно понимает, что возвращение к «одному» означает возвращение «сюда» и к себе.

Важную роль в романе играют сны. В. Пелевин использует прием, который можно назвать двойным сном. Петру Пустоте в сумасшедшем доме снится эпоха гражданской войны и ему же в ипостаси комиссара Чапаева снится сумасшедший дом в Москве. В кошмарных снах все меняется с фантастической легкостью и быстротой, и эта «однообразная деятельность» позволяет создать «нечто вроде фиксированного центра» [119, с. 257]. Для литератора Петра Пустоты запись этого однообразия сновидений становится реальностью, которая позволяет избавиться от кошмара, причем снова создается эффект двойного проецирования: записи о сне делаются во сне. Для понимания циклической временной модели в романе принципиальное значение имеет описание путешествия Петра Пустоты в загробный мир с бароном Юнгерном. Это своего рода постмодернистская аналогия сошествия Данте и Вергилия по кругам ада. Именно здесь Петр переживает поворотный момент своей судьбы, начиная понимать смысл происходящего и видеть конечную цель пути.

Именно Петру Пустоте в романе даются мгновенные озарения, посещающие его в моменты экзистенциального напряжения, которые приходят в результате неустанных попыток понять, «что происходит из дня в день, и кто такой он сам» [там же, с. 273]. При этом неизменно подчеркивается, что подобные озарения единичны и мгновенны. Барон Юнгерн говорит о секунде «милосердия ко всем живым существам». Петр Пустота мечтает найти свою золотую удачу, «когда особый взлет свободной мысли дает возможность увидеть красоту жизни» [там же, с.275].

Только в такие мгновения удастся разорвать замкнутый круг и вырваться из унылого круговорота существования, где все повторяется с неизменным постоянством: безмолвный башкир, провода и встречи ткачей, бой на станции Лозовая, «Музыкальная табакерка», кокаин и галлюциногенные грибы. И найти себя можно только в «нигде», но для этого надо реализовать метафору, то есть «выйти из дома умалишенных на свободу» [там же, с. 281]. В терминах романа

это означает движение из «ничего» в «нигде». Именно об этом пишет в своем стихотворении Петр Пустота: «мчится бабочка сознания из ниоткуда в никуда». Данной пространственной категории равнозначен временной аналог «никогда». В результате остается только «сейчас» как единственная реальность. В конечном итоге, Петр шаг за шагом приближается к просветлению. В загробном мире Петр переживает один из таких ярких моментов, который, однако, он затрудняется описать. И эта невозможность выразить обретенное просветление является принципиальной: всякий раз, делая шаг за пределы ограниченного круга представлений, герой оказывается не в состоянии выразить новое знание словами. Вместо этого он обычно использует развернутую метафору. В данном случае это описание перемены декораций, когда «одну сдвинули, а другую не успели поставить на ее место, и целую секунду я глядел в просвет между ними» [119, с. 284]. Симптоматично, что секунда приобрела столь непривычную длительность («целая»), что позволило герою разглядеть обман, который он принимал за реальность и увидеть такое простое и глупое устройство Вселенной, что ему стало стыдно за себя. Последние сомнения Петр преодолевает в ту секунду, когда после уничтожения мира с помощью глиняного пулемета, ему открылась последняя истинная пустота в виде «светящегося всеми цветами радуги потока, неизмеримо широкой реки, начинающейся где-то в бесконечности и уходящей в такую же бесконечность» [там же, с. 382]. Как обычно, герой нуждается в точках опоры. Он уже понимает, что перед ним открылось «ничего», но по старой привычке Петру необходимо название. Чапаев замечает, что «это» называется по-разному, в частности, «условной рекой абсолютной любви» или сокращенно – Урал. Движение по кругу ожидаемо превращается в бесконечность, но это уже «нечто», поскольку человек «и есть абсолютно все, что только может быть» [там же, с. 283].

В. Пелевин построил в романе «Чапаев и Пустота» прихотливую временную модель, цикличность которой проявляется на всех уровнях текста, затрагивая проблематику, сюжет, композицию, систему образов и другие компоненты. Последняя глава романа не просто замыкает временной цикл возвращением к

началу и создает классическую форму большого композиционного кольца, но выводит действие в иное измерение, предельно условно обозначенное как Внутренняя Монголия, что нисколько не отличается от Урала, лишь бы «шуршали пески и шумели водопады». На первый взгляд, может показаться, что герой, наконец, достигает конечной цели, которая, согласно дзен-буддийской концепции назначения человека, состоит в обретении нирваны в результате череды бесконечных воплощений. Должно произойти абсолютное освобождение от страданий бытия, воплощение в пустоте (шутьята) [159, с. 169]. Однако полученная героем от Анны желтая роза и напоминание об обещанных «ей каких-то книгах» говорят, что Петр еще очень далек от того, чтобы окончательно освободиться от привязанностей.

Финальные точки, указанные автором как место и время окончания текста (Кафка-юрт и 1923-1925 годы), в построенной В. Пелевиным модели можно считать единственными однозначными исходными пространственно-временными координатами. Таким образом, все происходящее имело место до 1925 года, после которого последующие события – будущее – представляют собой порождение субъективного сознания героя и воспринимаются им как кошмарные сновидения, при этом события романа могут быть интерпретированы в категориях практически бесконечного циклического поступательно-возвратного процесса.

3.4 Виртуальная реальность романа В. Пелевина «Generation «П»

Творчество В. Пелевина стало одной из ярких примет переходной эпохи конца XX – начала XXI века. Одной из особенностей произведений В. Пелевина 1990-х годов является изображение действительности как виртуальной реальности. В современной науке сформировалась виртуалистика как новый комплексный подход, точнее, тип мировоззрения, воплощающий особый взгляд на мир. Зарубежные исследования в этом направлении в основном сосредоточены на коммуникативных аспектах и компьютерных технологиях моделирования новой реальности. В российской школе виртуалистики акцент делается на философской концепции феномена виртуальной реальности. Н.А. Носову,

основателю Центра виртуалистики Института человека РАН, принадлежит принципиальное замечание: «Неверно понимать виртуальность как нереальность (возможность, иллюзорность, потенциальность, воображение и т.п.), виртуальность есть другая реальность. В виртуалистике полагается существование двух типов реальности: виртуальной и константной, – каждая из которых одинаково реальна» [98]. Константная реальность в данном случае является порождающей, а виртуальная – порожденной. Следующее важное замечание состоит в том, что «порожденное обладает таким же статусом реальности и истинности, как и порождающее, что временность существования не делает событие менее существенным, чем породившее его «начало» [там же].

Изучение проблем виртуальной реальности в художественной литературе представляется одной из актуальных проблем современного литературоведения. Литература как искусство слова порождает особый мир в том смысле, что оно (слово) стоит между человеком и действительностью, воплощая в себе иную реальность, явленную в слове. Язык художественной литературы, точнее, речь автора-повествователя создает особую художественную картину мира, в которой существует человек-персонаж. В прозе В. Пелевина жизненное пространство может формироваться в процессе деконструкции мифов и порождения новых мифологем. Система деконструкция – порождение позволяет автору создавать объекты, подчиняющиеся законам виртуальной реальности, внутренняя природа которой позволяет актуализовать их по законам конкретного пространства и времени. С точки зрения виртуалистики подобную порождающую реальность можно считать частным случаем константной реальности, поскольку в рамках данного континуума она является постоянной.

