

# Глава I Особенности восприятия постмодернистского рассказа В. Пелевина русскими критиками

В данной главе рассматриваются основные черты постмодернистского художественного творчества и определяется различие постмодернизма как художественного метода и постмодернизма как новой культурно-исторической формации. Кроме того, в данной главе систематизируются основные признаки постмодернизма, а также выявляются оригинальные свойства рассказов Пелевина, принесшие автору популярность и известность и вызвавшие неоднозначное мнение критиков.

## 1.1 Понятие постмодернизма и его отличительные свойства в сопоставлении с модернизмом

Постмодернизм – глобальная ситуация, в которой находится большая часть современного человечества. Обычно постмодернизм определяется как культурная формация, исторический период или совокупность теоретических и художественных движений. На основе понятия "постмодерн" возникло производное от него понятие "постмодернизм", которое, как правило, используют применительно к сфере философии, литературы и искусства, для характеристики определенных тенденций в культуре в целом. Оно служит для обозначения:

1) нового периода в развитии культуры;

- 2) стиля постнеклассического научного мышления;
- 3) нового художественного стиля, характерного для различных видов современного искусства;
- 4) нового художественного направления (в архитектуре, живописи, литературе и т.д.);
- 5) художественно-эстетической системы, сложившейся во второй половине XX века;
- 6) теоретической рефлексии на эти явления (в философии, эстетике).<sup>1</sup>

При этом, считает русская исследовательница М. Маньковская, имеет смысл говорить не о философии, эстетике или искусстве постмодернизма, а точнее, о постмодерной культуре в целом, пронизывающей все структуры человеческого бытия. "В политике это выражается распространением различных форм постутопической политической мысли; в философии – торжеством постметафизики, пострационализма, постэмпиризма; в этике – появлением постгуманистических концепций антипуризма, нравственной амбивалентности; в эстетике – ненормативностью постнеклассических парадигм; в художественной жизни – принципом снятия, с удержанием в новой форме характеристик предыдущего периода. В совокупности эти феномены формируют пост-цивилизацию".<sup>2</sup>

### 1.1.1 Основные философские теории постмодернизма

Постмодернизм так многообразен, что определить его -- трудная задача. Однако можно выделить следующие постмодернистские понятия и

---

<sup>1</sup> Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., Флинта: Наука, 1999. с. 9.

представителей, чтобы понять основные черты постмодернизма в сознании современного человека.

**Метарассказ** (Франц. *metarécit*, англ. *Metanarrative*) Термин "метарассказ", введен французским исследователем **Ж.-Ф. Лиотаром** (Lyotard, Jean-François) (1924- ) в книге «Постмодернистский удел» (1979). Одно из ключевых понятий постмодернизма "если все упростить до предела, то под "постмодернизмом" понимается недоверие к метарассказам". Этим термином и его производными ("метарассказ", "метаповествование", "метаистория", "метадискурс") Лиотар обозначает все те "объяснительные системы", которые, по его мнению, организуют буржуазное общество и служат для него средством самооправдания; религию, историю, науку, психологию, искусство (иначе говоря, любое "знание"). Переработав некоторые концепции М. Фуко и **Ю. Хабермаса**<sup>3</sup> (1929- ) о "легитимации", т.е. оправдании и узаконивании "знания", Лиотар рассматривает любую форму вербальной организации этого знания как специальный тип дискурса-повествования. Эта литературно понимаемая философия имела целью придание законченности "знанию", что якобы и породило повествовательно организованные философские "рассказы" и "истины", задачей которых было сформулировать свой "метадискурс" о "знании". Для Лиотара "век постмодерна" в целом характеризуется эрозией веры в "великие метаповествования", в "метарассказы", легитимирующие,

---

<sup>2</sup> Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000. с. 141.

<sup>3</sup> Хабермас, Юрген (Habermas, Jürgen) (родился в 1929), немецкий философ и социолог. В 60-х гг. ведущий теоретик франкфуртской школы. Он исследует противоречия западного общества - между социальными структурами, институтами общества и "жизненным миром" индивидов, их поведением и мотивацией. Разрабатывает теорию коммуникативного действия, в центре которой - проблемы общения людей и рационализации действий индивидов и различных общественных групп. (источник: "Современной Энциклопедии" <http://www.biometrica.tomsk.ru/ftp/dict/encyclo/00000024.htm>)

объединяющие и "тотализирующие" представления о современности. Сегодня, утверждает Лиотар, "мы являемся свидетелями раздробления", расщепления "великих историй" и появления множества более простых, мелких, локальных "историй-рассказов". Смысл этих "крайне парадоксальных" по своей природе повествований – не узаконить знание, а "драматизировать наше понимание кризиса" и, прежде всего, кризиса детерминизма, который сохранился только в виде "маленьких островков" в мире всеобщей нестабильности, когда все внимание концентрируется на "единичных фактах", "несоизмеримых величинах" и "локальных" процессах. Доведенная до своего логического предела, доктрина разногласия ради разногласия приводит к тому, что любое общепринятое мнение или концепция рассматриваются как подстерегающая современного человека на каждом шагу опасность поглощения его сознания очередной "системой ценностей", системой метарассказа. В результате господствующим признаком культуры "эры постмодерна" объявляется эклектизм: "Эклектизм<sup>4</sup>, - пишет Лиотар, - является нулевой степенью общей культуры". Важную, если не ведущую роль в поддержке этого познавательного эклетизма играют средства массовой информации, поскольку они, пропагандируя гедонистическое отношение к жизни, закрепляют состояние бездумного потребительского отношения к искусству. Здесь четко прослеживается постструктуралистское представление о языке как об инструменте для выявления своего собственного "децентрированного характера", для выявления отсутствия организующего центра в любом повествовании.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Эклектизм (эклектика) (от греч. *eklektikos* выбирающий), механическое соединение разнородных, часто противоположных принципов, взглядов, теорий, художественных элементов и т. п.; в архитектуре и изобразительном искусстве сочетание разнородных стиливых элементов или произвольный выбор стилистического оформления для зданий или художественных изделий, имеющих качественно иные смысл и назначение. (источник: <http://www.redactor.ru/db/msg/185> )

<sup>5</sup> Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. -М: ИНИОН РАН. INTRADA. 2001. с. 131-136.

**М. Фуко** (Foucault, Michel) (1926–1984) ввел в научный обиход структурализма понятие “дискурс” (“рассуждение”), понимая под ним научную концепцию, выраженную в форме текста. Значение и смысл научных понятий и категорий, входящих в дискурс, социально обусловлено и выражает некоторое отношение общества к рассматриваемым сторонам действительности. При этом никакие ссылки на субъект познания недопустимы; наука есть спонтанное движение анонимной совокупности знания. В своей работе “Слова и вещи” (1966) Фуко предложил понятие “эпистема”. Эпистема представляет собой некое знаковое поле, в котором происходит формирование научных представлений, эмпирический порядок, в рамках которого действует исследователь. Таким образом, эпистема есть “доминантная структура”, имеющая языковую природу. В своих работах Фуко выделял пять “познавательных полей”: античное, средневековое, ренессансное, просветительское и современное. Современная эпистема характеризуется сложной опосредованной связью между словами и вещами, каковая (связь) функционирует не в пространстве представления, но во времени, т.е. имеет исторический характер.<sup>6</sup> Поэтому в настоящее время вопрос о человеке как сущности невозможен; человек умер — осталась структура. Тем более, что Фуко говорит о “смерти субъекта”: действуют дискурсы и иррациональные властные устремления, а человек лишен своей самостоятельности. Индивид не может быть субъективен, за него думает и чувствует “архив”. Рассматривая литературную практику как часть деятельности в рамках “архива”, Фуко сделал вывод о том, что автор текста не является источником смыслов, не предшествует своим произведениям, а выступает функцией ограничения и

---

<sup>6</sup> Дьяков А.В. Философия и эстетика эпохи постмодерна. <http://diakoff.kurskzerno.ru/post.htm>

выбора в эпистемологическом поле. Иными словами, автор есть идеологический продукт.<sup>7</sup>

**Смерть автора** Фигура Автора, по Барту (Barthes, Roland) (1915–1980), есть приобретение Нового времени с его апелляцией к "человеческой личности" и, добавим, с его преобразовательным пафосом, который требует отчетливого субъекта преобразования. Двумя основными факторами устранения Автора Барт считает изменение временной перспективы, - изжита идея линейности, в русле которой Автор предшествует тексту, порождает текст ("Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма"), и то, что ныне текст являет собой многомерное пространство, составленное из цитат, отсылающих ко многим культурным источникам; нет такого элемента текста, который мог бы быть порожден "лично" и непосредственно Автором: скриптор лишь черпает буквы из безразмерного словаря Культуры. Вывод Барта состоит в том, что источник текста располагается не в письме, а в чтении. Вся множественность значений и сущностей текста фокусируется в читателе. Однако бартовский читатель тоже не обладает свойствами привычного субъекта. "Читатель -- это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение -- это не личный адрес; читатель -- это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст".<sup>8</sup> Понятие автора появляется в новое время и связывается с понятием произведения, где автор -- и отец, и хозяин

---

<sup>7</sup> Дьяков А.В. Философия и эстетика эпохи постмодерна. <http://diakoff.kurskzerno.ru/post.htm>

<sup>8</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. -М., 1994. с. 390.

произведения. Текст же создается таким образом, что автор устраняется на всех этапах его создания, что и позволяет говорить о смерти автора, на смену которому приходит скриптор, смешивающий различные виды письма, в котором и исчезает наша субъективность. Появление скриптора происходит вместе с появлением текста, т.к. до и вне письма он бытием не обладает. Таким образом, в постмодернизме говорит не автор, но язык, автор же заменяется письмом, что "восстанавливает в правах читателя".<sup>9</sup>

**Критика “центра”** Деррида (Derrida, Jacques) (1930-) отрицает наличие у структуры центра. С его точки зрения, структуралистский подход подразумевает наличие у структуры некоего центрального элемента, который эту структуру упорядочивает, но сам ей не принадлежит, иными словами, -- “центр не является центром”. Само понятие “центра” для французского исследователя означает постулирование “наличия”, против которого он так резко выступает. Утверждение существования центра структуры, считает он, есть фикция, порожденная “желанием власти”. Так, например, читатель навязывает тексту тот или иной смысл, в то время как смыслов может быть сколь угодно много. В условиях логоцентрической европейской культуры читатель сам всегда находится “внутри” текста, а значит, не может быть его центром. Весь мир, считает Деррида, представляет собой безграничный текст, а сознание человека он уподобляет некоторой сумме текстов, включенных в этот глобальный текст. Язык текстов носит метафорический характер, а потому даже естественнонаучные сочинения поэтичны.<sup>10</sup> Этот последний тезис привел к формированию специфического постструктуралистского литературоведения,

---

<sup>9</sup> Дьяков А.В. Философия и эстетика эпохи постмодерна. <http://diakoff.kurskzerno.ru/post.htm>

<sup>10</sup> Дьяков А.В. Философия и эстетика эпохи постмодерна. <http://diakoff.kurskzerno.ru/post.htm>

которое рассматривает проблемы философии и филологии как неразрывно связанные. Для Дерриды и его последователей не существует деления текстов на “научные” и “художественные”; все они имеют равную ценность.

**Снятие бинарной оппозиции “означающее/означаемое”.** По оценке исследователя А. В. Дьякова<sup>11</sup>, Деррида утверждает, что между означающим и означаемым, т.е. между знаком и объектом, на который он указывает, нет никакой связи. Знак означает не предмет, а его отсутствие – “замещает” его. При этом между означающим и означаемым существует не просто различие, но “различение<sup>12</sup>” (differance) – некий процесс дифференциации. Этот процесс протекает во времени, с течением которого знак становится “следом” того явления, которое он был призван обозначать. Весь язык представляет собой цепочку “следов”, которой читатель навязывает свои смыслы. При этом уже нельзя говорить об истине или заблуждении, сознании или реальности. Таким образом, Деррида снимает бинарную оппозицию между означающим и означаемым. Вместо четкой структуры со своим центром он утверждает существование множества равноправных смысловых элементов.

