

Образовательное частное учреждение высшего образования
«Московский университет им. А.С. Грибоедова»

На правах рукописи

Шерчалова Екатерина Вадимовна

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПОЗДНЕГО В.О. ПЕЛЕВИНА
(2000 – 2010-Е ГОДЫ)**

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор **Л.Г. Кихней**

Москва – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава 1. К определению ключевых понятий диссертационного исследования: «художественный мир», «миф» и «постмодернизм».....	18
1.1. Художественный мир литературного произведения	18
1.2. К проблеме авторской мифологии.....	34
1.3. Постмодернизм как художественный метод	46
Глава 2. Художественная структура поздней прозы В.О. Пелевина и авторский миф.....	64
2.1 Структурные элементы художественного мира «Священной книги оборотня»	66
2.1.1 Персонажи, мотивы, события произведения.....	67
2.1.2 Хронотоп произведения	72
2.2 Художественные координаты романа «Empire “V”»	79
2.2.1 Персонажи, мотивы, события произведения.....	80
2.2.2 Хронотоп произведения	84
2.3 Семиосфера романа «Тайные виды на гору Фудзи»	91
2.3.1 Персонажи, мотивы, события произведения.....	92
2.3.2 Хронотоп произведения	97
2.4 Ключевые компоненты художественного мира романа «Непобедимое солнце»	106
2.4.1 Персонажи, мотивы, события произведения.....	107
2.4.2 Хронотоп произведения	111
Глава 3. Архетипические составляющие художественного мира позднего В. Пелевина: попытка синтеза	117
3.1 Проблема художественного метода в романах В. Пелевина периода 2000 – 2010-х годов	118
3.1.1 Обзор дискуссии о постмодернизме как направлении и методе	118
3.1.2 Авторский метод В. Пелевина: постмодернистские принципы и приемы	124

3.2 Хронотопические варианты инвариантной структуры прозы В. Пелевина	133
3.3 Ролевые модели и лейтмотивы творчества В. Пелевина	149
3.3.1 Персонажная типология: главный герой, любовник, мать и отец, создатель-рассказчик, создатель-божество, духовный учитель, проводник, даритель, помощник, «мелкий бес»	149
3.3.2 Типология проблематики и мотивики: общество потребления, культурный капитализм и пустота, влияние медиасреды на современного человека.....	173
Заключение.....	182
Список сокращений и условных обозначений.....	190
Список литературы	191
ПРИЛОЖЕНИЯ	219
Приложение 1. Интерпретация мифа: краткий перечень подходов	220
Приложение 2. Структурный анализ романа «Священная книга оборотня»	223
Приложение 3. Мотивы романа «Священная книга оборотня»	229
Приложение 4. Топографическая организация романа «Священная книга оборотня»	230
Приложение 5. Персонажи романа «Священная книга оборотня» и их цитатная характеристика	232
Приложение 6. Мотивы романа «Священная книга оборотня», соответствующие персонажам.....	234
Приложение 7. Личное пространство героев романа «Священная книга оборотня»	235
Приложение 8. Структурный анализ романа «Empire “V”»	236
Приложение 9. Мотивы романа «Empire “V”».....	245
Приложение 10. Топографическая организация романа «Empire “V”»	247
Приложение 11. Перечень персонажей романа «Empire “V”», значение имени и цитатная характеристика.....	249