Интересно соотношение изображаемого времени и времени создания трех вышеназванных произведений. В романе «Омон Ра», написанной в 1992 году, речь идет о лунной программе Советского Союза, которая осуществлялась в 1960-1970-е годы. Действие романа «Чапаев и Пустота», который появился в 1996 году, происходит в период гражданской войны и 1990-годы. Временные рамки романа «Generation «П» (опубликован в 1999 году) не выходят за границы современности,

то есть совпадают с развалом СССР и последующим периодом формирования новых общественных отношений и новой системы ценностей. Здесь одной из важных временных точек отсчета стала отсылка ко времени появления в Советском Союзе «Пепси-Колы». Первый завод по производству американского легендарного напитка был построен в 1974 году в Новороссийске, о чем упоминает В.Пелевин в первой главе романа. Через пять лет, в 1979 году, началась массовая продажа «Пепси-Колы» в Москве, что было приурочено к Олимпиаде-80. В. Пелевин описывает культовый рекламный ролик компании «Пепси-Кола», который, по его словам, стал «поворотной точкой в развитии всей мировой культуры» [120, с. 10]. В контексте романа, посвященного рекламе, это утверждение не кажется слишком большим преувеличением. В описанном видео сравниваются две обезьяны. Первая пьет «Кока-Колу» и обретает способность выполнять простейшие действия. Вторая пьет «Пепси-Колу» и в результате именно она выходит на новый уровень развития: едет к морю за рулем джипа с веселыми девицами.

Цель рекламы заключается не в продаже товара как такового, а в создании новой реальности, в которой данный товар приобретает новые качества, изначально ему не присущие. В этой виртуальной реальности новые качества товара становятся необходимым атрибутом порожденной им реальности благодаря появлению дополнительных смыслов и ценностей, которые ему присвоены рекламой. «Пепси-Кола» стала соотноситься с динамикой, новыми ценностями, модной музыкой, молодостью и полуобнаженными красотками. Все это ассоциировалось с протестом нового поколения против сложившегося уклада жизни. Симптоматично, что В. Пелевин обратился в романе к описанию данного видео из истории рекламных кампаний «Пепси-Колы», хотя в первых видеороликах на советском телевидении были представлены сюжеты с участием Майкла Джексона.

В романе «Generation «П» В. Пелевин обратился к описанию процессов манипуляции с сознанием, к художественному изучению механизма навязывания человеку определенных мифологем. Изображение переходной эпохи и слома

старой системы ценностей, а также последующего формирования на ее обломках новых мировоззренческих и поведенческих принципов легло в основу фабулы произведения.

Главный герой Вавилен Татарский уже в первой главе предстает как фигура двойственная, становясь по ходу повествования все более многоликим. Он – обладатель искусственно сконструированного, несуществующего имени, составленного из слов «Василий Аксенов» и «Владимир Ильич Ленин». Татарский учился в Литературном институте, готовился стать переводчиком с языков народов СССР по подстрочнику, но свое истинное предназначение он видел в трудах «для вечности», то есть мечтал о создании нетленных произведений искусства. Толчком для жизненного выбора послужили стихи Бориса Пастернака, небольшой томик которого стал для героя примером попадания в вечность. Советский Союз также воспринимался им как нечто вечное и потому в представлении Татарского был «чем-то неизменным, неразрушимым и никак не зависящим от скоротечных земных раскладов» [120, с. 4]. Однако вечность в романе не является незыблемой категорией, она оказывается всего лишь формой исторического, а также личностного измерения времени. Поэтому «вечность существовала только до тех пор, пока Татарский искренне в нее верил, и нигде за пределами этой веры ее, в сущности, не было» [там же, с. 14]. Более того, пространство, которое неразрывно связано со временем, «стало сворачиваться и исчезать, пока от него не осталось только микроскопическое пятнышко на ветровом стекле ума» [там же, с. 15].

Таким образом, исчезновение вечности привело к сворачиванию пространства, к его трансформации: «Вокруг замелькали совсем другие пейзажи» [там же, с.15]. Не случайно первая глава, имеющая принципиальное значение, озаглавлена русским эквивалентом названия романа «Поколение «П». В результате описанных здесь метаморфоз в романе происходит его окончательная актуализация. Вторая глава начинается словами: «Как только вечность исчезла, Татарский оказался в настоящем» [120, с.18]. Именно настоящее в континууме романа и представлении главного героя имеет определяющее значение для

вечности, которая может быть изменчивой, вариативной. Татарский стал мыслить конкретно-историческими категориями в сослагательном наклонении: «Вечность была произвольной – если бы, скажем, не Сталин убил Троцкого, а наоборот, ее населяли бы совсем другие лица» [там же, с. 16].

Несостоявшийся поэт Татарский благодаря стечению обстоятельств становится автором рекламных текстов, сохранив при этом склонность к рефлексии и философствованию. Он не просто пишет рекламные тексты как копирайтер, но разрабатывает концепции, направленные и на потребителя рекламы, и на ее заказчика. В его новых текстах происходит подмена реальности, при которой вместо предмета (товара) потребителю предлагается нечто идеальное. Вместо стирального порошка – идея чистоту, вместо мыла «Камэй» – идея «бесконечного счастья» [там же, с. 243].

Постмодернистское понятие симулякра в творчестве В. Пелевина находит широкое применение, причем в самом его высшем проявлении, когда в процессе симуляции рождается образ который, по словам Ж. Бодрийера, «не имеет отношения к какой-либо реальности, чем бы она ни являлась: он является своим собственным чистым симулякром» [21, с. 23].

К.В. Шульга справедливо отмечает, что «симулякровый информационный мир», создаваемый в романе «Generation «П», является виртуальным пространством [164]. Узнаваемые приметы реальности в романе перекодированы и трансформированы. Они создают многоуровневую структуру, в которой зрительные и временные образы порождают особое художественное пространство, имеющее некие характеристики, выходящие за границы эмпирического восприятия. Наиболее полно это находит воплощение в собственном рекламном творчестве Вавилена Татарского.

Первый же сценарий рекламного ролика, написанный Татарским, строится на принципе присвоения товару несуществующего качества и создания симулякра. Клиенту, владельцу кондитерского бизнеса, который боится будущего, боится, что «все может кончиться», было необходимо внушить уверенность, если не в будущем, то хотя бы в настоящем. Именно поэтому клиент

выбирает из всех предложений сумасшедший сценарий Татарского, где зрительный ряд огромных исторических катаклизмов и вращающихся стрелок огромных прозрачных часов сменяется крупным планом скалы с выбитым в камне пирожком с буквами «ЛКК» и слоганом: «Спокойный среди бурь. Лефортовский кондитерский комбинат» [120, с. 31]. Именно этой первой рекламной работы Татарский потом стыдился, потому что невольно воплотил в ней «все самое высокое в душе», и это «высокое» с постыдно-поспешной готовностью оказалось выставлено на продажу по сходной цене. Однако в данном случае гораздо важнее не психологические нюансы переживаний персонажа, а воплощение на уровне его сознания и подсознания виртуальной модели пространственно-временного существования.

Татарского не случайно не приняли на отделение поэзии Литературного института, где предполагается собственное творчество, поэтому его пришлось довольствоваться отделением перевода с языков народов СССР. Таким образом, герой в романе изначально позиционирован как компилятор, производитель «вторичного продукта». Для Татарского источником вдохновения становятся несколько книг и документов, извлеченных им в пионерском прошлом из макулатуры и благополучно забытых на антресолях. Среди них был сборник статей по теоретической физике «Бесконечность и Вселенная». Здесь характерен выбор пионера-гуманитария, который находит в макулатуре и приносит домой такого рода издание. Второй ряд источников для Татарского составили восточные мифы, эзотерика, которые, во-первых, служат ему в качестве толчка для создания рекламных концепций. Во-вторых, Татарский находит в них основу, призванную заменить ему утраченную систему ценностей.

А.С. Кугаевский отмечает, что в романе В. Пелевина советский образ жизни для рожденных в СССР становится настолько привычен, что «превратился в некую онтологическую величину, и его разрушение привело к краху не только политико-экономической системы, но и представлений советского человека о реальности... Если раньше советский идеологический миф создавал в человеческих головах некое универсально-временное пространство, где прошлое,

настоящее и будущее были настолько же стабильными, запланированными и предсказуемыми, насколько таковой была советская плановая экономика, то в постперестроечный период экс-советские люди потеряли этот идейный якорь и начали испытывать онтологический страх перед коллапсирующим на глазах прошлым, шатким настоящим и совсем уж туманным и неопределенным будущим» [63, с. 151]. Эпоха перемен, в которой разрушаемые старые советские представления соседствовали с «перестроечными», искусственно привнесенными рыночными институтами, прошла для большинства советских людей под знаком шоковой терапии. Важный момент данного процесса заключался в необыкновенно быстрых темпах происходящих перемен, к которым общество оказалось не готово и которые носили взрывной характер.