---

<sup>11</sup> Дьяков А.В. Философия и эстетика эпохи постмодерна. <http://diakoff.kurskzerno.ru/post.htm>

<sup>12</sup> Для теоретического обоснования этой позиции Деррида вместо понятия “различие”, “отличие” (difference), принятого к семиотике и лингвистике, вводит понятие, условно здесь переводимое как “различение” (differance), вносящее смысловой оттенок процессуальности, временного разрозненья, разделенности во времени, отсрочки в будущее -- в соответствии с двойным значением французского глагола differer -- различать и отсрочивать. Эту пару понятий следует употреблять в строго терминологическом смысле, так как “различение” отличается от “различия” прежде всего процессуальным характером; недаром Деррида не устает повторять, что “различение” -- это “систематическое порождение различий”, “производство системы различий” В другой своей работе, “Диссеминация”, он уточняет: “Не позволяя себе подпасть под общую категорию логического противоречия, различение (процесс дифференциации) позволяет учитывать дифференцированный характер различных модусов конфликтности, или, если хотите, противоречий. “Различение, -- поясняет Деррида в “Позициях”, - должно означать... точку разрыва с системой Aufhebung (имеется виду гегелевское “снятие”) и спекулятивной диалектикой”. Иными словами, “различение” для него -- не просто уничтожение или примирение противоположностей, но их одновременное сосуществование в подвижных рамках процесса дифференциации. (источник: Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. -М: ИНИОН РАН. INTRADA. 2001. с. 249-252)



**“Ризома”**. В своей работе “Различие и повтор” (1968) **Ж. Делез** (Deleuze, Gilles) (1925-1995), как и Деррида, критикует структуралистскую теорию бинаризма, согласно которой все отношения между знаками сводимы к наличию или отсутствию признака. Между знаками существует такое количество различий, что они создают хаос, в котором уже не может быть никаких противопоставлений; иными словами, исчезают сами различия. В 1976 г., работая совместно с итальянским психоаналитиком **Феликсом Гваттари** (Guattari, Felix) (1930-1992), Делез иллюстрировал это положение при помощи метафоры “ризомы” (“корневища”): у корневища нет центрального корня, оно растет сразу во все стороны, беспорядочно пуская побеги.<sup>13</sup> Образ “ризомы” стал эмблемой всего постмодернистского движения.

**“Шизоанализ”**. В работе “Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип” (1972) Делез и Гваттари разработали “*технику шизоанализа*”, позволяющую реализовать снятие бинаризма. Эдипов комплекс<sup>14</sup>, учение о котором ввел З. Фрейд (S.Freud) (1856-1939), как полагают авторы, является выражением репрессивного духа капитализма. При этом оказывается, что Эдипов комплекс присущ не только отдельному человеку, но и всему обществу в целом. Либидозное стремление пронизывает все “социальное поле, а все социальные объекты становятся

---

<sup>13</sup> Дьяков А.В. Философия и эстетика эпохи постмодерна. <http://diakoff.kurskzerno.ru/post.htm>

<sup>14</sup> Эдипов комплекс (от лат. complexus — связь, сочетание) — одно из центральных понятий фрейдизма, возникающий в раннем детстве комплекс представлений и чувств, главным образом бессознательных, заключающихся в половом влечении к родителю противоположного ему пола и стремлении физически устранить родителя одного с ним пола. Эдипов комплекс вызывает у индивида чувство вины, приводящее к конфликту в сфере бессознательного. Разрешение конфликта лежит в идентификации с родителем того же самого пола и тем самым ведет индивида к нормальной сексуальности. Эдипов комплекс получил название по имени одного из героев древнегреческого мифа, царя Эдипа, который, по преданию, убил своего отца и женился на матери, не зная, что это его родители. (источник: <http://encikl.by.ru/txt/ee07.htm>)

“желающими машинами”, движимыми коллективным бессознательным. Бессознательное может выступать в двух аспектах – параноидальном и шизофреническом. Параноидальное бессознательное порождает тотальность, шизофреническое – раздробленность и фрагментарность. Именно шизофрения, полагают Делез и Гваттари, ответственна за становление реальности. При этом человек, который также является “желающей машиной”<sup>15</sup>, может быть свободным индивидом, только став шизофреником, “деконструированным субъектом”. “Нормальность” в этой концепции рассматривается как компромисс с обществом и должна быть отвергнута.<sup>16</sup> Шизофрения – главная революционная сила общества, а философ и писатель – “состоявшиеся шизофреники”.

**Симулякр** В классической эстетике симулякром именовали подобие действительности, созданное в результате подражания (“мимезиса”). Во времена Просвещения и Романтизма это слово стало обозначать подмену реальности декоративностью. В 1980-е гг. симулякр стал единственной реальностью. Симулякр замещает реальность – постреальностью посредством симуляции, выдает отсутствие за присутствие и стирает различия между реальным и воображаемым. В центре постмодернистского искусства находится процесс создания произведения, а не само произведение. Здесь интересен не автор, а читатель, не вербальность, а телесность. При этом искусство не подражает жизни, а само этой жизнью является, т.е. симулирует ее. С точки

---

<sup>15</sup> Машины желания — базовое понятие концепции шизоанализа, фиксирующее в своем содержании самодостаточную спонтанную креативность субъективности (в контексте моделирования социальной процессуальности понятие "машины желания" выступает парным по отношению к понятию "социальные машины"). (источник: Постмодернизм. Энциклопедия.— Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. с. 453)

<sup>16</sup> Дьяков А.В. Философия и эстетика эпохи постмодерна. <http://diakoff.kurskzerno.ru/post.htm>

зрения французского постмодерниста **Ж. Бодрийара** (Baudrillard, Jean) (1929- ), реализм – это “правда о правде”, сюрреализм – “ложь о правде”, а постмодернизм – “правда о лжи”. Эстетика симулякра подразумевает дизайнизацию искусства, поскольку его первостепенной задачей отныне становится производство культурной среды, и только потом, как нечто необязательное, -- предметов культуры.<sup>17</sup>

**“Воображаемое”, “Символическое”, “Реальное”**. Как и Фрейд, **Лакан** (Lacan, Jacques) (1901–1981) выделял в человеческой психике три составляющих. У Лакана эти части получили следующие наименования: Воображаемое, Символическое, Реальное. Воображаемое – комплекс иллюзорных представлений человека о самом себе, вырабатываемый с целью самозащиты. Воображаемое формируется на самой ранней, доязыковой стадии развития личности. “Я” жаждет слиться с Другим, причем ребенок не имеет четкого представления о том, где он, а где – другие, так что его “Я” характеризуется разорванностью, каковая сохраняется у человека в течение всей жизни. Период формирования Воображаемого Лакан называл “*стадией зеркала*”, поскольку в это время ребенок начинает отождествлять себя со своим отражением. Символическое в плане развития ребенка представляет собой “встречу с отцом”, т.е. с Другим, с языковой культурой. Если на стадии Воображаемого существовало четкое соответствие означаемого означаемому, то здесь символ вызывает к открытой и бесконечной системе смыслов. Переход ребенка к миру Символического выражается в Эдиповом комплексе. Как пишет исследователь творчества Лакана **М. Саруп**, законы языка и общества начинают укореняться

---

<sup>17</sup> Дьяков А.В. Философия и эстетика эпохи постмодерна. <http://diakoff.kurskzerno.ru/post.htm>

внутри ребенка по мере того, как он принимает отцовское имя и отцовское “нет”. Реальное, по Лакану, находится за пределами языка, т.е. не может быть пережито в опыте (опыт, с точки зрения Лакана, представляет собой языковое выражение). В материнской утробе ребенок ощущает свою слитность с матерью; затем, после рождения, он сталкивается с миром объектов, с “не-Я”. Это столкновение болезненно переживается человеком в течение всей жизни, так что индивид постоянно стремится вернуться к исходному состоянию. Такое стремление Лакан назвал “*потребностью*”. Сфера потребности, которая постоянно гнетет человека, но никогда не может быть удовлетворена, и представляет собой Реальное.<sup>18</sup>

### 1.1.2. Постмодернистская чувствительность (Франц. *Sensibilité postmoderne*)

По мнению исследователя И. Ильина, под постмодернистской чувствительностью понимают два рода явлений. Первым ее аспектом называют ощущение мира как хаоса, где отсутствуют какие-либо критерии ценностной и смысловой ориентации, мира, отмеченного, по утверждению теоретика постмодернизма И. Хассана, “кризисом веры” во все ранее существовавшие ценности. Постмодернисты полагают в равной мере невозможным и бесполезным пытаться устанавливать какой-либо иерархический порядок или какие-либо системы приоритетов в жизни. Если они и допускают существование модели мира, то основанной лишь на “максимальной энтропии”, на “рановероятности и равноценности всех конститутивных элементов”. Другим

---

<sup>18</sup> Дьяков А.В. Философия и эстетика эпохи постмодерна. <http://diakoff.kurskzerno.ru/post.htm>

аспектом постмодернистской чувствительности, наиболее ярко проявившимся в сфере теории критики является особая "манера письма", характерная не только для литературоведов, но и для многих современных философов и культурологов, которую можно было бы назвать "метафорической эссеистикой". Речь идет о феномене поэтического мышления. Так, современными философами были восприняты даосские рассуждения об "истинной мудрости" как об отсутствии профанического знания, стиль философствования по ту сторону логического мышления, любовь к парадоксу, интуитивизм, техника намека и гротескной мысли, раскрытие смысла при помощи поэтических ассоциаций, метафорически, и главное – представление об особой роли искусства как наиболее верного пути осмысления глубинных онтологических и психологических связей человека с миром вещей и миром идей. Именно опора на художественный метод мышления стала формообразующей и содержательной доминантой той модели "поэтического мышления", которая легла в основу постмодернистской чувствительности. Хайдеггер<sup>19</sup> как никто другой спровоцировал огромное количество дискуссий о взаимоотношениях между философскими и литературными проблемами, между тем, что названо современными учеными метафизическими, эпистемологическими или онтологическими вопросами, с одной стороны, и, - с другой, проблемами художественной презентации, формы и содержания, эстетической ценности.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Хайдеггер (Heidegger) Мартин (1889-1976) - немецкий философ, один из основоположников немецкого экзистенциализма. Развил учение о бытии ("фундаментальная онтология"), в основе которого противопоставление подлинного существования (экзистенции) и мира повседневности, обыденности; постижение смысла бытия связано, по Хайдеггеру, с осознанием бренности человеческого существования ("Бытие и время", 1927). Темы работ позднего Хайдеггера - происхождение "метафизического" способа мышления, поиск пути к "истине бытия". (источник: Большой энциклопедический словарь. <http://www.academic.ru/misc/enc3p.nsf/ByID/NT0004C856>)

<sup>20</sup> Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. -М: ИНИОН РАН. INTRADA. 2001. с. 222-225.

Короче говоря, постмодернистская чувствительность -- это специфическое видение мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, мира децентрированного, предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов, и получило определение постмодернистской чувствительности (хаология).

### 1.1.3 Эпистемологическая неуверенность

(Анг. Epistemological uncertainty)

Возникновение "эпистемологической неуверенности" связывается также с кризисом веры во все ранее существовавшие ценности (так называемый "кризис авторитетов"), хотя на первое место в их аргументации, как правило, выходит "крах" научного детерминизма как основного принципа, на фундаменте которого естественные науки создавали картину мира<sup>21</sup>, где безоговорочно царила идея всеобщей причинной материальной обусловленности природных, общественных и психических явлений. По оценке исследователя И. Ильина, в каждом анализируемом тексте Деррида ищет "неопределенности", места "провала" или "слабости аргументации", где текст начинает противоречить сам себе. Собственно исследованием механизма "информационных помех", "блокирования процесса понимания" и занята деконструктивистская критика, заложившая основы аналитической практики, подхваченные затем постмодернистами. По **К. Брук-Роуз**, "все наши представления о реальности

---

<sup>21</sup> Термин был введен впервые Людвигом Витгенштейном в «Логико-философском трактате». Картина мира — система интуитивных представлений о реальности. Картина мира можно выделить, описать или реконструировать у любой социопсихологической единицы — от нации или этноса до какой-либо социальной или профессиональной группы или отдельной личности. Каждому отрезку исторического времени соответствует своя картина мира. (источник: Руднев В. П. Словарь культурных XX века- Ключевые понятия и тексты. —М: АГАФ, 1997. с.127)

оказались производными от наших же многочисленных систем репрезентации".<sup>22</sup> Отказ от историзма и детерминизма – самые характерные признаки "постмодернистской эпистемы". Характерно общее представление о мире как о хаосе, бессмысленном и непознаваемом, как о "децентрированном мире", по отношению к которому люди испытывают, по определению голландского критика **Х. Бертенса**, "радикальное эпистемологическое и онтологическое сомнение".<sup>23</sup> Если модернисты пытались как-то защитить себя от угрозы космического хаоса в условиях абсолютной ненадежности любого "центра", то постмодернисты приняли хаос как факт и практически живут, проникшись к нему определенным "чувством интимности". **Д. Фоккема** считает, что любая попытка сконструировать "модель мира" (в направлении чего двигалось искусство модернизма), с точки зрения художников-постмодернистов, абсолютно бессмысленна, как бы она ни оговаривалась или ограничивалась эпистемологической неуверенностью. Отказ от рационализма и освоенных традиций и религией веры в общепризнанные авторитеты, сомнение в достоверности научного познания, т.е. картины мира, основанной на данных естественных наук, приводит постмодернистов к эпистемологической неуверенности, убеждению, что наиболее адекватное постижение действительности доступно интуитивному поэтическому мышлению с его ассоциативностью, образностью, метафоричностью и мгновенными откровениями инсайта.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Brooke-Rose Chr. "The dissolution of character in the novel," *Reconstructing individualism*. Standford, 1986. p. 187.

<sup>23</sup> Bertens N., "The postmodern Weltanschauung and its relation with modernism," *Approaching postmodernism*. Amsterdam etc., 1986. p. 28.

<sup>24</sup> Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. -М: ИНИОН РАН. INTRADA. 2001. с. 346-349.