Приложение 12. Цитатное сравнение романов «Empire “V”» и «Мастер и Маргарита».....	253
Приложение 13. Структурный анализ романа «Тайные виды на гору Фудзи»	254
Приложение 14. Мотивы романа «Тайные виды на гору Фудзи», соответствующие персонажам.....	258
Приложение 15. Мотивы романа «Тайные виды на гору Фудзи»	259
Приложение 16. Топографическая организация романа «Тайные виды на гору Фудзи»: персонажи и соответствующие им топосы.....	260
Приложение 17. Персонажи и их цитатная характеристика персонажей романа «Тайные виды на гору Фудзи».....	261
Приложение 18. Перечень топосов, в которых развивается действие романа «Тайные виды на гору Фудзи».....	264
Приложение 19. Повествование в «женских» и «мужских» главах романа «Тайные виды на гору Фудзи».....	265
Приложение 20. Структурный анализ романа «Непобедимое солнце»	267
Приложение 21. Мотивы романа «Непобедимое солнце».....	282
Приложение 22. Топографическая организация романа «Непобедимое солнце»	284
Приложение 23. Система персонажей романа «Непобедимое солнце» и их цитатная характеристика	287
Приложение 24. Хронотопические модели в произведениях В. Пелевина ..	291
Приложение 25. Группы топосов в творчестве В. Пелевина	292
Приложение 26. Мотив красоты в творчестве В. Пелевина: подборка цитат из некоторых произведений.....	294

Введение

Актуальность работы. Виктор Пелевин – один из культовых представителей современной русской литературы. Его проза представляет большой интерес как для широкого круга читателей¹, так и для литературоведов, что отмечает и профессор В.В. Агеносов².

Насущная необходимость изучения его творчества обусловлена несколькими факторами.

Во-первых, к настоящему времени остается неисследованным образ аудитории В. Пелевина, к которой он обращается. Писатель апеллирует одновременно к двум различным аудиториям: к массовому читателю, которого привлекает, в первую очередь, сюжет, перипетии и герои, и к читателю интеллектуальному, который способен считывать вложенные в произведение культурные коды, подтексты, языковую игру.

Во-вторых, художественный мир поздних романов В. Пелевина (2000-2010-х годов) фактически не исследован, а между тем его хронотопическая и персонажная организация весьма специфичны, исследование этой специфики может пролить свет на своеобразие организации современной романной прозы русских писателей, тяготеющих к постмодернизму.

В позднем творчестве есть парадоксы, которые тоже нуждаются в осмыслении. Так, В. Пелевин, осуждая капитализм и культ потребления, сам по себе является коммерческим проектом: последние романы часто подвергаются нападкам, автора обвиняют в том, что он пишет ради материального обогащения, а духовная составляющая уходит на второй план. К примеру, с критикой позднего В. Пелевина выступает Г. Юзефович, отмечая, что после 2004 года, когда был

¹ Зарубежные критики о творчестве Виктора Пелевина: [Электронный ресурс]. URL: <https://eksmo.ru/interview/zarubezhnye-kritiki-o-tvorchestve-viktora-pelevina--ID10291072/> (дата обращения: 18.05.2022).

² Агеносов В.В. Интервью не только с самим собой // Русская литература XIX – XXI веков: метаморфозы смысла. Юбилейный сборник научных трудов, посвященный Н.И. Якушину и В.В. Агеносову / Под ред. Л.Г. Кихней. М.: ИМПЭ имени А.С. Грибоедова, 2017. С. 53.

опубликован роман «Священная книга оборотня», в его творчестве наметился упадок.

Таким образом, мы видим ряд проблем позднего творчества В. Пелевина, с одной стороны, неизученных, а с другой – дискуссионных. Из этого следует, что исследование творчества обозначенного периода есть актуальная задача современного литературоведения.

Степень разработанности темы. Прежде всего, необходимо отметить, что творчество В. Пелевина изучается современными литературоведами достаточно интенсивно, однако область исследования в основном охватывает ранний период (до 2000-х годов). В научных работах выделяют ряд важнейших аспектов данного временного промежутка. Так, авторское мировоззрение, в частности, влияние буддизма на художественную и нехудожественную прозу раннего периода, включение автором в повествование мифологем, культурных и литературных реминисценций и осмысление философских концептов рассматривают Ян Мэйпин в работе «Восточные мотивы в произведениях Виктора Пелевина»³, частично Е.Н. Вагнер – в диссертации «Национальные культурные мифы в литературе русского постмодернизма»⁴, а также Го Вей – в диссертации «Классическая китайская литература и философия в творчестве В. О. Пелевина»⁵.