Вавилен Татарский стремится подняться на более высокую ступень социальной лестницы. Однако по существу он ничего для этого не делает. Каждый новый виток его жизни жизненной спирали является следствием стечения обстоятельств или случайности. Его просто выбирают не за какие-то особые заслуги, а потому что он хорошо вписан в систему. Татарский представляет собой классическую фигуру ведомого. Ему необходимы внешние подсказки и мотивы. Не случайно, что дополнительным стимулом для собственного творчества Татарского становятся наркотики. Восприятие пространства и времени главным героем романа также во многом формируется под воздействием галлюциногенов. Выходя из наркотического транса, Татарский не отказывается от приобретенного «опыта», напротив, его личность, получает новые качества, которые закрепляются и становятся постоянными. Однако выход за границы нормального восприятия тоже имеет свои пределы. Татарский получает от сирруфа, явившегося к нему в одном из глубоких наркотических сеансов, недвусмысленное предупреждение об опасности выхода из «человеческого мира». Попытки создать хронотоп воображаемого мира как антитезу реальности оказываются неудачными в силу своей абсурдности и невозможности построить виртуальный мир, который обладал бы необходимыми пространственно-временными измерениями.

Основы построения философской и культурологической концепций континуума были заложены в 1990-е годы в работах М.С. Кагана, который среди других вопросов особое внимание уделял человеку как творцу культуры. М.С. Каган неоднократно подчеркивал необходимость выявления «координат» континуума в системе отношений человека и действительности: «Мир, в котором существует и действует человек, является пространственно-временным континуумом, и потому полнота информации о бытии предполагает знание того, что происходит во всех фрагментах обоих его измерений. Информация о происходящем в пространстве складывается из сведений о «здесь» и о «там», т. е. о том, что я могу непосредственно воспринимать и что я могу только представлять себе» [48]. Логично предположить, что формирование и активное развитие виртуальной реальности предполагает необходимость учета дополнительных «координат» континуума, которые значительно меняют отношения человека с миром.

Понятие о человеке как мере всех вещей, существующее с античности, во многом утрачивает свою универсальность в обществе потребления. В результате одним из следствий происходящих процессов становится появление новых измерений. При этом некоторые социальные координаты претендуют на роль меры всех вещей, приобретая признаки универсальности. Это деньги и существующие на их основе товарно-денежные отношения. В романе данная идея является одной из основных. Даже Вовчик Малой, бандитского типа персонаж, рассуждает о национальной идее, которая необходима великой стране: «У нас раньше было православие, самодержавие и народность. Потом был этот коммунизм. А теперь, когда он кончился, никакой идеи нет вообще, кроме бабок» [120, с. 212]. Все покупается и продается. И поскольку пространство и время в романе воспринимаются как товар – продаются эфирное время и рекламное пространство – они также получают необходимый эквивалент, воплощенный в денежном выражении.

В.К. Карнаух, рассматривая особенности человеческой цивилизации, делает следующее замечание о континууме: «...социальное пространство неразрывно

связано с социальным временем. Поэтому, как нам представляется, можно вести речь о едином пространстве-времени цивилизации, о ее пространственно-временном континууме» [51, с. 6]. Человек в континууме романа В. Пелевина вписывается в социальное пространство, в систему товарно-денежных, морально-нравственных и других отношений. Рекламная карьера Татарского развивается стремительно: герой восходит с самого низа на самый верх таблицы о рангах. Метафорическим эквивалентом его карьеры становится предание о пути к богатству и совершенной мудрости, который мог совершить любой житель Вавилона. Соискатель должен был подняться по спиральям зиккурата, где в случае правильных ответов на три загадки богини Иштар на вершине пирамиды он становился ее ритуальным земным мужем и посвященным халдеем. Однако в случае ошибки стража сталкивала соискателя с зиккурата вниз, что означало верную гибель. В романе восхождение Татарского от фрилансера к криэйтору, а затем далее к высшей должности в телевизионной иерархии и званию мистического мужа богини Иштар сопровождается утратой всего человеческого. Причем, героя не останавливает недвусмысленное предупреждение о существовании «технического пространства, в котором сгорает наш мир. Нечто вроде станции сжигания мусора» [120, с. 186].

В результате 3D-дублер Татарского стал постоянно появляться на экране, он начинает массово тиражироваться и поглощается той виртуальной телевизионной реальностью, к созданию которой приложил руку. Татарский полностью утрачивает индивидуальные черты и становится частью массового сознания. Расчеловечивание персонажа представляет процесс его духовной деградации. В первые свои работы Татарский вкладывал сокровенные движения души. Затем он утрачивает способность поступиться денежным интересом ради творческого порыва и уже с удовлетворением замечает о себе третьем лице: «Все-таки профессионал в нем был сильнее романтика, и за это приходилось платить» [там же, с. 133]. Так постепенно ступенька за ступенькой, поднимаясь вверх по карьерной лестнице, герой параллельно опускается все ниже в морально-нравственном отношении. За высший социальный статус Татарский

расплачивается полным отказом от самого себя. Его положение мужа Иштар в виртуальном мире приравнивается к положению крупнейшего телевизионного босса, который руководит проектом создания компьютерных двойников ведущих политиков (Ельцина и Березовского и других второстепенных политиков), разрабатывает концепцию национальной идеи. Оба мира оказываются в одинаковой степени и реальны и виртуальны. Они представляют собой как бы два уровня одной системы, которые связаны таким образом, что изменение одного из них неизбежно ведет к изменению другого. И этот процесс невозможно контролировать. Так сны оказываются пророчески реальными, а реальность ничем не отличается от призрачных сновидений.

Виртуальная реальность романа строится на пересечении человека, пространства и времени. Именно они становятся основными категориями в структуре нового мира. Человек неразрывно связан с пространством и временем точно так же, как последние не существуют друг без друга. Любая из этих категорий может стать в континууме романа средством характеристики. Вечность для Татарского становится «сомнительной», когда он понимает, что ему это «просто вставляли в голову в одном контейнере с природоведением и неорганической химией» [120, с. 16]. Поэтому вечность для Татарского ничем не отличается от «полуосознанного воспоминания какой-нибудь Маньки из обувного магазина» [там же, с. 16].

Аналогично происходит с офисным пространством, в котором Татарский находился несколько месяцев, и оно начинает структурироваться для героя вокруг стержневого элемента, а именно вокруг пронзительного голоса кухарки с Западной Украины: «На него, как на веревку нанизывались все остальные звенья звуковой реальности: звонки телефонов, голоса, пицание факса и жужжание принтера. И уже вокруг этого сгущались материальные предметы и люди, населяющие комнату» [там же, с. 239]. Характеристики этого голоса (пронзительность, специфичность произношения), его неотвязность в течение всего рабочего дня становятся символическими в контексте рекламного дискурса, который является неотъемлемой частью повседневной жизни человека. В романе

В. Пелевин изображает, точнее, конструирует вторую, параллельную, виртуальную реальность. Следовательно, человек существует в двух мирах, постоянно переходя из одного в другой, в конечном счете, теряя ощущение реальности. Симптоматичная деталь появляется в конце главы «Исламский фактор», в которой телевизионщики получают вместе с деньгами за свою работу записку Березовского с благодарностью: «Спасибо вам огромное, что иногда позволяете жить параллельной жизнью. Без этого настоящая была бы настолько мерзка!» [120, с. 203].