#### 1.1.4 Двойной код (Англ. Франц. Double code)

Французский критик Р. Барт в любом художественном произведении выделял пять кодов (культурный, герменевтический, символический, семический и проайретический или нарративный). По Барту, мы называем кодами просто ассоциативные поля, сверхтекстовую организацию значений, которые навязывают представление об определенной структуре; код, как мы его понимаем, принадлежит главным образом к сфере культуры; коды – это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного; код есть конкретная форма этого "уже", конституирующего всякое письмо. Все коды, выделенные Бартом, с одной стороны, и сознательная установка постмодернистской стилистики на ироническое сопоставление различных литературных стилей, жанровых форм и художественных течений – с другой, выступают в художественной практике постмодернизма как две большие кодовые сверхсистемы, которые "дважды" кодируют постмодернистский текст как художественную информацию для читателя. **Т. Д'ан** особо подчеркивает тот факт, что постмодернизм как художественный код "закодирован дважды". С одной стороны, используя тематический материал и технику популярной, массовой культуры, произведения постмодернизма обладают рекламной привлекательностью предмета массового потребления для всех людей, в том числе и не слишком художественно просвещенных. С другой стороны, пародийным осмыслением более ранних – и преимущественно модернистских – произведений, иронической трактовкой их сюжетов и приемов он апеллирует к самой искушенной аудитории.<sup>25</sup> При анализе искусства постмодернизма все его

---

<sup>25</sup> Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. -М: ИНИОН РАН. INTRADA. 2001. с. 46-49.



теоретики указывают, что пародия в нем приобретает иное обличье и новую функции по сравнению с традиционной литературой. (Так, **Ч. Дженкс** определяет главный признак этого направления как двойное кодирование, или "парадоксальный дуализм"). Под "двойным кодированием", современный исследователь понимает присущее постмодернизму постоянное пародийное сопоставление двух (или более) "текстуальных миров", т.е. различных способов семиотического кодирования эстетических систем, чем, собственно, для него и являются разные художественные стили. "Двуадресность" постмодернистской литературы, обращенной к высокоинтеллектуальному и массовому читателю одновременно, предопределяет такое ее качество, как гибридность, в основе которой лежит двойное (тройное и т.д.) кодирование, причем все литературные коды выступают в тексте как равноправные. Данный принцип находит свое выражение в двууровневой или многоуровневой организации текста, двуязычии или многоязычии при равноправности каждого из языков. Это порождает принципиально новый литературный язык, которого не знало прежнее искусство. Уже сам язык является выразителем идеи плюрализма, приверженность которой объединяла разных, непохожих друг на друга авторов.<sup>26</sup>

### 1.1.5 Интертекстуальность

(Франц. Intertextualite, Англ. Intertextuality)

Термин "интертекстуальность", введенный в 1967 г. теоретиком постструктурализма **Ю. Кристевой** (1935- ), стал одним из основных в анализе

---

<sup>26</sup> Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., Флинта:

художественного произведения постмодернизма. Кристива сформулировала свою концепцию интертекстуальности на основе переосмысления работы **М. Бахтина** 1924 г. «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», где автор, описывая диалектику существования литературы, отметил, что помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном "диалоге", понимаемом как борьба писателя с существующими литературными формами. Важным последствием уподобления сознания тексту было "интертекстуальное" растворение суверенной субъективности человека в текстах-сознаниях, составляющих "великий интертекст" культурной традиции. Таким образом, автор всякого текста "превращается в пустое пространство проекции интертекстуальной игры". Кристива подчеркивает бессознательный характер этой "игры", отстаивая постулат имперсональной "безличной продуктивности" текста, который порождается как бы сам по себе, помимо сознательной волевой деятельности индивида: "Мы назовем интертекстуальностью эту текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста". В результате текст наделяется практически автономным существованием и способностью "прочитывать" историю. Концепция интертекстуальности тесно связана с теоретической "смертью субъекта", о которой возвестил М. Фуко, и провозглашенной затем Р.Бартом "смертью автора" (т.е. писателя), а также "смертью" индивидуального текста, растворенного в явных или неявных цитатах, а в конечном счете и "смертью" читателя, "неизбежно цитатное" сознание которого столь же нестабильно и неопределенно, как безнадежны поиски источников цитат,

составляющих его сознание. Отчетливее всего данную проблему сформулировала **Л. Реррон-Муазес**, заявившая, что в процессе чтения все трое: автор, текст и читатель – превращаются в единое "бесконечное поле для игры письма". Словом, интертекстуальность – т.е. соотнесенность текста с другими литературными источниками – приобретает в постмодернизме значение центрального принципа миромоделирования. Каждое событие, каждый факт, изображаемый писателем-постмодернистом, оказывается скрытой, а чаще, явной цитатой. И это логично: если реальность "исчезла" под напором продуктов идеологии, симулякров, то цитирование литературных и культурных текстов оказывается единственной возможной формой восприятия реальности. В сущности, термин "интертекстуальность" описывал литературный текст как полифоническую структуру. Буквально "интертекстуальность" означает включение одного текста в другой. Для Кристевой текст представляет собой переплетение текстов и кодов, трансформацию других кодов. "Интертекстуальность" размывает границы текста, в результате чего текст лишается законченности, закрытости. Интертекст, по Кристевой, пишется в процессе считывания чужих дискурсов, поэтому "всякое слово (текст) есть такое пересечение других слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)".<sup>27</sup>

#### 1.1.6 Коллективное бессознательное (Англ. Collective unconscious)

Коллективное бессознательное – "особый класс психических явлений, которые в отличие от индивидуального (личного) бессознательного являются

---

<sup>27</sup> Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. -М: ИНИОН РАН. INTRADA. 2001.с. 100-105.

носителем опыта филогенетического развития человечества, передающегося по наследству (как возможность) через мозговые структуры". Коллективное бессознательное представляет собой более глубокий пласт бессознательного, "осадок... психического опыта всех предыдущих поколений", где "дремлют общечеловеческие, изначальные образы", получившие название архетипов. **Юнг** выделял "три степени души": 1) сознание, 2) личное бессознательное и 3) коллективное бессознательное, являющееся по его определению "вотчиной возможных представлений, но не индивидуальной, а общечеловеческой, и даже общеживотной, и представляющей собой фундамент индивидуальной психики".<sup>28</sup> При этом Юнг подчеркивал: "Коллективное бессознательное, видимо, состоит из чего-то вроде мифологических мотивов и образов; поэтому мифы народов являются непосредственным проявлением коллективного бессознательного. Вся мифология – это как бы своего рода проекция коллективного бессознательного". Собственно, и теория бессознательного Фрейда на уровне научной рефлексии выступает прежде всего как попытка дать рациональное объяснение тому, что по его же собственному и неоднократному утверждению принципиально не поддается логическому истолкованию, ибо ускользает от сознания и может быть опознано лишь по косвенным, а не прямым признакам, т.е. по своим эпифеноменам, по вторичным симптомам своего воздействия, на основе чего и можно говорить о его существовании. Коллективное бессознательное отличается более локальным характером, исключая претензии на проникновение в мистические бездонные глубины общефилософского и общерелигиозного смысла человеческой жизни, а также предполагает более рациональный подход к его исследованию. Оставляя

---

<sup>28</sup> Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. –М.: Прогресс. 1994. с. 125.

особый след в постмодернистском тексте, коллективное бессознательное подразумевает наличие новой мифологии современности.<sup>29</sup>

### 1.1.7 Ирония как универсальное средство выражения независимости человека в постмодернистской литературе

Ирония (от греч. *eironeia*, букв.- притворство, отговорка), часто определяется как риторическая фигура, в которой слова употребляются в смысле, обратном буквальному, с целью насмешки. Ирония может использоваться как насмешливая похвала, одобрение, или выражающее порицание. У нее обычно следующие функции: 1) В стилистике – выражающее насмешку или лукавство иносказание, когда слово или высказывание обретают в контексте речи значение, противоположное буквальному смыслу или отрицающее его, ставящее под сомнение. Ирония – одно из важнейших стилистических средств юмора, сатиры, гротеска. Когда ироническая насмешка становится злой, едкой издевкой, ее называют сарказмом. 2) В эстетике – вид комического, идейно-эмоциональная оценка, элементарной моделью или прообразом которой служит структурно-экспрессивный принцип речевой или стилистической организации. Ироническое отношение предполагает превосходство или снисхождение, скептицизм или насмешку, нарочито запряганные, но определяющие собой стиль художественного или публицистического произведения или организацию образности. Скрытность

---

<sup>29</sup> Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. –М.: ИНИОН РАН. INTRADA. 2001. с. 108-110.

насмешки, маска серьезности отличают иронию от юмора и особенно – от сатиры.<sup>30</sup>

Смысл иронии как эстетической категории в разные эпохи существенно видоизменялся. Античности свойственна, например, сократовская ирония, выражавшая философский принцип сомнения и одновременно способ обнаружения истины. Сократ притворялся единомышленником оппонента, поддакивал ему и незаметно доводил его взгляд до абсурда, обнаруживая ограниченность как будто бы очевидных для здравого смысла истин. Ирония Сократа заключает в себе именно ту подлинно великую черту, что она заставляет собеседников конкретизировать абстрактные представления и развить их дальше, ибо важно только осознать понятие. Далее, в Древней Греции, начиная с 5 века до н.э., ирония перерастает из обыденных издевательств или насмешки в обозначение риторического приема, становится термином. Так, ирония означает говорить нечто, делая вид, что не говоришь этого, т.е. называть вещи противоположными именам ирония. Развернутое теоретическое обоснование и разнообразное художественное претворение ирония получила в романтизме. Романтическая ирония обнажила разлад мечты (идеала) и реальной жизни, относительность и переменчивость земных ценностей, подчас подвергая сомнению их какую-либо объективность и подчиняя искусство целям эстетической игры. По существу отрицательной и даже нигилистической, теряющей границу между истиной и заблуждением, добром и злом, свободой и необходимостью ирония становится в декадентском умонастроении "конца века" (19-го), в том числе у некоторых символистов, о чем с горечью писал **А.А. Блок**. У ряда художников и эстетиков 20 века,

---

<sup>30</sup> Большая Советская Энциклопедия. Т. 10. Гл. Ред. А. М. Прохоров. Изд. 3-е. - М., «Советская энциклопедия», 1972, с. 447.

причастных к модернизму (сюрреалисты, Ортега-и-Гасет), нигилистическая ирония включает принцип тотального пародирования и самопародирования искусства. У **Т. Манна** концепции иронии приобретает черты неустранимого сомнения автора в себе, отражающие сложность взаимоотношений художественной личности и мира: субъект, наделенный полнотой переживания и ищущий истины, ощущает трагическая связь и раскол с миром, чувствует себя реальным носителем ценностей, которые вместе с тем подвергаются глубочайшему сомнению.<sup>31</sup>

Можно сделать вывод, что ирония – это особенное абстрактное определение субъективности. В иронии субъект негативно свободен. Ирония отрицала всю историческую действительность для того, чтобы освободить место для действительности, созданной ей самой. В отношении иронии к действительности существует напряженность, которая проявляется хотя бы в том, что ирония в значительной мере критична. Ирония свободна, свободна от печалей и горестей действительности, но она свободна и от ее радостей, от ее благословения; ведь для нее нет ничего выше ее самой. Иронизирующий - это вечное "я", которому никакая действительность не адекватна. Иронизирующий ставит себя вне морали и добродетели, против чего выступает.<sup>32</sup> Чем больше иронии, тем свободнее и вдохновеннее поэт парит над своим творением.

Ирония в постмодернистском тексте — металогическая фигура скрытого смысла текста, построенная на основании расхождения смысла как объективно наличного и смысла как замысла. По мнению исследователя М.А. Мжейко, символом постмодернистской иронии (как и культурной парадигмы

---

<sup>31</sup> Большая Советская Энциклопедия. Т. 10. Гл. Ред. А. М. Прохоров. Изд. 3-е. - М., «Советская энциклопедия», 1972, с. 448.