Особое внимание структуре хронотопа, реализованной в раннем творчестве В. Пелевина, уделяют А.Б. Сейдашова «Структура художественного пространства и времени в произведениях В. Пелевина 90-х годов XX века»⁶, А.Ю. Мельникова «Художественный мир В. Пелевина: пространственно-временной аспект»⁷, С.Ю. Двинина «Категории времени и пространства в художественном дискурсе

³Мэйпин Я. Восточные мотивы в произведениях Виктора Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2019. 162 с.

⁴Вагнер Е.Н. Национальные культурные мифы в литературе русского постмодернизма: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. Барнаул, 2007. 231 с.

⁵Вей Г. Классическая китайская литература и философия в творчестве В.О. Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2021. 358 с.

⁶Сейдашова А.Б. Структура художественного пространства и времени в произведениях В. Пелевина 90-х годов XX века: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2019. 167 с.

⁷Мельникова А. Ю. Художественный мир В. Пелевина: пространственно-временной аспект: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. Иваново, 2012. 222 с.

постмодернизма (на материале романов «Хоксмур» П. Акройда, «Алвертон» А. Торпа, «Чапаев и Пустота» В. Пелевина, «Алтын-толобас» Б. Акунина)⁸.

Образы персонажей рассматривает Д.В. Нечепуренко в «Характерологии В.О. Пелевина»⁹, а диссертация А.П. Павленко «Гротеск в художественном мире Виктора Пелевина»¹⁰ посвящена исследованию типичных для пелевинского творчества раннего периода средств художественной выразительности.

Интерес представляет и авторская мифология, рассмотренная в работе А.В. Дмитриева «Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина»¹¹. Поиск универсалий и систематизация инвариантов, к которым мы обращаемся в работе, лежат в основе диссертационного исследования Д.Н. Зарубиной «Универсалии в романном творчестве В.О. Пелевина»¹².

Внимание к творчеству Пелевина проявляют не только отечественные исследователи. Так, уже в конце прошлого века была опубликована работа С. Далтона-Брауна «Веселая беззаботность или смехотворное отчаяние? Виктор Пелевин и русская постмодернистская проза»¹³. Зарубежный исследователь обращается к понятиям, которые встречаются и у русскоязычных авторов, таким, например, как пустота.

Большинство как отечественных, так и зарубежных литературоведов характеризуют Пелевина именно как постмодерниста, что нашло отражение в следующих зарубежных источниках: «Роман Виктора Пелевина о вампирах как

⁸Двина С. Ю. Категории времени и пространства в художественном дискурсе постмодернизма (на материале романов «Хоксмур» П. Акройда, «Алвертон» А. Торпа, «Чапаев и Пустота» В. Пелевина, «Алтын-толобас» Б. Акунина): дисс. ... к. филол. н.: 10.02.19. Челябинск, 2014. 209 с.

⁹Нечепуренко Д. В. Характерология В.О. Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. Челябинск, 2014. 215 с.

¹⁰Павленко А. П. Гротеск в художественном мире Виктора Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. Ставрополь, 2017. 181 с.

¹¹Дмитриев А. В. Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. Волгоград, 2002. 174 с.

¹²Зарубина Д. Н. Универсалии в романном творчестве В.О. Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. Иваново, 2007. 205 с.

¹³Dalton-Brown S. Ludic Nonchalance or Ludicrous Despair? Viktor Pelevin and Russian Postmodernist Prose // The Slavonic and East European Review. 1997. P. 216-233.

форма размышления о постмодернизме» А.Л. Бобылевой¹⁴, Т.Г. Прохоровой, О.В. Богдановой, «Постмодернистский апокалипсис Виктора Пелевина» А. Магуна¹⁵, «Ликантропия, петрофикшн и новая Россия у Виктора Пелевина» Ш. Декард¹⁶, «Петропэтика: нефтяной текст в постсоветской России» И. Калинина¹⁷ и др.