Таким образом, целостность пространства в романе «Generation «П», существующая как виртуальная реальность, формирует своеобразную онтологию текста. Модель художественного мира романа рождается как результат наложения и слияния пространственных, временных, виртуальных координат, создающих единое целое. Создается сложная, многослойная образная система, в которой все компоненты на всех уровнях проблем целостности пространства и времени уравниваются и приобретают способность к взаимозаменяемости.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Структура пространства и времени как особая форма организации художественного текста является одним из основополагающих выразительных средств современной литературы. В конце прошлого столетия в условиях нарастающего кризиса, острого ощущения экзистенциального тупика и всепоглощающего хаоса целостность пространства и времени становится средством, способным воплотить с максимальной полнотой противоречивые тенденции эпохи и особенности авторской картины мира.

В настоящем исследовании в качестве материала анализа выбраны художественные тексты Виктора Пелевина 1990-х годов (десять рассказов, три повести и четыре романа), которые являются достаточно репрезентативными для понимания не только раннего периода творчества писателя, но и дальнейшего развития метатекстуальных принципов его поэтики. Обзор литературоведческих и литературно-критических материалов, посвященных данному периоду творчества В. Пелевина, позволил определить круг вопросов, представляющихся на сегодняшний день недостаточно изученными. Это касается подхода к пространственно-временному континууму как системообразующего началу авторской картины мира, который возникает как результат самодвижения сюжета и саморазвития персонажей во времени.

Рассказы В. Пелевина 1990-х годов при всем их тематическом разнообразии представляют собой типологическое единство с точки зрения пространства и времени. Проведенный анализ выявил наличие одновременно существующих миров, которые пересекаются благодаря проницаемости границ и изображаются как иллюзорные. Наложение пространственных ориентиров и временных измерений создает условия для свободного перемещения персонажей из одного мира в другой. Мотивы бегства, ухода, освобождения и перехода связаны со стремлением героев обрести свободу, что обычно связано с перемещением в пространстве. Замкнутое пространство характерно для персонажей,

представляющих особый тип сознания, не способного к рефлексии, внутреннему росту и саморазвитию.

В связи с этим структура целостности пространства и времени В. Пелевина анализируется роль локусов, воплощающих идею замкнутости и ограниченности. Это тюрьма, лабиринт, клетка, решетка, подвал, нора, тупик, закрытые двери и ворота, ларек, зашторенные окна, забор, колючая проволока и прочие ограждения, кастрюля, бочка, шторы, одежда и даже абсурдный фоносемантический концепт «ухряб». Многообразие пространственных ограничителей вписывается в идею мира как тюрьмы, которая во многом обусловлена влиянием элементов буддизма на творчество В. Пелевина. Мотив выхода из ограниченного пространства не столь разнообразен и исчерпывается всего несколькими локусами: небо, облака, светлый горизонт, звезды, дорога, поле.

Анализ текстов показал, как мотив освобождения и переход в новое состояние реализуется в пространственно-временном континууме, что сопровождается обретением героем новых конкретных качеств, расширяющих его пространственные и временные измерения. Важным моментом, отмеченным во многих произведениях, является наличие движения как атрибута, неразрывно связанного с пространством и временем. Пространство не является для персонажей В. Пелевина неким «вместилищем», где пространство и время существуют сами по себе, напротив, они тесно связаны с процессами, происходящими в сознании человека. Бег («Онтология детства»), полет («Затворник и Шестипалый», «Проблема верволка в средней полосе», «Жизнь и приключения сарая номер XII»), шаги по дороге, ведущей к горизонту («Желтая стрела») дают ощущение счастья, ведут к свободе, к перерождению.

В процессе исследования обнаружилось, что обретение свободы оказывается для персонажей иллюзорным или ставит под вопрос сам факт освобождения, поскольку переход в иное временное измерение или пространство означает всего лишь замену одной «тюрьмы» на другую. В. Пелевин изображая, стремление выйти за рамки замкнутого существования, проводит идею необходимости в первую очередь преодолеть ограниченного человеческого

сознания, находящегося в плену в плену иллюзий относительно условий своего бытия. Одним из первых произведений, где появляется этот мотив, является рассказ «Онтология детства». Здесь для ребенка, не осознающего, что он находится в тюрьме, основные качества и параметры бытия лишены ощущения несвободы. Так возникает иллюзия свободы в замкнутом мире тюрьмы. Названный мотив становится одним из наиболее частотных в последующих произведениях 1990-х годов. Моделирующая роль пространственно-временного континуума заключается в уравнивании миров, когда иллюзорными в равной степени оказываются и реальность, и виртуальность.

Авторская картина мира В. Пелевина строится на парадоксальном сочетании предметной узнаваемости реального вещного мира и его иллюзорности в связи с тем, что изображаемые пространственные и временные ориентиры, имеют только кажущуюся устойчивость и определенность. Исследование повторяющихся мотивов выявило наличие цикличности времени и пространства, воспринимаемых как движение по кругу, прохождение одних и тех же точек. Континуум, который складывается в текстах В. Пелевина 1990-х годов, приобретает универсальное свойство, позволяющее преодолевать ограниченность пространства за счет бесконечности времени. Иными словами, возникающий пространственно-временной континуум обладает проницаемостью во времени и в пространстве.

Реальность в рассказах В. Пелевина трансформируется с помощью изображения неправдоподобного как реального и наоборот. Деконструкция реальности является первым шагом, за которым следует процесс свободного конструирования особого мира, состоящего из компонентов разрушенной реальности. Возникающие новые связи и отношения и становятся тем пространственно-временным континуумом, в котором возможны любые ситуации, любые метаморфозы с привычными измерениями и вещами. Следовательно, возникает новый мир (миры), которые не просто пересекаются, а накладываются друг на друга. В связи с этим становятся возможны все многочисленные метаморфозы с героями, которые, в свою очередь, ведут к

трансформации пространственно-временного континуума. Идеи превращения и перехода воплощает неуловимость и зыбкость бытия. Интуиция, подсознательное и бессознательное представляет собой форму проявления измененных состояний сознания, переживаемых во сне, в алкогольном или наркотическом опьянении. В этот же ряд включаются процессы фантазмагорических зооморфных или антропоморфных превращений персонажей, существующих в особых формах пространства-времени благодаря наличию у героев двойной жизни. Все перечисленные состояния являются неотъемлемой частью художественной картины мира В.Пелевина, которая в результате характеризуется наличием мультиреальности.

В ходе анализа выявлено несколько уровней пространственно-временного континуума и соответствующие им бытовой, социальный и онтологический дискурсы, аллегорический, метафорический, экзистенциальный принципы изображения, в которые вписаны экзистенциальные, буддийские и эзотерические представления о действительности. Каждый из них по отдельности обладает яркими характерологическими способностями, однако максимальная смысловая обобщенность возникает только в результате наложения смыслов, реализующихся в системе единого пространственно-временного континуума и социально-философского постмодернистского нарратива.

Исследование принципов моделирования реальности В. Пелевина показало важную роль бинарных оппозиции, которые могут быть отнесены к сфере пространственно-временного континуума: верх (свет) и низ (тьма), день и ночь, здесь и там, небо и земля. На эти оппозиции накладываются социально-категориальные и психологические оппозиции: социум – одиночество, страх – безопасность, любовь – ужас, надежда – безысходность, жизнь – смерть, утверждение – отрицание, знание – неведение, истинное – ложное и др. Бинарные оппозиции воспринимаются человеком интуитивно на уровне чувственных ощущений. Персонажи В. Пелевина формируют окружающий мир на основании всего имеющегося жизненного опыта, то есть пространственно-временной континуум не существует вне субъективного восприятия человека.

Оппозиция неведение – знание, а в более широком плане ограниченность сознания и неспособность к развитию противостоит способности к духовному росту. Данной оппозиции в пространственно-временном континууме 1990-х годов соответствуют восходящие и нисходящие линии развития персонажей. Измерения пространственно-временного континуума находятся в корреляционной зависимости с сознанием героя, включающего философскую, идеологическую, социальную и психологическую составляющие, а также отражают его локализацию относительно некоей принципиально изменчивой системы координат. Все персонажи находятся на своем уровне пространственно-временного континуума в зависимости от того, насколько они способны к духовному росту, рефлексии и дальнейшим метаморфозам.