<sup>32</sup> Киркегор С. О понятии иронии. Законность иронии с точки зрения мировой истории. Ирония Скраты. <http://musa.narod.ru/kjer.htm>

постмодерна в целом) являются кавычки, задающие многослойную глубину прочтения текста, реально существующего как феномен интертекстуальности: ставятся кавычки реально или подразумеваются автором, узнает или не узнает читатель цитируемый источник, насколько поймет он иронию автора и как выстроит свое ироничное отношение к тексту, — все это задает в постмодерне безграничную свободу языковых игр в поле культурных смыслов. Место оригинального произведения занимает конструкция "текст может быть собой только в своих несходствах" (Р.Барт). Исходным и важнейшим условием возможности творчества выступает в постмодернистской системе отсчета ирония, проявляющаяся в многоуровневости глубины символического кодирования текста: "метарассказ" у Джеймисона, "двойное кодирование" у Ч.Дженкса, "ирония, метаречевая игра, пересказ в квадрате" — Эко. Однако подлинная глубина постмодернистской иронии открывается на уровне ее самоиронии: пародист "пародирует сам себя в акте пародии" (И.Хассан). Фактически эквивалентный иронический смысл имеет в этом плане процедура трансгрессии как "выхода за пределы", игры знаками социальности вне социальности у Бланшо. Вместе с тем, тотальность иронии (как тотальность семиотизма) позволяет культуре постмодерна — пусть эфемерным пунктиром — наметить вектор неироничного и внезапного выхода к себе самому и к объекту как таковому, ибо сквозь "смерть субъекта" (Барт) и "украденный объект" (Ван ден Хевель), растворяющие субъекта в ироничных ликах масок и феерически рассыпающие объект на веер культурно-интерпретационных матриц восприятия, прокладывает себе дорогу подлинная подлинность и одного, и другого. Идея "изнашивания маски" (Джеймисон)



может быть отнесена и к самой стилистике пастиша<sup>33</sup>, конституируя самоидентичность субъекта не как тождественность определенной маске, равную, в сущности, спрятанности за ней, а как стоящую за множеством масок самость, интегрирующую это множество воедино и открывающуюся в нем как отличным от других. Аналогично, идея Эко о возможности сквозь арабские культурных значений, утративших в своем плюрализме изначальную сакральность несомненной единственности и претензии на репрезентацию сущности, увидеть объект как таковой — "ню" сквозь ворох костюмных идентификаций. Условием возможности такой перспективы является свобода как свобода интерпретации и наррации. Однако именно ирония является основой свободы как отказа от диктата "метанарраций" (Лиотар). В либеральном иронизме **Рорти**, восходящем к тем же истокам, что и критическая традиция Франкфуртской школы, ирония понимается в широком социокультурном контексте, выступая программой "переописания либерализма как надежды", что культура в целом может быть "поэтизирована" больше, чем в просвещенческой надежде, что она может быть "рационализирована" или "сциентизирована". Игра, являясь механизмом осуществления иронии, выступает как та форма отношения к миру, которая позволяет, по Рорти, избежать абсолютизации одной из версий возможного опыта и задает реальное пространство свободы. Подлинным "иронистом" выступает для Рорти тот, кто осознает относительность своего языка и своего дискурса и потому открыт для коммуникации в другом языке и взаимодействии с другим дискурсом, что

---

<sup>33</sup> Понятие "пастиш" (от франц. *pastiche* — пародия, музыкальная фантазия) близко понятию "пародия". И пастиш, и пародия основаны на имитации разнообразных манер и стилей, их ироническом пере-осмыслении. Однако пастиш предполагает смешение этих манер и стилей, подвергаемых деконструкции, соединяемых как гетерогенные. (источник: Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., Флинта: Наука, 1999. с.66)

только и дает социуму надежду на преодоление жестокости и прорыва к подлинной свободе.<sup>34</sup>

### 1.1.8 Сопоставление модернизма с постмодернизмом

В конце XIX в. в Западной Европе возник новый художественный стиль, получивший название “модерн” (modern – современный). В начале XX в. в западном искусстве появилось множество авангардных течений, отрицавших реализм, которые в совокупности стали называться “модернизмом”. Художники-модернисты выступали принципиальными противниками всякого стиля (в том числе и модерна), навязывающего определенные рамки творчеству. Программными установками модернизма были культ новизны, устремленность в будущее, техницизм и антитрадиционализм. Модернизмом при этом называют тип мышления Нового времени, возникший в XVII в. и основанный на вере в безграничные возможности разума и прогресса. Модернистское сознание воспринимает мир как нечто, создаваемое и преобразуемое человеком. В этом отношении модернизм можно охарактеризовать как художественный опыт индустриального общества, в противоположность опыту общества аграрного (“классического”).<sup>35</sup>

К середине XX в. модернизм сделался общепринятой нормой, удачно вписавшись в буржуазную систему ценностей. С начала 60-х гг. XX в. на Западе возникла новая культурная ситуация, отрицающая модернистскую культуру, объявляя ее “тоталитарной” и несовместимой с буржуазными демократическими представлениями. Во многом продолжая модернистскую

---

<sup>34</sup> Постмодернизм. Энциклопедия.— Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. с. 335-337.

<sup>35</sup> Дьяков А.В. Философия и эстетика эпохи постмодерна. <http://diakoff.kurskzerno.ru/post.htm>

традицию и пользуясь ее языком и понятиями, это новое движение приобрело наименование постмодернизм, характеризующийся эклектичностью. Последний можно рассматривать и как преодоление модернизма, и как его продолжение и развитие. У модернизма и постмодернизма много общего: системная открытость, синтетичность, этическая “упадочность”, скептическое отношение к научному знанию.<sup>36</sup> Поэтому в настоящее время не утихают споры о том, существует ли постмодернизм как самостоятельный феномен или же это законное продолжение и развитие модернизма.

Еще в 1959 г. **Ирвинг Хан** констатировал, что модернистская литература, являвшаяся на протяжении десятилетий доминантой западной литературы, миновала свой пик и переживает закат. Пришедшую ей на смену литературу он назвал "постмодерной" (т.е. следующей за модерном), воспринимая ее как литературу упадка, ориентирующуюся уже не на индивидуальность, а на новое массовое общество.<sup>37</sup> Модернизм как социокультурная парадигма изменил повседневную жизнь человека. Вырабатываются новые способы чувственного восприятия и новые стили поведения. Высшей ценностью провозглашается эстетический эксперимент, поиск самовыражения. Модернизм, как явление культуры имел еще одну особенность - элитарный характер, сочетающийся со стремлением переделать общество. В «Бесплодной земле» **Элиот** развивал центральный для модернизма тезис: беда XX века – отсутствие универсального мифа, без которого нам не избежать душевного одиночества и духовного одичания. Однако, как говорит **Бердяев**, трагедия нашего времени – судьба человека, победившего природу лишь для того, чтобы стать рабом машины. Найти новый миф, способный одухотворить прогресс и спасти распавшийся

---

<sup>36</sup> Дьяков А.В. Философия и эстетика эпохи постмодерна. <http://diakoff.kurskzerno.ru/post.htm>

<sup>37</sup> Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., Флинта:

мир в новом единстве, - вот центральный проект модернистов. Истоки трагического мироощущения модернизма, так же как и корень всех его заблуждений, как отмечают историки, лежат в главной ошибке XX века – в первой мировой войне. Модернисты считали ее симптомом еще более страшной болезни – распада единого культурного образования, которым на протяжении веков был Запад. Исторические катаклизмы, говорили они, вызваны не политическими причинами, а утратой внутренних ценностей: мир, забывший о красоте и благодати, становится жертвой лишенного морального измерения, внедуховного прогресса.<sup>38</sup>

Надо обратить внимание на то, что модернизм содержит в себе много философско-эстетических направлений, в том числе символизм, акмеизм, экспрессионизм, авангард (футуризм, сюрреализм, дадаизм), и экзистенциализм. Однако за всем многообразием эстетических направлений просматривались общие тенденции. Это – отказ от разумного, от рассудочного восприятия явлений действительности и абсолютизирование области чувственного, бессознательного познания, стремление доказать, что только художественное творчество может быть абсолютной свободой. Итак, можно определить модернизм как настойчивый, одержимый, параноидальный подрыв, дестабилизацию реальности.

Постмодернизм как движение практически во всех гуманитарных дисциплинах объединяет широкий спектр разнообразных культурных процессов, таких, например, как поиски синтеза между "высоким модернизмом" и массовой культурой, критическое отношение ко всякого рода глобальным идеологиям и утопиям, внимание к маргинальным социальным группам и культурным

---

Наука, 1999. с. 49.

<sup>38</sup> Генис А. Модернизм как стиль XX века // Звезда. –СПб, 2000. № 11. с. 205-205.

практикам (вообще – децентрализация культуры), отказ от модернистского и авангардистского культа новизны – постмодернистский текст никогда не скрывает своей цитатной природы, оперируя уже известными эстетическими языками и моделями.<sup>39</sup> Историки науки и культурологи сходятся в понимании того факта, что современные естественнонаучные теории хаоса и постмодернистское сознание в культуре родственны друг другу в том отношении, что вводят человечество в новую мировоззренческую парадигму – парадигму хаоса. Русский литературный постмодернизм, с его горьким скепсисом по поводу всех попыток культуры упорядочить мир, с попытками расковать хаос, расслышав в его шуме многоголосие культуры, смоделировал переходный обряд, ценой временной смерти переводящий культуру из парадигмы, основанной на постоянной борьбе идеалов порядка, гармонии и свободы, - в парадигму хаоса. И то, что происходит сегодня в русской и в мировой культуре, видится как попытка заново строить здание гуманизма в пространстве хаоса. И идеалом этого нового гуманизма уже никогда не будет гармония человека с мирозданием, но лишь – хаосмос, временное и сепаратное перемирие с абсурдной логикой хаоса.<sup>40</sup>

Постмодернизм самим фактом своего существования утверждал, что культуре больше некуда развиваться, что она кончилась, исчерпалась до дна – и может только бесконечно самоповторяться, меланхолично перебирая обломки обесцененных культурных традиций. Сегодня даже самим постмодернистам ясна утопичность этого, казалось бы, самого что ни на есть постутопического проекта. Как пишет в своей последней книге **М. Эпштейн**, "постмодернизм, с

---

<sup>39</sup> Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: в 3-х кн. Кн.2: семидесятые годы (1968-1986): Учебное пособие. - М. : Эдиториал УРСС, 2001. с. 256.

<sup>40</sup> Липовецкий, М. Н. Изживание смерти: Специфика русского постмодернизма // Знамя. 1995. № 8. с. 205.

его отрицанием утопий, был последней великой утопией, прежде всего потому, что он располагал себя после всего, включая все в себя... Прежние утопии в большей или меньшей степени были ориентированы на будущее, в то время как постмодернизм, в своем отвращении к будущему, есть утопия вечного настоящего, бесконечного игрового самоповторени"<sup>41</sup>. Другой фундаментальный принцип постмодернизм -- отказ от истины. Разные философские направления по-разному понимали истину, но постмодернизм вообще отказывается решать и признавать эту проблему -- разве только как проблему языковой игры в духе позднего **Витгенштейна**<sup>42</sup>, дескать, истина -- это просто слово, которое означает то, что означает в словаре. Важнее при этом -- не значение этого слова, а его смысл, его этимология, то, как оно употреблялось раньше. "Иными словами, - пишет **Пятигорский**, - вполне соглашаясь с Витгенштейном, что "истина" - это слово, которое не имеет иного смысла, нежели тот, что это слово означает, и решительно не соглашаясь с марксизмом, утверждающим, что *истина исторична*, постмодернисты видят ее только как слово, как элемент текста, как, в конце концов, сам текст."<sup>43</sup>

Еще один интересный момент выдвигает исследователь Парамонов: демократия и есть постмодернизм. В свою очередь демократия есть особый, вполне определенный тип культуры, взятой уже в предельно широком значении термина -- как образ жизни, как стиль. Демократия как культурный стиль -- это

---

<sup>41</sup> Липовецкий, М. Н. Изживание смерти: Специфика русского постмодернизма // Знамя. 1995. №8. с. 194-195.

<sup>42</sup> Витгенштейн (Wittgenstein) Людвиг (1889-1951) - австрийский философ и логик, представитель аналитической философии. Выдвинул программу построения искусственного "идеального" языка, прообраз которого - язык математической логики. Философию понимал как "критику языка". Разработал доктрину логического атомизма, представляющую собой проекцию структуры знания на структуру мира. (Большой энциклопедический словарь. <http://dic.academic.ru/misc/enc3p.nsf/ByID/NT00015CFE>)

<sup>43</sup> Руднев В. П. Словарь культурных XX века- Ключевые понятия и тексты. -М: АГАФ, 1997. с. 220.

отсутствие стиля. Стил ь противоположен и противопоказан демократии. Постмодернистическая демократия или демократический постмодернизм -- это нечто, во всяких культурах и манерах считавшееся неудобосказуемым, подавлявшееся цензурой. Стил ь же -- это война с материалом, тотальная его организация. Стил ь идеологичен, как всякое мировоззрение, но демократия принципиально отвергает мировоззрение, идеологию, она занята исключительно решением текущих проблем. Стил ь в постмодернизме воспринимается как иллюзия, обман, идут сеансы разоблачения магии стиля, всяческие обнажения приемов.<sup>44</sup> Только постмодернистический человек может заметить сходство Ницше и Чернышевского, прежний человек, эстет и нормативный философ, видел исключительно разницу.

Поэтика постмодернизма поливалентна, о чем свидетельствуют такие ее устоявшиеся метафорические характеристики, как "дисгармоничная гармония", "асимметричная симметрия", "интертекстуальный контекст", "поэтика дуализма" и т.д. Применительно к литературному постмодернизму это находит выражение:

- в появлении новых, гибридных литературных форм;
- в цитатно-пародийном дву-/многоязычии; пастишизации;
- в ризоматике;
- в растворении голоса автора в используемых дискурсах;
- в игре с "мерцающими" культурными знаками и кодами;
- в травестийном снижении классических образцов, иронизировании и пародировании;

---

<sup>44</sup> Парамонов Б. М. Конец стиля. -СПб.: Алетейя, 1999. с. 5-19.