Художественный же мир постмодернистской прозы, в частности, выстроенный в романах В. Пелевина 2000-2010-х годов, как мы отметили ранее, недостаточно изучен, границы дефиниций, к примеру, дефиниция художественного метода В. Пелевина, дискуссионны, что обосновывает объект, цель и задачи, представленные ниже.

Целью данного исследования является выявление закономерностей художественного мира в романах В.О. Пелевина 2000 – 2010-х годов. Для достижения этой цели необходимо реализовать следующие **задачи**:

1. обозначить координаты художественного мира как литературоведческой категории;
2. разграничить понятия постмодернизма как литературного направления и метода;
3. выявить особенности художественного мира романной прозы В.О. Пелевина 2000-2010-х годов в аспекте: а) персонажной типологии, б) нарративно-мотивных комплексов, в) пространственно-временных моделей;
4. проанализировать мифопоэтические составляющие картины мира позднего В. Пелевина и охарактеризовать его художественный метод.

Гипотеза исследования. Мы предполагаем, что в романах начала XXI века Пелевин воссоздает постмодернистскую модель мира, базисным элементом которой является аксиологически амбивалентный персонаж-актер, который

¹⁴Bobileva A. L., Prokhorova T. G., Bogdanova O. Victor Pelevin's Novel about Vampires as the form of Reflection on Postmodernism // Journal of History Culture and Art Research. 2017. P. 443-450.

¹⁵Magun A. Viktor Pelevin's Postmodern Apocalypse // Stasis. 2017. P. 86-102.

¹⁶Deckard S. Lycanthropy, Petrofiction, and New Russia in Victor Pelevin // Rachel Carson Centre for Environment and Society workshop on Imperialism, 2012. P. 26

¹⁷Kalinin I. Petropoetics: The oil text in post-Soviet Russia. Cambridge University Press, 2015. P. 120-144.

порождает ряд связанных между собой нарративных и лейтмотивных моделей и поливалентный хронотоп, вписывающийся в постмодернистскую парадигму.

Объектом и материалом исследования являются романы В.О. Пелевина за период 2000–2010-х годов, а именно: «Священная книга оборотня» (2004 г.), «Empire V» (2006 г.), «Тайные виды на гору Фудзи» (2018 г.), «Непобедимое солнце» (2020 г.). Главным действующим лицом в двух романах («Священная книга оборотня», «Непобедимое солнце») является женщина, в одном («Empire V») – мужчина, а в романе «Тайные виды на гору Фудзи» и мужчина, и женщина являются главными героями в равной степени. Выбор материала исследования обусловлен также тем, что романы, в которых не представлены или слабо реализованы женские персонажи, рассмотрены исследователями более подробно, в связи с чем возникает интерес к анализу хронотопической организации повествования от лица женщины.

Произведения были отмечены критиками и читательской аудиторией. Согласно исследованию Российской книжной палаты, В. Пелевин вошел в список 20 наиболее издаваемых авторов по художественной литературе за 2021 год, общий тираж составил 266 тыс. экземпляров 45 изданий¹⁸. Выбранные для структурного анализа произведения были отмечены премиями и привлекли внимание в литературных кругах.

Роман «Непобедимое солнце» возглавил рейтинг художественной литературе о Боге. Было продано более 115 тысяч экземпляров, а также около 50 тысяч аудио- и электронных версий произведения, роман вошел в рейтинг Forbes «Самые продаваемые художественные книги 2020»¹⁹. Роман «Тайные виды на гору

¹⁸ Статистический учет печатной продукции России // Российская книжная палата: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bookchamber.ru/statistics.html> (дата обращения: 18.08.2022).

¹⁹ Ломыкина Н. Семь детективов, Пелевин, Рубина и Улицкая: самые продаваемые художественные книги 2020: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife-photogallery/416765-sem-detektivov-pelevin-rubina-i-ulickaya-samye-prodavaemye> (дата обращения: 18.05.2022).