Анализ циклического времени и виртуальной реальности показывает, что для пространственно-временного континуума не имеет принципиального значения реальность (истинность) или виртуальность (ложность, иллюзорность) пространства и времени, поскольку они уравниваются в сознании героя. Изощренная детализация виртуального мира в сознании рефлектирующего героя В. Пелевина, достигающая максимума в романе «Чапаев и Пустота», делает его (мир) максимально реальным. Осмысление действительности и себя в мире у героев формируется в процессе деконструкции мифов и порождения новых мифологем, в ходе освобождения от симулякров и формирования не менее изощренных иллюзий. В системе деконструкция – порождение создаются объекты, подчиняющиеся законам виртуальной реальности, внутренняя природа которой позволяет актуализовать их по законам конкретного пространственно-временного континуума. Таким образом, пространственно-временной континуум в произведениях В. Пелевина 1990-х годов, существующий как особая художественная реальность, формирует своеобразную онтологию текста. Возникающая модель авторского мира рождается как результат наложения и слияния пространственных, временных, виртуальных координат, создающих единое целое. Формируется сложная, многослойная образная система, в которой

все компоненты на всех уровнях пространственно-временного континуума уравниваются и приобретают способность к взаимозаменяемости.

Изучение особенностей пространственно-временного континуума представляется одной из актуальных проблем современного литературоведения. В творчестве Виктора Пелевина пространство-время-движение является способом построения художественной реальности, который позволяет реализовать авторскую стратегию на взаимодействие амбивалентных равноправных сущностей: реальности и виртуальности, света и тьмы, жизни и смерти, прошлого, настоящего и будущего в циклическом поступательно-возвратном движении.

Тема настоящего исследования находится в границах одного десятилетия, на которое приходится первый этап творчества В. Пелевина, поэтому его последующие произведения выведены за рамки анализа. Очевидно, что выявленная преемственность между первыми рассказами, тремя повестями и четырьмя романами предполагает наличие перспективы дальнейших исследований, открывающиеся с точки зрения полученных результатов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абашева, М. П. Литература в поисках лица: русская проза в конце XX века / М. П. Абашева. – Пермь: Изд-во Пермского университета, 2001. – 320 с.
2. Абашева М.П., Катаев Ф.А. Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике и авторская идентичность / М.П. Абашева, Ф.А. Катаев. – Пермь: ПГГПУ, 2013. – 168 с.
3. Авдонин, В.В., Пак, И.В. Постмодернизм: парадигма сатиры В. Пелевина / В.В. Авдонин, И.В. Пак // Научное обозрение: гуманитарные исследования. – 2014. – № 12. – С. 76-81.
4. Азеева, И.В. Игровой дискурс русской культуры конца XX века: Саша Соколов, Виктор Пелевин : дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.02 / Азеева И. В. – Ярославль, 1999. – 190 с.
5. Аргонов В.Ю., Атина С.И. Определение материи на основе понятия временной локальности: практический смысл онтологических проблем [Электронный ресурс] / В.Ю. Аргонов, С.И. Атина. – Режим доступа: <http://transhumanism-russia.ru/content/view/599/144/>
6. Арнхейм, Р. Структура пространства и времени [Текст] // Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм; пер. с англ.; науч. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. – Москва: Прометей, 1994. – С. 92-105.
7. Баркова Э.В. Пространственно-временной континуум как форма целостности культуры: к постановке проблемы // Серия «Мыслители». В диапазоне гуманитарного знания. Выпуск 4 / Сборник к 80-летию профессора М.С. Кагана Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001 [Электронный ресурс] / Э.В. Баркова. – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/text/barkova-ev/prostranstvenno-vremennoy-kontinuum-kak-forma-celostnosti-kultury-k-postanovke#ref-1-9-index>
8. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

9. Басинский, П. Авгиевы конюшни [Электронный ресурс] / П. Басинский // Октябрь. – 1999. – № 11. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/1999/11/basinsk.html>
10. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // М.М. Бахтин Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. Художественная литература. – 1975. – С. 234-407.
11. Бахтин, М.М.. Автор и герой в эстетической деятельности / Бахтин М.М. //Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит. – 1986. – 543 с.
12. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990 – 543 с.
13. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1972. – 300с.
14. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. / М.М. Бахтин. – М. : Яз. славян. культур, 2003. – 960 с.
15. Бахтин, М.М. Собрание сочинений. Т. 3. Теория романа (1930–1961 гг.). / М.М. Бахтин. – М. : Яз. славян. культур, 2012. – 880 с.
16. Безруков, А.Н. Рецепция художественного текста: функциональный подход / А.Н. Безруков. – Вроцлав: Русско-польский институт, 2015. – 300 с.
17. Богданова, О. В. Современный литературный процесс : (к вопросу о постмодернизме в русской литературе 70-90-х годов XX века) : материалы к курсу «История рус. лит. XX в.» (ч. 3) / О.В. Богданова. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский гос. ун-т, филол. фак-т, 2001. – 252 с.
18. Богданова, О. В. Постмодернизм и современный литературный процесс: дис. ... д-ра. филол. наук / О.В. Богданова. – СПб., 2003. – 481 с.
19. Богданова, О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы: (60–90-е годы XX – начало XXI в.) / О.В. Богданова. – СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2004. – 716 с.
20. Богданова О.В., С.А, Кибальник, Л.В, Сафронова. Литературные стратегии Виктора Пелевина. – СПб.: Петрополис, 2008. – 183 с.

21. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Перевод О. А. Печенкина. – Тула, 2013. – 204 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.simulacrum.h16.ru/files/text/simulacres.pdf>
22. Буслакова, Т. П. Современная русская литература. Тенденции последнего десятилетия: учебное пособие [Текст] / Т. П. Буслакова. – Москва: Высшая школа, 2008. – 128 с.
23. Бычкова, О.А. Проблемы симулякра в произведениях русского постмодернизма на материале произведений А. Битова, Т. Толстой, В. Пелевина: дис. ... канд. филол. наук / О.А. Бычкова. – Чебоксары, 2008. – 201с.
24. Вдовиченко, О.В. Культурфилософский контекст абсурда в художественном сознании России рубежа XX - XXI вв.: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / О.В. Вдовиченко. – Саранск, 2009. – 170 с.
25. Вишня, Л. Деструкция (или как ловить истину в «болоте» виртуальных иллюзий) [Электронный ресурс] / Л. Вишня. – Режим доступа: <http://www.litnet.ru/st/30.php>
26. Воробьева, Е.П. Литературная рефлексия в русской постмодернистской прозе: А. Битов, Саша Соколов, В. Пелевин: дис. ... канд. филол. наук / Е.П. Воробьева. – Барнаул, 2004. – 157 с.
27. Гавенко, А.С. Вторичный текст как компонент художественного текста (на материале романа В. Пелевина «Generation «П»): дис. ... канд. филол. наук / А.С. Гавенко. – Барнаул, 2002 – 169 с.
28. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное / И.Р. Гальперин. – М.: КомКнига. – 2006. – 144 с.
29. Генис, А. Виктор Пелевин: Границы и метаморфозы / А. Генис // Знамя. – 1995. – № 12 – С. 210-214.
30. Генис, А. Беседа десятая: поле чудес. Виктор Пелевин / А. Генис // Звезда. – 1997. – №12. – С. 91
31. Генис, А. Феномен Пелевина [Электронный ресурс] / А.Генис. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru>