- в использовании культурфилософской постструктуралистской символики "мир – текст – книга – словарь – энциклопедия – библиотека – лабиринт" и ее вариантов;
- в двууровневой или многоуровневой организации "двадресного" текста<sup>45</sup>.

Американский исследователь **И. Хассан** основными чертами постмодернизма считает неопределенность, инновационную открытость, отказ от бинарности, “новый политеизм”, разрушение “Я”, имманентность в искусстве. Постмодернистское искусство мистериально, эзотерично, носит ритуальный характер, имперсонально, индифферентно. Поэтому эстетику постмодерна Хассан определяет как *эстетику безразличия*.<sup>46</sup> Убедительны наблюдения Хассана, выявляющего своеобразие постмодернизма именно путем сопоставления его с модернизмом. Выстраиваемая им система оппозиций настолько наглядна и убедительна, что "цитируется" из работы в работу. Приведем ее и мы.

Модернизм	Постмодернизм
закрытая замкнутая форма	открытая разомкнутая антиформа
цель	игра
замысел	случай
иерархия	анархия
мастерство/логос	исчерпывание/молчание
предмет искусства/	процесс/ перформанс/хеппенинг
законченное произведение	
дистанция	участие
творчество/тотальность	деконструкция
синтез	антисинтез

<sup>45</sup> Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., Флинта: Наука, 1999. с.69.

<sup>46</sup> Дьяков А.В. Философия и эстетика эпохи постмодерна. <http://diakoff.kurskzerno.ru/post.htm>



присутствие	отсутствие
центрирование	рассеивание
жанр/границы	текст/интертекст
семантика	риторика
парадигма	синтагма
метафора	метонимия
селекция	комбинация
корни/глубина	ризомы/поверхность
интерпретация/толкование	противоинтерпретация/неверное толкование
означаемое	означающее
чтение	письмо
повествование/большая история	антиповествование/малая история
основной код	идиолект
симптом	желание
тип	мутант
фаллоцентризм	полиморфность/андрогинизм
паранойя	шизофрения
истоки/причины	различие/след
Бог-Отец	Святой дух
метафизика	ирония
определенность	неопределенность
трансцендентное	имманентное

Таблица 1<sup>47</sup>

Если суммировать основные признаки постмодернизма, выделенные Хассаном, выстраивается следующая их классификация:

- 1) Неопределенность, включающая в себя все виды неясностей, двусмысленностей, разрывов повествования, перестановок.

<sup>47</sup> Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., Флинта: Наука, с. 57.

- 2) Фрагментарность. Художник-постмодернист занимается деконструкцией, предпочитает коллаж, монтаж, используя готовый или расчлененный литературный текст.
- 3) Деканонизация, относящаяся ко всем канонам и всем официальным условностям.
- 4) Безличность, поверхностность. Постмодернизм отказывается от традиционного "я", усиливает стирание личности, подчеркивает множественность "я".
- 5) Непредставимое, непредставляемое искусство постмодернизма ирреалистично и антииконографично. Литература постмодернизма ищет пределы, обыгрывает свое "истолщение", приговаривая себя к молчанию.
- 6) Ирония
- 7) Гибридизация, или мутантное изменение жанров, порождающее неясные формы: "паралитература", "паракритика", "нехудожественный роман".
- 8) Карнавализация.<sup>48</sup> Карнавализация означает центробежную силу языка, "веселую относительность" предметов, участие в диком беспорядке жизни, имманентность смеха.
- 9) Перформанс, участие. Театр становится действующей нормой для деканонизирования общества.
- 10) Конструктивизм ... Постмодернизм конструирует реальность.

---

<sup>48</sup> Карнавализация — семиотическая теория карнавала, изложенная М. М. Бахтиным в его книге о Рабле (1965). Смысл концепции Бахтина (см. также полифонический роман, диалог) в том, что он применил понятие карнавала, ежегодного праздника перед великим постом, ко всем явлениям культуры Нового времени. В центре концепции карнавализации — идея об "инверсии двоичных противопоставлений", то есть переворачивание смысла бинарных оппозиций. Когда народ выходит на карнавальную площадь, он прощается со всем мирским перед долгим постом, и все основные оппозиции христианской культуры и все бытовые представления меняются местами. (источник: Руднев В. П. Словарь культурных XX века- Ключевые понятия и тексты. —М: АГАФ, 1997. — 382с.)

11) Имманентность. При помощи новых технических средств стало возможным развить человеческие чувства – охватить мир от тайн подсознания до черных дыр в космосе и перевести его на язык знаков, превратив природу в культуру, в имманентную семиотическую систему.<sup>49</sup>

Начав с резкой критики "модернизма" в лице Джойса, Пруста и Элиота, другой известный исследователь **Фидлер** показывает, что модернистская "элитарность", существование в заоблачных высотах, в башнях и на небесах есть не богатство духа, а бедность духа, ибо носитель модернистско-элитарного сознания лишает себя той части культурного вещества, что расположена "ниже" линии облаков, по ту сторону рва. Мимоходом стоит заметить, что тезис "модернизм элитарен, постмодерн -- сочетание элитарного и массового", конечно, слишком категоричен, ситуация постмодернизма определяется далеко не только через эту оппозицию; кроме того, однозначное зачисление того же Пруста в "модернисты" вполне может быть подвергнуто сомнению.<sup>50</sup> Существует точка зрения, согласно которой постмодернизм – новая фаза в развитии модернизма. Лиотар считает, что это часть модернизма, спрятанная в нем. Деррида, напротив, указывает: "Если модернизм отличается стремлением к абсолютной власти, то постмодернизм – это опыт конечности, опыт, в котором находит отражение обреченность всех завоевательных планов". **П. Кавека** расценивает постмодернизм как эстетику переходного периода, готовящую замену усталых художественных форм на новые.<sup>51</sup>

В принципе, постмодернизм продолжает искания модернизма. Он выступает одновременно и как продолжение практики модернизма, и как его

---

<sup>49</sup> Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., Флинта: Наука, 1999. с. 57-58.

<sup>50</sup> Курицын В. Русский литературный постмодернизм. <http://guelman.ru/slava/postmod/1.html>

<sup>51</sup> Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., Флинта:

преодоление, поскольку он иронически преодолевает стилистику своего предшественника. Но если в модернизме хаосу жизни был противопоставлен космос творчества, искусства, культуры, то постмодернизм начинается с убеждения в том, что любая, даже самая возвышенная модель гармонии мира не может не быть утопией.<sup>52</sup> А утопия неизбежно стремится трансформировать реальность с помощью идеала и идеологии, и, следовательно, порождает симуляцию реальности: пример коммунистической утопии не оставлял никаких иллюзий на этот счет.

Важнейшим признаком наступления постмодернистской эпохи является утверждение первенства прав человека перед интересами государства, а также гуманное отношение к науке, технике и демократии.

### 1.1.9 Русский постмодернизм

Применение понятия постмодернизма к России еще несколько лет назад вызывало сомнение и даже недоумение, поскольку считалось, что постмодернизм – это новейшая культурная формация, возникающая на основе высокотехнологического, постиндустриального, позднекапиталистического общества. Русский постмодернизм возникает вследствие двух последовательных культурных шоков: во-первых, открытия того, что тотальность идеологического горизонта не заслонила настоящую реальность, как думалось, а полностью поглотила ее; и во-вторых, того, что утопия имманентна истории, и поэтому попытка возвращения homo советикуса в

---

Наука, 1999. с. 56-57.

<sup>52</sup> Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: в 3-х кн. Кн.2: семидесятые годы (1968-1986): Учебное пособие. - М. : Эдиториал УРСС, 2001. с. 259.

мировую историю провалилась именно в силу того, что с гибелью советской (последней) утопии наступил конец истории.<sup>53</sup>

История российского постмодернизма, в узком смысле, как обаятельного термина и зовущего направления, была ошеломляюще бурной и краткой.

В развитии постмодернизма в русской литературе можно выделить три периода, три волны:

- конец 60-х-70-е гг. – период становления;
- конец 70-х-80-е гг. – утверждение в качестве литературного направления, в основе эстетики которого лежит постструктуралистский тезис "мир (сознание) как текст" и основу художественной практики которого составляет деконструкция культурного интертекста;
- конец 80-х-90-е гг. период легализации.<sup>54</sup>

Начиная с момента возникновения в течение двух десятилетий (первый и второй периоды) русский постмодернизм был явлением катакомбной культуры, и о его существовании за редким исключением даже не подозревали. За эти годы был создан большой пласт постмодернистских произведений. К русскому постмодернизму проявляют интерес за границей, где публикуются некоторые из его представителей, в России по-прежнему неизвестные. В период гласности осуществляется легализация постмодернизма, к первому и второму поколению постмодернистов добавляется третья волна (преимущественно это молодые авторы). Постмодернизм интегрируется в общелитературный процесс, вносит в него свежую струю. По отношению ко всему массиву современной русской

---

<sup>53</sup> Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм.(Очерки исторической поэтики): Монография/ Екатеринбург: Урал.Гос.Пед.Ун-т, 1997. с. 298.

<sup>54</sup> Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., Флинта: Наука, 1999. с. 71.

литературы постмодернизм – своеобразное западничество, свидетельство приверженности новой модели культуры и цивилизации.<sup>55</sup>

Именно эти годы, с 1990 по 1996 гг., были периодом "бури и натиска" российского постмодернизма. В этот период выходили романы Виктора Пелевина, Владимира Шарова, Владимира Сорокина, Дмитрия Галковского, поэтические сборники Дмитрия Пригова, Тимура Кибирова, Елены Шварц, Алексея Парщикова, теоретические и критические работы Александра Гениса, Бориса Гройса, Вячеслава Курицына, Марка Липовецкого, Ильи Ильина, которые и обозначили основные вехи в истории российского литературного постмодернизма, а также создали рамку для его международной оценки и понимания.<sup>56</sup>

Исследователь И. Ильин пишет:

"...постмодернистская мысль пришла к заключению, что все, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает наблюдатель и смена которой ведет к кардинальному изменению самого представления. Таким образом, восприятие человека объявляется обреченным на "мультиперспективизм": на постоянно и калейдоскопически меняющийся ряд ракурсов действительности, в своем мелькании не дающих возможность познать ее сущность".<sup>57</sup>

Выделим важнейшие характеристики «постмодернистской ситуации» в России:

---

<sup>55</sup> Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., Флинта: Наука, 1999. с. 72.

<sup>56</sup> Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория.-М. 2000. с. 11.

<sup>57</sup> Ильин И. П. Постструктурализм, Деконструктивизм, Постмодернизм. Интрада. -М. 1996. с. 230.

1. Кризис утопических идеологий. В более широком смысле девальвация ценностей коммунистической утопии, принимающая в семидесятые годы уже лавинообразный характер, была воплощением кризиса ценностей Разума и Прогресса, важнейших ценностей всей культуры Нового времени. По мнению французского философа Жана-Франсуа Лиотара, именно инфляция этих базовых ценностей лежит в основании западной культуры постмодернизма.
2. Чем глубже идеологизировано общественное сознание, тем радикальнее открытие глобальной лжи, подмены жизни идеологическими фантомами, сопровождающее кризис господствующей идеологии. Кризис ценностно-идеологических оснований общества, стремительная инфляция прежних мифов и верований приводят к эффекту исчезновения реальности. Исчезновение религиозной веры в коммунистическую утопию приводит к распаду всей советской картины мира: лишаясь своего стержня, она превращается в хаотический набор фикций, фантомов, симулякров, за которыми уже не ощущается никакой иной реальности.<sup>58</sup>

На Западе постмодернизм рождается из процесса деконструкции монолитной, высоко иерархизированной культуры модернизма, канонизированного авангарда. В России эквивалентом такого культурного монолита становится соцреализм – следовательно, к постмодернизму относится только искусство рефлексии на руинах соцреализма. То есть концептуализм<sup>59</sup> и

---

<sup>58</sup> Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: в 3-х кн. Кн.2: семидесятые годы (1968-1986): Учебное пособие. - М. : Эдиториал УРСС, 2001. с. 257.