32. Генис, А. Иван Петрович умер: статьи и расследования / А. Генис. – М.: Новое литературное обозрение, 1999 – 83с.
33. Головаха, Е.И., Кроник А.Л. Психологическое время личности / Е.И. Головаха, А.Л. Кроник. – Киев: Наукова думка, 1984. – 128 с.
34. Дворцова, Н. П. Миф о смерти постмодернизма и современная литературная ситуация [Текст] / Н. П. Дворцова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/1338>.
35. Делез, Ж. Логика смысла. Фуко, М. *Theatrum philosophicum* / Ж. Делез; М. Фуко; пер. с франц. – Москва: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
36. Деррида, Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук [Текст] / Ж. Деррида // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва: Прогресс, 2000. – С. 407-426.
37. Дитковская, И.Ю. Интертекстуальность прозы В. Пелевина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / И.Ю. Дитковская. – Днепропетровск, 2002. – 210 с.
38. Дмитриев, А.В. Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А.В. Дмитриев. – Волгоград, 2002. – 174 с.
39. Жаринова, О.В. Поэтико-философский аспект произведений В. Пелевина «Омон Ра» и «Generation «П»»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – Тамбов, 2004. – 167 с.
40. Зарубина, Д. Н. Универсалии в романном творчестве В.Пелевина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Д.Н. Зарубина. – Иваново, 2007. – 18 с.
41. Зобов, Р.А. О некоторых проблемах взаимосвязей философии и искусства [Текст] / Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко // Творческий процесс и художественное восприятие. – Ленинград : Наука, 1978. – С. 9-31.
42. Зорина, М. Мотив пустоты в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» / М. Зорина // Родное и вселенское: XI Международная научная конференция. – Ульяновск: Ульяновский государственный технический университет. – 2015. С. 216-221.

43. Иванова, Н. Преодолевшие постмодернизм // Знамя. – 1998. – №4. – С. 193-204.
44. Иванова, Н. Русский крест. Литература и читатель в начале нового века. – Москва: Время, 2011. – 384 с.
45. Ильин, И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И.П. Ильин. – Москва: Интрада, 1998. – 255 с.
46. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. – Москва: Интрада, 1996. – 256 с.
47. Каган, М.С. О философском уровне анализа отношения искусства к пространству и времени / М.С. Каган // Пространство и время в искусстве. Межвузовский сборник научных трудов. – Л.: СПбГУ, 1988. – С. 23-27.
48. Каган, М.С. Философия культуры. Учебное пособие. – СПб.: Петрополис. – 1996. – 415 с. – [Электронный ресурс] / М.С. Каган. – Режим доступа: [http://www.studfiles.ru/preview/1770715/page:8/.](http://www.studfiles.ru/preview/1770715/page:8/)
49. Каган, М.С. Введение в историю мировой культуры. Кн.1. / М.С. Каган. 2-е изд. – СПб.: Петрополис, 2000. – 368с.
50. Казаков, И.Н. Постмодернистская презентация мотива движения в повести В. Пелевина «Желтая стрела» // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2007. – № 3. – с. 76-80. [Электронный ресурс] / И.Н. Казаков. – Режим доступа: <http://lib.vsu.by/xmlui/handle/123456789/7437>
51. Карнаух, В.К. Волны цивилизации / В.К. Карнаух – СПб.: Изд-во СПбГУ. – 1998. – 92 с.
52. Карпицкий, Н.Н. Виртуальность и темпоральность / Н.Н. Карпицкий // Известия Томского политехнического университета. – 2003. – Том 306. – № 4. – С. 132-136.
53. Киселева, П.А., Кузнецов, А.В. Философия солипсизма и ее отражение в художественной литературе (на примере рассказа Виктора Пелевина «Девятый сон Веры Павловны») // Молодежный научный форум: гуманитарные науки. Электронный сборник статей по материалам XI студенческой международной

заочной научно-практической конференции. Москва: Изд. «МЦНО», 2014, № 4 (11). – С. 37-47.

54. Коваленко, А.Г. Литература и постмодернизм: учебное пособие / А.Г. Коваленко. – М.: Изд-во РУДН, 2004. – 142 с.

55. Коваленко, А.Г. Мир игры и игра мирами В.Пелевина / в кн.: «История русской литературы XX-начала XXI века». Часть III. 1991-2010 годы. Сост. и науч. ред. проф В.И. Коровин. – М., Изд-во Владос, 2014. – С. 187-193.

56. Колмакова, О.А. Поэтика русской постмодернистской прозы рубежа XX-XXI вв.: Типы пространства и времени в воплощении кризисного сознания: дис. ...док. филол.наук : 10.01.01 – Улан-Удэ, 2015. 339 с.

57. Кондаков, И.В. Сфера сознательного и бессознательного в произведениях В. Пелевина [Электронный ресурс] / И.В. Кондаков. – Режим доступа: <http://sergg.ru/doc/poetics/rus-postmodern-literature/099.htm>

58. Кончеев, А.С. Солипсистская притча Виктора Пелевина «Иван Кублаханов» / А.С. Кончеев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.koncheev.narod.ru/k_kublahan.htm

59. Корнев, С. Блюстители дихотомии: Кто и почему не любит у нас Пелевина [Электронный ресурс] / С. Корнев. – Режим доступа: <http://pelevin.info>

60. Корнев, С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? / С. Корнев // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 28. – С. 244-259 / [Электронный ресурс] / С. Корнев. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html>

61. Короткова, А.В. Метод фантастического реализма в романе В. Пелевина «Жизнь насекомых» // Всероссийская науч. конференция «Фантастика и современное мифотворчество», посвященная 55-летию выхода в свет романа Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец». 3-8 мая 2010 г. [Электронный ресурс] / А.В. Короткова. – Режим доступа: <http://philol-khb.narod.ru/index/0-9>

62. Крючкова, Я.Р. Концепция виртуального мира в повести В. Пелевина «Принц Госплана». [Электронный ресурс] / Я.Р. Крючкова // Литература в контексті

культури. – 2009. – Вып. 19. – С. 170-178. – Режим доступа: http://nbuv.gov.ua/UJRN/lvk_2009_19_26

63. Кугаевский, А.С. Художественная интерпретация товарного дискурса в романе Виктора Пелевина «Generation «П» (Критика и семиотика). [Электронный ресурс] / А.С. Кугаевский // Вып. 9. – Новосибирск, 2006. – С. 144-157. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature2/kugaevsky-06.htm>.

64. Курицын, В. Великие мифы и скромные деконструкции / В. Курицын // Октябрь. –1996. – № 8. – С. 171-187.

65. Курицын, В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. – Москва: ОГИ, 2000. – 288 с.

66. Курицын, В. Группа продленного дня / В. Курицын // в кн.: Пелевин В. Жизнь насекомых / предисл. В. Курицына. – М.: Эксмо, 1999. – 254 с.

67. Ланин, Б. Анатомия литературной антиутопии / Б. Ланин // Общественные науки и современность. – 1993. – № 5. – С. 154-163.

68. Ланин, Б. Русская литературная антиутопия XX века: автореф. дис. ...д-ра. филол. наук: 10.01.01 / Б. Ланин. – Москва, 1993. – 35 с.

69. Леви-Строс, К. Мифологии: В 4-х т. / К. Леви-Строс. // Т.3: Происхождение застольных обычаев. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – 461 с.

70. Леви-Строс, К. Структурная антропология / Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.

71. Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература: 1950-1990 годы. В 2т. Т.1. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Академия, 2003 – 410 с.

72. Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): монография / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург: УГПУ, 1997. – 317 с.

73. Липовецкий, М. Паралогии: Трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов [Текст] / М. Липовецкий. – Москва: Новое литературное обозрение, 2008. – 848 с.

74. Лихачев, Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы. –1968. – № 8 – С. 74-87.

75. Лихачев, Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы [Текст] / Д. С. Лихачев. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. – 566 с.
76. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. / Д. С. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 360 с.
77. Лихина, Н.Е. Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм / Н.Е. Лихина. – Калининград: КГУ, 1997. – 59 с.
78. Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: книга для учителя / Ю. М. Лотман. – Москва: Просвещение, 1988. – 348 с.
79. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – Москва: Прогресс-Гнозис, 1992. – 270 с.
80. Лотман, Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема / Ю.М. Лотман // в кн.: О русской литературе. – СПб.: Искусство, 1997. – С. 817-827.
81. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб. : Искусство. – 2010. – С. 150-391.
82. Луговая, Е.А. Топоним виртуального пространства как культурно-историческая категория: На материале эпопеи Дж. Р.Р. Толкиена «Властелин колец»: дис. ...канд.филол.наук:10.02.19 / Е.А. Луговая. – Ставрополь, 2006. – 217 с.
83. Макеева, К. Творчество Виктора Пелевина. [Электронный ресурс] / К.Макеева // Сайт творчества В. Пелевина. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-mak/1.html>
84. Маньковская, Н. Б. Эстетика русского постмодернизма. Художественная специфика постмодернизма в России / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
85. Маркова, Т. Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин) / Т. Н. Маркова. – Москва: Изд-во МГОУ, 2003. – 268 с.

86. Маркова, Т.Н. Компьютерные технологии и компьютерные приемы в русской прозе рубежа веков [Электронный ресурс] / Т.Н. Маркова. Русская и белорусская литературы на рубеже XX-XXI вв.: сборник научных статей. В 2 ч. Ч. 1 / под ред. С. Я. Гончаровой-Грабовской. – Минск: РИВШ, 2010. – С.24-28. – Режим доступа: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/43107>
87. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – Москва: Наука, 1976. – 407 с.
88. Мельникова, А.Ю. Художественный мир Пелевина. Пространственно-временной аспект: автореф. дис. ... канд.филол. наук:10.01.01 / А.Ю. Мельникова – Иваново. 2011. – 24 с.
89. Минковский, Г. Пространство и время / Г. Минковский // Принцип относительности: сборник работ по специальной теории относительности / сост. А. А. Тяпкин. – Москва: Атомиздат, 1973. – С. 167-180.
90. Москальская О.И. Грамматика текста : Пособие по грамматике немецкого языка / О.И. Москальская. – М.: Высш. школа, 1981. – 183 с.
91. Мостепаненко, А.М. Пространство и время в макро-, мега- и микромире [Текст] / А. М. Мостепаненко. – Москва : Политиздат, 1974. – 240 с.
92. Немзер, А. В каком году – рассчитывай... (Заметки к вечному сюжету «Литература и современность»). [Электронный ресурс]. А. Немзер // Знамя. – 1998. –№ 5. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/5/nemzer-pr.html>
93. Нестик, Т.А. Отношение личности ко времени и экономическое поведение / Т.А. Нестик // Культура и экономическое поведение: Сборник научных статей / Под ред. Н.М. Лебедевой, А.Н. Татарко. – М : МАКС Пресс, 2011. – С. 166–189.
94. Нестик, Т.А. Социальная психология времени / Т.А. Нестик. – М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2014. – 496 с.
95. Нефагина, Г. Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века / Г.Л. Нефагина. – Минск: Экономпресс, 1998. – 106 с.
96. Нефагина, Г. Л. Русская проза конца XX века: учебное пособие / Г. Л. Нефагина. – Москва : Наука, 2003. – 320 с.

97. Нечепуренко, Д.В. Характерология В. О. Пелевина : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Д.В. Нечепуренко. – Екатеринбург. – 2014. – 20 с.
98. Носов, Н.А. Манифест виртуалистики. – М.: Путь, 2001.– 17 с. (Труды лаборатория виртуалистики. Вып. 15) / Н.А. Носов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.virtualistika.ru/vip_15.html
99. Ньютон, И. Математические начала натуральной философии / И. Ньютон. – М.: Наука, 1989. – 711 с.
100. Орешко, М.А. Лексическая репрезентация художественной концептосферы Виктора Пелевина: концепты «человек», «пространство», «время»: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / М.А. Орешко. – Санкт-Петербург, 2006. – 177 с.
101. Павленко, А. П. Гротеск в художественном мире Виктора Пелевина: дис. ...канд. филол. наук: 10.0101 / А.П. Павленко. – Пятигорск, 2016. – 181 с.
102. Пальчик, Ю.В. Взаимодействие эпических жанров в прозе Виктора Пелевина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ю.В.Пальчик. – Самара, 2003. – 181 с.
103. Пахомов, С.В. Категория сансары в философии индуистского тантризма / С.В. Пахомов // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – Т. 16. – выпуск 3. – 2016. – С. 253-263.
104. Пелевин, В.О. Бубен верхнего мира [Электронный ресурс] / В.О. Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-bubv/1.html>
105. Пелевин, В.О. Вести из Непала [Электронный ресурс] / В.О. Пелевин. – Режим доступа:<http://pelevin.nov.ru/rass/pe-vene/1.html>
106. Пелевин В.О. Жизнь и приключения сарая № XII [Электронный ресурс] / В.О. Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-saray/1.html>
107. Пелевин, В.О. Зигмунд в кафе [Электронный ресурс] / В.О. Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-zigm/1.html>
108. Пелевин, В.О. Миттельшпиль [Электронный ресурс] / В.О. Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-mitt/1.html>
109. Пелевин, В.О. Ника [Электронный ресурс] / В.О. Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-tundr/1.html>

110. Пелевин, В.О. Онтология детства [Электронный ресурс] / В.О. Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-det/1.html>
111. Пелевин В.О. Проблема верволка в средней полосе [Электронный ресурс] / В.О. Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/pov/pe-werw/1.html>
112. Пелевин, В.О. Ухряб [Электронный ресурс] / В.О. Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-uchr/1.html>
113. Пелевин, В.О. Хрустальный мир. [Электронный ресурс] / В.О. Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-khrus/1.html>
114. Пелевин, В.О. Затворник и Шестипалый [Электронный ресурс] / В.О. Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/pov/pe-zatv/1.html>
115. Пелевин, В.О. Желтая стрела [Электронный ресурс] / В.О. Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/pov/pe-yelar/1.html>
116. Пелевин, В.О. Принц Госплана [Электронный ресурс] / В.О. Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/pov/pe-princ/1.html>
117. Пелевин, В.О. Омон Ра [Электронный ресурс] / В.О. Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-omon/index.html>
118. Пелевин, В.О. Жизнь насекомых / В.О. Пелевин. – М.: Вагриус, 2004. – 303 с.
119. Пелевин, В. О. Чапаев и Пустота / В.О. Пелевин. – М.: Варгиус, 2004. –414 с.
120. Пелевин В. «Generation «П» / В.О. Пелевин. – М.: Вагриус, 2004. – 366 с.
121. Политов, А.В. Онтологический смысл понятия хронотопа в философских идеях А. Ухтомского и М. Бахтина / А.В. Политов // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук. – 2014. Том 14. Вып. 4. – С. 50-62.
122. Пронина, Е. Франктальная логика Виктора Пелевина //Вопросы литературы. – 2003. – № 4 [Электронный ресурс] / Е. Пронина. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/4/pron.html>
123. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста : научное издание / Д. А. Щукина. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2003. – 216 с.

124. Прохорова, Т. Г. Постмодернизм в русской прозе / Т. Г. Прохорова. – Казань: Изд-во КГУ, 2005. – 96 с.
125. Религиозный словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://enc-dic.com/religion/SHunja-881.html>
126. Репина, М.В. Творчество В. Пелевина 90-х годов XX века в контексте русского литературного постмодернизма: дис... канд. филол. наук: 10.01.01 / М.В. Репина. – М., 2004. – 199 с.
127. Роднянская, И. ... и к ней безумная любовь ... / И. Роднянская // Новый мир. – 1996. – № 9. – С. 216-221.
128. Роднянская, И. Б. Незнакомые знакомцы / И. Б. Роднянская // Новый мир. – 1986. – №8. – С. 230-247.
129. Роднянская, И. Этот мир придуман не нами / И. Роднянская // Новый мир. – 1999. – № 8. [Электронный ресурс] / И. Роднянская. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/8/rodnyan.html
130. Руднев В.П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
131. Руднев, В.П. Прочь от реальности. Исследования по философии текста II / В.П.Руднев. – М.: Аграф, 2000. – 432 с.
132. Руднев, В. Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы / В. Руднев. – Москва: Территория будущего, 2007. – 528 с.
133. Русская проза конца XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.В. Агеносов, Т.М. Колядич, Л.А. Трубина и др.; Под ред. Т.М. Колядич. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 424 с.
134. Русские писатели XX века: Биографический словарь / Гл. ред. и сост. П.А. Николаев. Редкол.: А.Г. Бочаров, Л.И. Лазарев, А.Н. Михайлов и др. – М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву – А.М, 2000. – 808 с.
135. Салиева, Л.К. Мифы 90-х или «Вечные ценности нового поколения» (на материале В. Пелевина «Generation «П»») / Л.К. Салиева // Вестник Московского государственного ун-та. Сер. 19. – 2002. – №2. – С. 69-73.