<sup>59</sup> Концептуализм - направление в искусстве, прозе и поэзии последних двадцати лет советского строя, возникшее как эстетическая реакция на "зрелый" социалистический реализм, на искусство застоя и его реальность. (источник: Руднев В. П. Словарь культурных XX века- Ключевые понятия и тексты. –М: АГАФ, 1997. – 382с. )

соцарт<sup>60</sup>. Если для западного постмодернизма так существенна проблема дифференциации, дробления модернистской модели с ее пафосом свободы творящего субъекта, так ощутима тенденция к смещению границ между центром и периферией и вообще децентрализация сознания (последний фактор, в частности, выражает себя в концепции "смерти автора" как смыслового центра произведения) -- то русский постмодернизм рождается из поисков ответа на диаметрально культурного целого, не на метафизическую, а на буквальную "смерть автора", перемалываемого государственной идеологией, - и складывается из попыток, хотя бы в пределах одного текста, восстановить, реанимировать культурную органику путем диалога разнородных культурных языков.<sup>61</sup>

По мнению критика Н. Маньковской, к отличительным особенностям постмодернизма в России можно отнести его политизированность (особенно ощутимую в соц-арте), столь несвойственную западному постмодерну в целом. Возникнув не "после модернизма", но "после соцреализма", он стремится оторваться от тотально идеологизированной почвы идеологизированными же, но сугубо антитоталитарными, методами. Критик отмечает два основных потока, на которые в последние годы разделилось течение русского постмодернизма и получило свое дальнейшее развитие:

1) Первый плавно вытек из соц-арта как пародийной рифмы к соцреализму, своего рода предпостмодернизма с его тенденциозностью, политической озабоченностью, эстетической фрондой, ритуалом двойничества, деконструиру-

---

<sup>60</sup> СОЦ-АРТ — форма постмодернизма, использующая различные советские идеологемы — политические, социальные и т.д. Введен В. Комаром и А. Меламидом в 1972 г. Соц-арт как движение был теоретически обоснован М. Тупицыной в статьях «Соц-арт: русский псевдогероический стиль» (1984) и «Соц-арт: русское деконструктивное усилие» (1986). (источник: <http://www.slovar.by.ru/dictionary/socart.htm>)

<sup>61</sup> Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография/ Екатеринбург: Урал.Гос.Пед.Ун-т, 1997. с.300.



ющим механизм советского мифа. Его наиболее характерные черты — бунт против нормы и пафос обличения, перенос акцента с традиционной для русской культуры духовности на телесность. Литература становится «телесной» и "нелитературной". Антинормативность как принцип, обнимающий все сферы — от морали до языка, выливается в шоковую эстетику ("чернуха", "порнуха" и т. д.), центральными категориями которой становятся безобразия, зло, насилие. Тотальная десакрализация выводит на авансцену пародийный симулякр "сверхчеловека" — взбесившегося "маленького человека", циника, хама, хулигана и жертвы одновременно — неблагородного героя. Результатом десакрализации, вульгаризации, манипуляций с отработанным соцреалистическим "мусором", "ближней" соцреалистической символикой является превращение текста в полую оболочку, несамодостаточный каркас. 2) Вторая линия характеризуется стремлением сосредоточиться на чистой игре, стилизации, превратить пародию в абсурд. Происходит отказ от традиции в пользу многовариантности истины либо ее отсутствия; пафос обличения иронически переосмысливается, возмущение переплавляется в ностальгию, критический сентиментализм. Созерцательная позиция наблюдателя рождает новый эстетизм (С. Соколов): диалог с хаосом превращается во внутренний диалог хаосов свободы и насилия; их метаморфозы, амбивалентные взаимопревращения возвышенного и кошмарного снимают конфликт, позволяя воспринять хаос как норму. Лингвостилистические и семантические метаморфозы, абсурдизм, ироничный ораторский жест способствуют выработке представления о культурной фигуре русского постмодерниста.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000г. с.296-298.

## 1.2 Комплексное представление темы в рассказах

### В. Пелевина

Слово "тема" произошло от др. –гр *thema* – то, что положено в основу. В искусствоведении и литературоведении оно используется в разных значениях. Ту же мысль выражают современные ученые: "Тема есть некоторая установка, которой подчинены все элементы произведения, некоторая интенция, реализуемая в тексте".<sup>63</sup>

#### 1.2.1 Тема соцреалистического сознания

Главная тема пелевинского творчества — самопознание героя в ситуации "плохой реальности", когда вокруг — социальные бури и катаклизмы или засилье сонных, мертвых душ. И решается эта задача полностью в классическом ключе: через примат духа над материей, трансцендентных ценностей над приманками материального существования. Стремление отыскать этот "внутренний трон", очистить сознание от коммунальных привычек, воссоздать потерянное достоинство человеческой личности, и есть основная тема большинства пелевинских текстов.<sup>64</sup> Что же не нравится ревнителям классики и высокой духовности? Только то, что Пелевин актуален, что этика, которая есть в его книгах, обращена именно к совести его современников.

С. Корнев замечает, что если выразить пелевинскую этику в классических категориях, то все проблемы современного человека он видит в недостаточном

---

<sup>63</sup> Хализев В. Е. Теория литературы. Учеб. 2-е изд. – М.: Высш. шк., 2000. с. 40-42.

<sup>64</sup> Корнев С. Блюстители дихотомий. Кто и почему не любит у нас Пелевина.

развитии суверенного духовного начала, в неумении жить собственной жизнью, а не жизнью одержимой потреблением коммунальной зверушки. Неизбежный итог — аморфность и конформизм, потому что личность, не имея внутренней опоры в себе самой, выбирает в качестве цели жизненных устремлений первый попавшийся "идеал благополучия": потребление, накопление, карьеру, или просто купание в грязной луже. С этим и связан современный социальный распад: человек может подчиняться нравственному императиву, только если он является полноценной личностью, если его жизнь обладает внутренним смыслом, а не связана внешней целью, подсказанной другими. Пелевин излагает некую социально-философскую концепцию, оценивающую современный западный мир и происходящую вестернизацию России. В лице Пелевина литературный авангард вышел за пределы околотературной среды и завоевал даже "эту современную молодежь", — "развращенную Западом", "посткультурную" молодежь.<sup>65</sup> В «Эссе о встрече с писателем» К. Булатовой обнаружено, что Пелевин считает западный капитализм обществом абсолютного зла и видит причину российской смуты в том, что последние реформы проводились теми же людьми, которые раньше представляли Запад во всем его разложении в виде карикатур журнала «Крокодил»: желтое небо, черные небоскребы... Поэтому в данный момент Россия — это пародия на Запад, некое воплощение карикатуры в жизнь.<sup>66</sup>

Одна из основных тем, которые разрабатывает Пелевин, — тема исторического рубежа России: перехода ее от советской власти к новой эре — демократии. Мутация как тотальная доминанта восприятия "россиянами" своей

---

<http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>65</sup> Корнев С. Блюстители дихотомий. Кто и почему не любит у нас Пелевина.

<http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>66</sup> Булатова К. Эссе о встрече с писателем. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

внутренней, моральной и государственно-экранной действительности детерминировала, безусловно, творчество не только Пелевина. Но это все — последствия 90-х, торжество и растворение Реставрации в послушном социуме. Читателей же сейчас интересует та историческая (и социально-психологическая) точка поворота, после которой фантастический реализм Пелевина вдруг стал для читателя повседневностью.<sup>67</sup> Это хорошо выражено в выбранном рассказе «Девятый сон Веры Павловны».

### 1.2.2 Тема освобождения сознания

Свобода — универсалия культуры субъектного ряда, фиксирующая возможность деятельности и поведения в условиях отсутствия внешнего целеполагания.<sup>68</sup> В содержании понятия "свобода" имплицитно заложен вектор альтернативности (сознательного противостояния) социальному давлению: свобода конституируется именно в социальном контексте как результат преодоления несвободы. В постмодернистскую эпоху, концепт свободы можно толковаться следующими словами: мультикультурализм, соответствующая метизация населения и преодоление государственного регулирования реализуют коренные исходные импульсы постмодерна: освобождение жизненного поведения от контроля властей, примат человеческого по определению хаоса над бесчеловечным по определению порядком, преодоление антиномии "свой" - "чужой", следовательно - торжество тотального либерализма.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Черный Д. Пелевин в 90-х. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>68</sup> История философии: Энциклопедия. — Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2002. с. 934.

<sup>69</sup> Кнабе Г. Принцип индивидуальности, постмодерн и альтернативный ему образ философии. <http://www.russ.ru/edu/99-05-24/knabe.htm>

Следует заметить, что почти во всех работах Пелевина проявляется идея получения героями абсолютной свободы и достижения высшего уровня развития своего Эго — этапа, на котором они познают, понимают и выражают себя.<sup>70</sup> Кем бы ни были его герои — цыплятами («Затворник и Шестипалый»), насекомыми («Жизнь Насекомых»), мертвецами («Синий Фонарь») или космонавтами («Омон Ра») — они постепенно осознают иллюзорность «реальности» и устремляются навстречу подлинному бытию, символизируемому миром за окном инкубатора. По мнению критика С. Корнева, у постмодернистского человека существует только два способа обрести свободу перед лицом социума. Первый способ, который можно назвать первичной программой постмодернизма, есть бесконечное умножение количества и разнообразия этих внутренних Других. Чтобы перед осуждающим взором одного всегда можно было сбежать к другому, избрав его для собственного убежища и спасения. Второй способ избавления — активное и самостоятельное конструирование внутреннего Другого, — относительно "хорошего" внутреннего Другого. Выход здесь — хорошее окружение: некое сообщество, которое является хорошим Другим для своих членов.<sup>71</sup> Так сейчас -- в рамках российского постмодернистского проекта потребителей искусства пытаются "освободить" от всех и всяческих норм, предлагая взамен "симулякры" в виде "всеобщего равенства", "свободы СМИ" и "свободы творчества". Основоположники постмодернизма стремились положить конец борьбе за "власть интерпретации" и покончить с тоталитаризмом разных идеологических систем, они говорили, что "старые боги умерли и их место должно остаться

---

<sup>70</sup> Макеева К. Творчество Виктора Пелевина. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>71</sup> Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? - Об одной аванюре Виктора Пелевина // Новое Литературное Обозрение. -М., 1997. № 28. с. 244-259.

свободны". В рамках же российского проекта, вполне в духе Достоевского, весь постмодернистский дискурс сворачивается в формулу - "если Бога нет, то все дозволено"... Освобождение от омертвевших механизмов мышления и выход в подлинный "магический" мир — вот сверхзадача, которая ставится перед персонажами пелевинских сочинений.<sup>72</sup> Она осложняется тем обстоятельством, что мир этот расположен "нигде" и "никогда".

### 1.2.3 Разрушение дихотомии одухотворенного культурного наследия / современной культуры

Писатель в действительности немало позаимствовал у массовой литературы и научной фантастики, начиная с рассказов сборника «Синий фонарь», где используется нереалистическое развлекательное построение сюжета, что характерно для фэнтези.<sup>73</sup> Свидетельство институционального своеобразия поля русской культуры, в которой существовавшее ранее неприятие авангарда и массовой культуры постепенно трансформируется, и потеря влияния утопии "высокого" искусства компенсируется процессами легитимации искусства массового. Тем самым интеллектуальные элиты -- по крайней мере, на словах -- отказались от претензии на исключительность и провозгласили лозунг "стирания границ между массовым и элитарным". Однако некоторые современные критики, не принимающие постмодернистский плюрализм, пытаются вернуть традицию моральной адресации произведения конкретному читателю.<sup>74</sup> Так, Л. Фидлер в статье «Пересекайте границы,

---

<sup>72</sup> Некрасов С. Субъективные заметки о прозе Виктора Пелевина. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>73</sup> Троскот Е. Структурные особенности прозы Виктора Пелевина. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>74</sup> Берг М. Литературократия проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. Кафедра славистики университета Хельсинки. -М.: Новое литературное обозрение, 2000.

засыпайте рвы», отметил, сделано это было в такой форме, что "массы" ни о чем таком даже не подозревают просто потому, что это "стирание" осталось в сфере "элитарного", а применительно к реализму действительной жизни получился еще более глубокий "ров" между элитарным и массовым. При этом принципиальный отказ не только от иерархии ценностей, но и от самого этого понятия выливается в тоталитарное навязывание массам постмодернистского имморализма. Неприятность, как полагает Фидлер, состоит в том, что, адресуя "имморализм-текст" "массам-текстам", убежденные постмодернисты, похоже, не отдают себе отчет в том, что "массы" осознают себя действующими субъектами, а не "текстами". И далее критик иронично отмечает, что, казалось бы, радоваться нужно, потому что Пелевиным интересуются даже те, кто, по всем расчетам, должен жевать убогую масскультурную жвачку, — вот оно, наконец, пришло "возвращение высокой культуры в массы". Не принимая постмодернистскую манеру писателя, критик усматривает в его популярности парадокс: Пелевин воспринимается им как инородное тело, и именно потому, что воплотил потаенную мечту каждого из писателей — быть читаемым самыми разными слоями общества — от элиты до массового читателя.<sup>75</sup>

Пелевин нарушает несколько устоявшихся стереотипов и бинарных оппозиций. С точки зрения перспективы, отраженной в пелевинских книгах, все цвета современного политического спектра сливаются в однородную серую массу, а большинство политических персонажей современности.<sup>76</sup> Точно так же Пелевин всегда склеивал сюжет из разрозненных анекдотов — то лучше, то хуже придуманных (взятых взаймы в интеллигентском фольклоре,

---

с. 299-303.

<sup>75</sup> Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. -М., 1993. с. 462–518.

<sup>76</sup> Корнев С. Блюстители дихотомий. Кто и почему не любит у нас Пелевина.