136. Сергеев, С. Чапаев и простота (роман в 2-х частях с итогом и эпилогом) / С. Сергеев // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 28. – С.260-268
137. Симкина Н.Н., Васильева Е.В. Сравнительный анализ культуры постмодерна на западе и в России // Вестник Брянского государственного технического университета. – 2008. – № 4. – с. 103-110.
138. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература: Новая философия, новый язык / И.С. Скоропанова. – Минск: Институт совр. знаний, 2000. – 350 с.
139. Скоропанова, И. Русская постмодернистская литература. 3-е изд., исправ. / И. Скоропанова. – Москва: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.
140. Соколова, Т. К проблеме изучения художественного пространства и времени в литературном произведении [Электронный ресурс] / Т. Соколова. – Режим доступа: <http://www.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=CcyhDRDPdLw%3D&tabid=10087>
141. Спиркин А.Г. Философия / А.Г. Спиркин. – 2-е изд. – М. : Гардарики, 2006. – 736 с.
142. Топоров, В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Семантика и структура. – Москва: Наука, 1983. – С. 227-284.
143. Торчинов, Е.А. Введение в буддизм: курс лекций / Е.А. Торчинов. – СПб.: Амфора, 2005. – 432 с.
144. Тульчинская, Н. И., Ананина, Т.В. Проблема творчества В. Пелевина: семиотика текста [Электронный ресурс] / Н.И. Тульчинская, Т.В. Ананина // Вестник КАСУ. – 2006. – №2.– Режим доступа: <http://www.vestnik-kafu/journal/6/229>
145. Тух, Б. Первая десятка современной русской литературы / Б. Тух. – М.: ООО «Издательский дом «Оникс 21 век», 2002. – 380 с.
146. Ухтомский А.А. О хронотопе / А. Ухтомский. Доминанта. – СПб. : Питер. – С. 67-71.

147. Федосова Т.В. Темпоральная структура текста как компонент идиостиля автора (на материале произведений К. Воннегута и Дж.Фаулза): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Т.В. Федосова. – Горно-Алтайск, 2005. – 175 с.
148. Феномен Виктора Пелевина: биобиблиографический указатель [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ncbs.ru/Downloads/pelevin.pdf>
149. Фёрштайн, Г. Тантра / Г. Фёрштайн. Пер. с англ. Ю. Бондарева. – М.: Фаир-пресс, 2002. – 400 с.
150. Философская энциклопедия. В 5 т. Т. 3. Коммунизм – Наука / Ред колл.: Ф.В. Константинов (гл.ред.). – М.: Советская энциклопедия. – 1964. – 584 с.
151. Фресс П. Восприятие и оценка времени / В кн.: Фресс П., Пиаже Ж. Экспериментальная психология. – М.: Прогресс, 1978. – Вып. 6. – С. 88–135.
152. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях – Москва: Прогресс, 1993. – 321 с.
153. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – Москва: Лабиринт, 1997. – 448 с.
154. Фрумкин, К. Эпоха Пелевина [Электронный ресурс] / К. Фрумкин. – Режим доступа: <http://kulturolog.narod.ru/pelevin.htm>
155. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999 – 240 с.
156. Хайдеггер, М. Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер; сост., пер., вступ. ст. В. В. Бибихина. – Москва: Республика, 1993. – 448 с.
157. Хейзинга, Й. Homo ludens: Опыт определения игрового элемента культуры. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга; пер. с нидерл. и прим. В. В. Ошиса; общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. – Москва: Прогресс-Академия, 1992. – 462 с.
158. Хокинг, С. Кратчайшая история времени. / С. Хокинг, Леонард Млодинов ; [пер. с англ. Б. Оралбекова под ред. А.Г. Сергеева]. – СПб: Амфора. ТИД, 2006. – 180 с.
159. Чебоненко, О.С. Литературные интерпретации жизненных смыслов дзен-буддийского Востока в произведениях XX в. (на примере романа В.О. Пелевина

- «Чапаев и Пустота») / О.С. Чебоненко // Вестник Бурятского государственного университета. – 2011. – № 10. – С. 164-170.
160. Чебоненко, О.С. Тема лабиринта в произведениях В.О. Пелевина и Х.Л. Борхеса / О.С. Чебоненко // Вестник ЧитГУ. – 2012. – № 3. – С. 76-82.
161. Черняк М.А. Современная русская литература / М.А.Черняк // Учебное изд-е для вузов. – М.: Изд-во Форум, 2008 – 352с.
162. Чупринин, С. И. Русская литература сегодня. Новый путеводитель / С. И. Чупринин. – Москва: Время, 2009. – 816 с.
163. Шварц Ш. Культурные ценностные ориентации: природа и следствие национальных различий / Ш. Шварц // Психология. Журнал высшей школы экономики. – 2008. – Т. 5. – № 2. С. 37–67.
164. Шульга, К.В. Поэтико-философский аспект воплощения виртуальной реальности в романе «Generation «П» Виктора Пелевина: дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / К. В. Шульга – Тамбов, 2005. – 158 с.
165. Эпштейн, М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков / М.Н. Эпштейн. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
166. Эпштейн, М.Н. Искусство авангарда и религиозное сознание / М.Н. Эпштейн // Новый мир. – 1989. – № 2. – С. 64-80.
167. Эпштейн, М.Н. Постмодерн в России. Литература и теория / М. Эпштейн. – Москва: Издание Р. Элинина, 2000. – 368 с.
168. Эпштейн, М.Н. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук / М. Эпштейн. – Москва: Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.
169. Эпштейн, М. Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы / М. Н. Эпштейн. – Москва: Высшая школа, 2006. – 559 с.
170. Ирония идеала: парадоксы русской литературы / М.Н. Эпштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 384 с.
171. Яценко, И.И. Интертекст как средство интерпретации художественного текста (на материале рассказа В. Пелевина «Ника») / И. И. Яценко // Мир русского слова. – 2001 – №1. – С.73-74.

172. Edel, A. Blurring the Real and the Fantastic: Victor Pelevin's *The Blue Lantern and Other Stories* [Электронный ресурс] / A. Edel // *World Literature Today*. – December 9, 2015. – Режим доступа: <https://www.worldliteraturetoday.org/blog/once-over/blurring-real-and-fantastic-victor-pelevins-blue-lantern-and-other-stories>
173. Shevchuk, T. Spiritual Evolution as a Metamorphose (on the Base of Victor Pelevin Novel «Life of Insects» // *Journal of Danubian Studies and Research*. – 2013. – Volume 3, № 2. – P. 220-231.
174. Vinokour, M. Conspiratorial Realism: On Vladimir Sorokin, Victor Pelevin, and Russia's Post-Postmodern Turn [Электронный ресурс] / M. Vinokour // *Los Angeles Review of Books*. – August 23, 2017. – Режим доступа: <https://lareviewofbooks.org/article/conspiratorial-realism-on-vladimir-sorokin-victor-pelevin-and-russias-post-postmodern-turn/#!>
175. Wilson, S. Victor Pelevin's Feminist Polemic: An Intertextual Exploration of (Post-Soviet Gender and Sexuality [Электронный ресурс] / S. Wilson. – Режим доступа: www.pelevin.nov.ru