американском масскульте, у собратьев по цеху). И всегда накачивал тексты гуманитарными мудростями. Буддизм, теория информации, юнгианство, структуралистский анализ мифа, оккультизм, кастанедовщина — чуть не все модные интеллектуальные заморочки переперты им на язык родных осин.<sup>77</sup> Именно актуальность, жизненность пелевинской классики не устраивает ревнителей классического наследия. Оживив русскую культурную традицию в гуманистическом интеллектуальном произведении, Пелевин нарушил столь удобную для многих дихотомию "культурное наследие / современное безобразия". Она удобна, потому превращает культуру в коллекцию музейных экспонатов, в театр восковых фигур.<sup>78</sup> Пелевин разрушил дихотомию, которая возводила в ранг гражданского подвига их позицию популяризаторов и комментаторов классики: дихотомию одухотворенное культурное наследие / бездуховная современная культура.

Героев Пелевина больше интересуют идеи и тактильные приключения. Этот мир способен подарить миллион способов смотреть на него, видеть его. Даже мертвые и подлежащие смерти вещи ведут себя в прозе Пелевина празднично: меняют очертания, купаются в ракурсах, источают запахи и цвета, кишат органикой — налет буддистского безразличия помогает даже к сценам разложения мертвых насекомых относиться не с отвращением, а с интересом. Парад "парадоксов". Бизнес-бандит — это просветленный мудрец. Сущее — это мнимое. Элитарность — это попса. Реклама — это миф. Стеб — это откровение. Подлец — это спаситель. Материальное — это духовное. Правое — это левое. И наоборот. Воцарившись, Вавилон велит ликвидировать двух гнусных магов-

---

<http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>77</sup> Архангельский А. Пелевин система зеркал. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>78</sup> Корнев С. Блюстители дихотомий. Кто и почему не любит у нас Пелевина. <http://pelevin.nov.ru/stati/>



кризйторов, а предварительно объясняет одному из них, что поколение, выбравшее "Пепси" и овладевшее иллюзионными технологиями, вовсе не союз мудрецов, хранящих богиню от пятиногого пса (мир — от гибели), а сам этот пес. Зло есть добро, добро есть зло.<sup>79</sup>

### 1.3 Художественная реальность в рассказах В. Пелевина

"Виртуальная реальность - развитие идеи множественности миров (возможных миров), изначальной неопределенности и относительности "реального" мира".<sup>80</sup>

#### 1.3.1 Неразрешение настоящей реальности

Что же такое "реальность"? Реальность — это сущее в себе, в отличие от того, каким оно является нам; реальность — это то, что объективно, т.е. имеет всеобщую значимость, в противоположность субъективным заблуждениям; реальность — это фундаментальная сущность, в отличие от внешних покровов<sup>81</sup>. Мы можем также назвать реальностью то, что пребывает во времени и пространстве, в отличие от объективного в идеальном бытии, мыслимого как нечто значимое (например, от математических объектов). М. Липовецкий по своей теории определяет гуманистическое измерение реальности: «в полной мере разделяя с постмодернизмом такие черты, как гипертрофированный

---

<sup>79</sup> Немзер А. Как бы типа по жизни. Generation П как зеркало отечественного инфантилизма. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>80</sup> История философии: Энциклопедия. — Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2002. с. 185.

<sup>81</sup> Определение понятия "реальность". [http://www.antisatan.net/books\\_doctrina\\_draft04.html](http://www.antisatan.net/books_doctrina_draft04.html)

диалогизм, сталкивающий различные версии событий и их интерпретации, жанры и стили, голоса героев и равноправный им голос автора; пародийность, сильный игровой импульс, релятивность времени и пространства, эта проза возвращается к гуманистическому измерению реальности: Помещая в центр внимания обычную человеческую судьбу, она тем самым подрывает постмодернистскую аксиому о том, что реальность - это всего лишь совокупность симулякров. Именно ощутимый дефицит гуманизма и исчезновение "разделенной" с читателем реальности, как считают эти критики, лежит в основе возникающего кризиса постмодернистской метапрозы, у которой, как замечает **Д. Кьюхл**, "никогда не будет широкой аудитории".<sup>82</sup> Противопоставлять виртуальные миры настоящему миру несовременно, никакой реальности, "согласно постмодернизму" не существует. Существует еще мнение, которое выдвигает русский философ В. Руднев: "Реальность есть ничто иное, как знаковая система, состоящая из множества знаковых систем разного порядка, то есть настолько сложная знаковая система, что ее средние пользователи воспринимают ее как незнаковую". Итак, реальность — это множество знаковых систем вперемешку.<sup>83</sup> Следовательно, можно сказать, что частица реальности — это точка пересечения двух разнородных знаковых систем.

Постмодернистское произведение или, используя терминологию постмодернизма - текст, закольцован на себе, он закрыт по отношению к внешней действительности, которая не может быть служить его первопричиной. В этой ситуации представление о реальности теряет логические причинно-следственные связи. Рассматривая наш окружающий мир, можно с удивлением

---

<sup>82</sup> Липовецкий, М. Н. Изживание смерти: Специфика русского постмодернизма // Знамя. 1995. №8. с. 194-205.

обнаружить, что реальности в нашем мире не так уж много заблуждений как существенно больше мифов. По сути дела мы живем в окружении мифов. Миф - это закодированная, зашифрованная реальность бытия человека. Через миф человек выражает то, что по-другому просто невозможно выразить. Однако с точки зрения постмодернистов, "складывается прелюбопытная и в некотором смысле парадоксальная ситуация: постмодернистская эпоха дистанцируется от возможности мифа, но населяющие ее люди не перестают испытывать потребность в мифе, по крайней мере, в симуляции мифа".<sup>84</sup> В мифе-симулякре исчезновение реальности под потоком симулякров и превращение мира в хаос одновременно сосуществующих и накладывающихся друг на друга текстов, культурных языков, мифов, взаимно уничтожающих и заглушающих друг друга.<sup>85</sup> Поэтому неудивительно, что основой своего художественного метода автор избирает метод соцреализма как наиболее подходящий для работы с политическими и общественными мифами.

Как справедливо отмечает А. Генис, "окружающий мир для Пелевина – это череда искусственных конструкций, где мы обречены вечно 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 в них кто-нибудь верит. Ведь каждая версия мира существует лишь в нашей душе, а психическая реальность не знает лжи".<sup>86</sup> Да, жизнь – скорее всего, есть сон («Синий фонарь»), компьютерная игра («Принц Госплана»), движение бройлерных цыплят по инкубаторскому конвейеру («Затворник и Шестипалый») и даже бессмысленное «гуденье насекомых» («Жизнь насекомых»).

---

<sup>83</sup> Фрумкин К. Эпоха Пелевина. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>84</sup> Курицын В. Русский литературный постмодернизм. <http://guelman.ru/slava/postmod/1.html>

<sup>85</sup> Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: в 3-х кн. Кн.3: В конце века (1986-1990-е годы): Учебное пособие. –М. : Эдиториал УРСС, 2001. с.11.

Пелевин против "реальности" вообще, а не только против советской/постсоветской реальности. Последняя ему нужна лишь как источник показательных примеров, случаев, когда общая иллюзорно-абсурдная природа этого мира открывается без всяких прикрас. Именно поэтому Пелевин хватается за любые проблески абсурда и бессмыслицы в окружающем мире, находит их даже там, где другие их не замечают, и доводит в своих текстах до полного гротеска.<sup>87</sup> Говоря по-пелевински, это автор принадлежит своему основному тезису. Речь идет об универсальной для современной культуры проблеме исчезнувшей реальности. Решая ее, всякая серьезная книга норовит сегодня стать репортажем из бездны. Автор делает читателя свидетелем череды кризисов. Сперва он демонстрирует исчезновение "объективной реальности", которая оказывается артефактом, сконструированным языком и культурой. Затем на глазах пораженных зрителей автор растворяет в воздухе и субъект познания - собственно личность. В сущности, Пелевин обращается с реальностью точно так, как с ней поступали художники во все времена — он ее мифологизирует. Советская власть служит ему таким же исходным материалом. В поисках подходящего мифологического обрамления для причудливых артефактов советской цивилизации Пелевин обращается к архаическим верам, к самым древним слоям сознания. Этот путь подсказал ему советский режим с его устремленностью в будущее.<sup>88</sup> Если целью обычного постмодернизма является лоскутное сознание, для которого мир рассыпался в беспорядочное месиво никак не связанных и мирно сосуществующих обломков, то Пелевин не ограничивается этой чисто разрушительной задачей. Он заменяет разрушенный

---

<sup>86</sup> Генис А. Поле чудес. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>87</sup> Корнев С. Блюстители дихотомий. Кто и почему не любит у нас Пелевина. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>88</sup> Генис А. Феномен Пелевина. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

мир новым, своим собственным миром.<sup>89</sup> Язык для Пелевина -- единственная реальность, хотя в то же время эта реальность иллюзорна.

### 1.3.2 Информационный мир рассказов, ненадежные источники сообщения

Сегодня новейшие средства распространения информации, такие, как многоканальное телевидение, становятся мощным инструментом для дальнейшей мифологизации общества. Возможно, мы стоим на пороге новых информационных войн, и та страна, правительство которой лучше овладеет искусством создания мифов, получит серьезное преимущество. В принципе, любое общество не может обойтись без мифов — о мечте, успехе, о добре и о зле — они направляют и укрепляют волевые усилия каждого члена общества. Весь вопрос в том, насколько мифы искажают реальную ситуацию, заставляя ошибаться и политиков, и общество. А ведь долгое время мы рассматривали происходящее в стране через призму утвердившихся мифов, а не как результат действий конкретных людей. Можно сказать, что в нынешнее время, мы живем в виртуальном обществе с помощью виртуального общения (имеется в виду, общения в чате), через который мы легко устанавливаемся контакт, максимально экономить время и психоэмоциональные затраты, учимся быстро найти ответы на вопросы собеседников и лаконично выражать свою мысль. Взаимодействие между современными людьми, как будто, становится таким частым и близким, хотя бы и таким иллюзорным. Средства массовой информации изобретены людьми, а сознание людей формируется средствами массовой информации, таким образом суть современной социальности

---

<sup>89</sup> Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? - Об одной аванюре Виктора Пелевина // Новое Литературное Обозрение. -М., 1997. № 28.

заключается в самодостаточном, закольцованном существовании изображения информации. В современном мире нет человека, человек редуцируется к изображению информации, которого — по сути, в конечном итоге — тоже нет, поскольку оно лишь изображает, копирует реальность, а реальности нет. Чтобы сохранить свою значимость в литературе снам и галлюцинациям приходится приближать свои возможности к возможностям этих виртуальных технологий, и поэтому современные литературные герои переходят из одного сна в другой с той же легкостью, с какой в Интернете можно переходить с сайта на сайт.

На творчество Пелевина, как отмечают некоторые критики, оказала влияние концепция Бодрийера. Став с легкой руки этого философа знаком постмодернизма концепция "симулякра и симуляции" стала использоваться достаточно широко. Так, ТВ, и в первую очередь реклама, размывают границу между реальным и иллюзорным, создавая массовым потоком образы власти и вождения (соответственно, анальный и оральный вау-факторы, как это называется у Пелевина). Эти образы могут иметь отношение к реальности, а могут быть более или менее искусной иллюзией реальности. Из главной функции отражения переходя в моделирование реального мира в сознании и в поведении потребителя. Сочинения Пелевина — это энциклопедия виртуальных технологий, это перечень тех техник, благодаря которым "иные" миры имеют возможность существовать в среде повседневности.<sup>90</sup> Объединение двух описанных выше мотивов - выхода в масс-культ и в виртуальную реальность -- можно атрибутировать Виктору Пелевину. Герои Пелевина и рассказчик часто отказываются отличать "придуманный" мир от "настоящего". Как замечает исследователь А. Генис: "Для Пелевина окружающий мир - это череда

---

с. 244-259.

<sup>90</sup> Фрумкин К. Эпоха Пелевина. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

искусственных конструкций, где мы обречены вечно 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". Для Пелевина возможности виртуальной реальности беспредельны, — но лишь в пределах самой виртуальной реальности, возможен следующий шаг — передача виртуальным мирам все более важных социальных и производственных функций.<sup>91</sup>

### 1.3.3 Параллельное соединение явлений

Человек -- это существо, изобретающее мифы, называющее эти мифы истинами, а затем живущее в рамках мифов и по их законам.<sup>92</sup> Сегодня аналитики заняты расшифровкой тайн мифотворчества. Создаются наборы инструментов как для создания мифов, так и их развенчания. Если для мифологического видения характерно приятие реально неосвоаемых и непостижимых явлений в качестве существующей данности, то неомифологический вариант втягивает в свою орбиту культурологический аспект интерпретации реального мира. Именно поэтому столь частыми стали обращения к искусству предшествующих эпох, размышления о настоятельной необходимости гуманитарного знания и о проблеме наследования и сохранения культурных ценностей. В противном случае, по богослову **Г. Чистякову**, современное мировоззрение в качестве критерия избирает демифологизация. Демифологизировать – значит отвергнуть мировоззрение прошедшей эпохи,

---

<sup>91</sup> Генис А. Поле чудес. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>92</sup> Лобок А.М. Антропология мифа. [http://odn.ru/MD/am\\_1\\_1.htm](http://odn.ru/MD/am_1_1.htm)

которое слишком часто удерживается в догматике.<sup>93</sup> Вместе с тем цивилизации грозит исчезновение, потому что человек, потеряв духовную, нравственную опору, тяготеет к самоуничтожению.

В нынешнее время модернизация болезненно переносится и многими из тех, кто относится к доминирующему населению и чувствует определенный дискомфорт в условиях кардинальной ломки прежних устоев. Это также создает почву для появления весьма специфических постмодернистских идеологий, ставящих своей целью восстановить душевный баланс и психологически компенсировать группу за понесенные тяготы и лишения. В результате мир постмодернизма теряет прежнюю идеологическую однородность, он становится необычайно многообразным и заставляет человека искать свою нишу в этом море плюрализма. Рассматриваем явление параллельного соединения "реальности" и "виртуальности". Множественность миров связана с особой "теологией сомнения", которая строится на неразличении настоящей и придуманной, виртуальной реальности. Тут действуют непривычные правила: раскрывая ложь, мы не приближаемся к правде, но и умножая ложь, мы не удаляемся от истины. Сложение и вычитание на равных участвуют в процессе изготовления вымышленных миров. Рецепт создания таких фантомов заключается в том, что автор варьирует размеры и конструкцию "видоискателя" - раму того окна, из которого его герой смотрит на мир.<sup>94</sup> Впрочем, все главное здесь происходит на границе разных миров.

Можно сказать, что все сочинения В. Пелевина посвящены одной и той же ситуации, заключающейся в том, что персонажи переживают одновременно две (как минимум две) разных реальности. Есть повседневная жизнь — и есть

---

<sup>93</sup> Анализ программы демифологизации. <http://www.referatfrom.ru/watch/38058/1.html>

<sup>94</sup> Генис А. Поле чудес. <http://pelevin.nov.ru/stati/>



великое многообразие иных миров — мнимых, виртуальных, сновидческих и ложных. И вот два мира совмещаются, люди одновременно ощущают свое нахождение и там, и здесь.<sup>95</sup> Добавим к этому, что хотя "миров" в рассказах Пелевина изображено и множество, но писатель никогда не путает обычную, "настоящую" реальность с реальностями вторичными и иллюзорными. Граница между "тем" и "этим" миром всегда остается — даже если она не охраняется, и переход ее можно осуществлять беспрепятственно в обе стороны.

#### 1.4 Герои В. Пелевина

Образ персонажа (подобно всем иным звеньям словесно-художественной формы) предстает как воплощение писательской концепции, идеи, т.е. как нечто целое в рамках иной, более широкой, собственно художественной целостности (произведения как такового). Он зависит от этой целостности, можно сказать, по воле автора ей служит. При сколько-нибудь серьезном освоении персонажной сферы произведения читатель неотвратимо проникает и в духовный мир автора: в образах героев усматривает (прежде всего, непосредственным чувством) творческую волю писателя. Литературные персонажи, однако, способны отделяться от произведений, в составе которых они появились на свет, и жить в сознании публики самостоятельной жизнью, не подвластной авторской воле. Герои становятся своего рода символами определенного рода мироотношения и поведения, сохраняя одновременно свою неповторимость.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Фрумкин К. Эпоха Пелевина. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>96</sup> Хализев В. Е. Теория литературы. Учеб. 2-е изд. — М.: Высш. шк., 2000. с. 169-170.

### 1.4.1 Метаморфоза

Метаморфоза – это ряд изменений, при которых взрослые существа резко отличаются от невзрослых, то есть это не простое перемещение, а центростремительное движение, носящее телеологический характер – она ведет сюжет к "морали". И эта растворенная в тексте, скрытая, но упорная назидательность указывает на жанровое родство с прямым источником романа Пелевина. Граница между мирами непреступна, ее нельзя пересечь, потому что сами эти миры есть лишь проекция нашего сознания. Единственный способ перебраться из одной действительности в другую – измениться самому, претерпеть метаморфозу.<sup>97</sup> Способность к ней становится условием выживания в стремительной чехарде фантомных реальностей, произвольно сменяющих друг друга.

Если провести еще одну аналогию, пелевинские герои как будто являются диапозитивами в проекторе; либо кадры проектируются на экран, либо, при его отсутствии, луч растворяется в темноте. Руководителем процесса в данном случае является читатель: как он повернет проектор, с какой стороны взглянет на экран, так и отпечатается изображение в его сознании.<sup>98</sup> Вот как комментирует эту ситуацию критик А. Генис: "В героях Пелевина больше и от насекомых, и от людей. Собственно, между ними вообще нет разницы, насекомые и люди суть одно и то же. Кем их считать в каждом отдельном эпизоде, решает не автор, а читатель".<sup>99</sup> Для героев Пелевина очевидно актуален момент "двойного присутствия" и не-единства /не-музейности/ личности: он с

---

<sup>97</sup> Генис А. Поле чудес. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>98</sup> Макеева К. Творчество Виктора Пелевина. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

редкой настойчивостью повторяет из текста в текст ситуацию неравенства субъекта самому себе. Хотя советская власть и не смогла изменить реальность, она видоизменила сознание людей, и именно такие люди, находящиеся в плену у собственного сознания, являются героями многих произведений писателя. Проблема их не в том, что они боятся карательной системы и четко следуют линии вождя, а в том, что они не понимают, что их существование виртуально, так как обусловлено чужой волей.<sup>100</sup> Цель данной работы — на основе анализа взаимоотношений героев с реальностью проследить развитие главной темы писателя — положение человеческой личности как несвободной и зависимой — чтобы установить аналогии с реалиями сегодняшнего дня, которые, вероятно, и обусловили популярность Пелевина.

Можно дать несколько ответов на вопрос, почему Пелевин выбрал именно насекомых. Хотя они отнюдь не единственные животные, способные к метаморфозам, — их претерпевают почти все земноводные, некоторые рыбы и большинство моллюсков, — у насекомых цепочка превращений (яйцо-личинка-куколка-взрослая особь) наиболее длинная и разнообразная. По отношению к людям насекомые играют двойную роль. Они меньше всего похожи на человека, но чаще других живут с ним. К тому же они близки нам своей многочисленностью. Но главную роль в выборе героев сыграли литературные предшественники романа, в споре с которыми, как представляется, он и написан. Зверь удобен писателю своей изначальной инакостью. Всей постсоветской культуре свойственно своеобразное "биофильство". Пелевин тоже часто обращается к животным, что позволяет ему обжить еще одну — межвидовую — границу. Так, герои рассказа «Затворник и Шестипалый» — две курицы,

---

<sup>99</sup> Генис А. Поле чудес. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>100</sup> Макеева К. Творчество Виктора Пелевина. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

занятые метафизическими экспериментами на "Бройлерном комбинате имени Луначарского". В рассказе «Проблема верволка в средней полосе» превращение человека в животное наполняет высшим смыслом душу оборотня. Но глубже всего "животная" тема развита в романе «Из жизни насекомых». Еще одна тема ряда рассказов Пелевина — образы животных в качестве второй реальности, где люди выступают в образе насекомых, птиц, млекопитающих или наоборот.<sup>101</sup>

Один из наиболее наглядных примеров — рассказ «Ника».

Постмодернистский герой существует на пороге разрушения собственной целостности, шизоидного расщепления на множество голосов, каждый из которых претендует на полное наследование этой целостности. Остранение оказывается излюбленным приемом пелевинских текстов, на описание обыденной действительности накладывается ее фантастическая порой фантазмагорическая инореальность, делающая мир обыденности миром условным, т.е. поставленным подо вопрос. Остранение хронотопа зачастую сопровождается остранением самих внешних образов героя. Сегодняшняя Россия помещается в скорый поезд («Желтая стрела»), героем рассказа «Сарай XII» оказывается самосознающий сарай, герои романа «Жизнь насекомых», напротив, существуют во вполне реальном сегодняшнем мире, однако сами они насекомые, и герои рассказа «Затворник и Шестипалый» - бройлеры, существующие на птицефабрике, отрачивают крылья и покидают инкубатор (аллюзия на мысль, звучавшую у ценимого Пелевиным Карлоса Кастанеды).<sup>102</sup> Пелевин сталкивает обыденность и инореальность с тем, чтобы в пределе избавиться от той и другой, поскольку цель заключается в освобождении героя как самосознающего целостного субъекта.

---

<sup>101</sup> Генис А. Поле чудес. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

<sup>102</sup> Горобинский М. От Достоевского к Пелевину или современная литературная антропология.

Как сказал А. Немзер: "Точно так же Пелевин всегда интересовался только одним персонажем — самим собой. Если угодно, своим "лирическим героем" — неподсудным, посвященным, взыскующим и обретающим блаженную Пустоту. Вненаходимость".<sup>103</sup>

## ВЫВОДЫ

Итак, обобщая наблюдения над развитием теории и практики постмодернизма, в том числе и в творчестве В. Пелевина, можно отметить, что постмодернизм не "жанр", не "стиль" и, тем более, не "школа", к которой можно "принадлежать". Постмодернизм – это, скорее ситуация современного сознания. Идеи постмодернизма еще формируются, и многие исследователи затрудняются дать этой дефиниции исчерпывающее определение. Но тем не менее, как прослеживается в данной работе, постмодернизм характеризуется следующими свойствами: эрозия веры в "метарассказы", легитимирующие, объединяющие и тотализирующие предстваления о современности (Лиотар); смерть субъекта (Фуко); смерть автора (Барт); децентрированный мир и снятие бинарной оппозиции "означающее/ означаемое" (Деррида); ризома и шизоанализ (Делез и Гваттари); симулякр (Бодрийар). Кроме того, чтобы разъяснить суть постмодернизма, были выявлены особые черты постмодернизма в сознании современного человека и в литературе такие, как постмодернистская чувствительность, эпистемологическая неуверенность, двойной код, интертекстуальность, коллективное бессознательное, и ирония (как универсальное средство выражения независимости человека в постмодернистской литературе).

---

<http://bakhtin.narod.ru/PELEVIN.htm>

Постмодернизм может считаться как продолжением модернизма или преодолением модернизма. Существует также мнение, что постмодернизм есть эстетика переходного периода, готовящая замену усталых художественных форм на новые. Резюмируя, можно сказать, что модернизму свойственны культ новизны, устремленность в будущее, рационализм, техницизм, прогрессизм, антитрадиционализм. А постмодернизм характеризуется поисками синтеза между "высоким модернизмом" и массовой культурой, критическим отношением ко всякого рода глобальным идеологиям, вниманием к маргинальным социальным группам и культурным практикам (вообще – децентрализирует культуру); постмодернизм ориентирован на постоянную борьбу идеалов порядка, гармонии и свободы (в современной парадигме хаоса), и на новое массовое общество. Тезис модернизма -- элитарность, а постмодернизм – это сочетание элитарного и массового. Если модернизм отличается стремлением к абсолютной власти, то постмодернизм – это опыт конечности, опыт, в котором находит отражение обреченность всех завоевательных планов.

Русский постмодернизм вообще воспринимает общие признаки, присущие постмодернизму на Западе. Однако, обнаружено также несколько различных черт: 1) перенос акцента с традиционной для русской культуры духовности на телесность; 2) переосмысление иронического обличения и переход возмущения в ностальгию, т.е. намечается некий критический сентиментализм; 3) превращение диалога с хаосом во внутренний диалог хаосов свободы и насилия. К тому же, отмечены следующие особенности в русском постмодернизме: кризис ценностно-идеологических оснований общества, стремительная

---

<sup>103</sup> Архангельский А. Пелевин система зеркал. <http://pelevin.nov.ru/stati/>

инфляция прежних мифов и верований, которые приводят к эффекту исчезновения реальности; а свойственная русским тотальность идеологического горизонта полностью поглотила настоящую реальность; результатом чего объявляется конец истории с гибелью советской утопии.

Темы Пелевина многообразны, но главной, можно считать тему изживающего себя соцреалистического сознания и тема освобождения сознания. Пелевин излагает некую социально-философскую концепцию, оценивающую современный западный мир, происходящую вестернизацию России и переход России от советской власти к новой эре демократии. Самопознание героя Пелевина часто находится в ситуации "плохой реальности", когда вокруг социальные бури и катаклизмы или засилье сонных, мертвых душ. Для героев Пелевина очевидно актуален момент "двойного присутствия": он с редкой настойчивостью повторяет из текста в текст ситуацию неравенства субъекта самому себе. Критики отмечают особенное отношение Пелевина к реальности. Они пишут, что Пелевин обращается с реальностью так, как с ней поступали художники во все времена – он ее мифологизирует. Однако в следующих главах работы эта точка зрения будет дополнена, поскольку конкретный анализ текстов показал и другой способ представления реальности – это конкретизация мифа, его воплощение и тем самым демифологизация. Он заменяет разрушенный мир новым, своим собственным миром. Язык для Пелевина – единственная реальность, хотя в то же время и эта реальность иллюзорна, так как Пелевин парадоксально соединяет в своих произведениях разные дискурсы, заимствования и аллюзии.