Фудзи» занял четвертое место в рейтинге Forbes 2018 года²⁰, было продано свыше 50 тысяч печатных и более 13 тысяч электронных экземпляров. Роман «Empire V» является лауреатом премии «Большая книга» как «Победитель читательского интернет-голосования», а также был номинирован на премии «Портал», «Бронзовая улитка», «Интерпресскон» в 2007 году и на премию «Мечи» в 2008 году. Роман «Священная книга оборотня» был неоднократно переиздан, было продано порядка 200 тысяч экземпляров. Произведение было номинировано на премии «РосКон», «Бронзовая улитка» и «Интерпресскон» в 2005 году, а также на премию «Сталкер» в 2012 году²¹.

Предметом исследования являются приёмы, средства и способы воссоздания постмодернистской модели мира, основанные на функционально обусловленных смыслообразующих принципах построения художественного мира позднего В.О. Пелевина.

Научная новизна обусловлена тем, что в диссертации решены актуальные задачи, востребованные современным литературоведением, а именно:

а) впервые выявлена функциональная специфика смыслообразующих координат художественного мира В. Пелевина;

б) предложены десять ролевых моделей персонажной системы;

в) определён комплекс мифологических и фольклорных элементов нарративной парадигмы в качестве инструмента её формирования;

г) разработана типология ключевых мотивов, организующих поздних романов Пелевина (обмана и иллюзии, поиска духовного пути, оборотничества и т.п.);

д) обозначена роль постмодернистского хронотопа, представленного структурами линейного и нелинейного времени и трехчастного пространства, явленного в семи топосных вариантах.

²⁰ Ломыкина Н. Яхина против Брауна. Самые продаваемые романы 2018 года: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife-photogallery/370987-yahina-protiv-brauna-samy-e-prodavaemye-romany-2018-goda?photo=4> (дата обращения: 18.05.2022).

²¹ Лаборатория фантастики: [Электронный ресурс]. URL: <https://fantlab.ru/> (дата обращения: 18.05.2022).

Данная работа имеет **теоретическую значимость** в связи с тем, что в работе разграничены понятия художественное направление и художественный метод, а также предлагается мотивированная трактовка авторского метода В. Пелевина как постмодернистского. Предложенный дифференцирующий алгоритм уточняет теоретические параметры анализа современной прозы, что можно расценивать как вклад в литературоведение.

Практическая значимость работы обусловлена тем, что приведенные результаты и алгоритмы анализа могут быть использованы при проведении лекционных и семинарских занятий по русской литературе и теории литературы в вузе, а также на факультативных занятиях, посвященных изучению современной литературы в средней школе.

Теоретико-методологической основой исследования послужили: концепция В.Я. Проппа, примененная филологом к художественному материалу; концепция архетипов К.Г. Юнга. Также в основе исследования лежит теория художественного хронотопа, художественного мира, разработанные М.М. Бахтиным, Д.С. Лихачевым, концепция семиосферы, предложенной Ю.М. Лотманом, что позволило составить представление о художественном мире ряда произведений В. Пелевина и выявить инварианты.

Мы учитывали классические и новейшие труды, посвященные специфике литературоведения и литературоведческого процесса, за авторством Б.М. Гаспарова, В.Н. Топорова, Я.В. Солдаткиной, А.А. Тимаковой, М.А. Дворака, Л.М. Крупчанова, И.К. Сушилиной и др. Отдельно следует отметить работы И.П. Ильина, М.Н. Липовецкого, Д.С. Хаустова, Л.Г. Кихней, Н.Б. Маньковской, исследующие постмодернизм как эстетическую и литературоведческую категорию, метод и направление. При осмыслении постмодернизма мы обращались к работам Ж. Делеза, Ф. Гваттари, Ю. Кристевой, Ж. Бодрийяра, Ж.-Ф. Лиотара и др., посвященные исследованию дефиниции в философском дискурсе.

При проведении практического аспекта диссертационного исследования мы также обращались к научным трудам, раскрывающим специфику творчества В. Пелевина (О.Ю. Осьмухиной, Д.В. Кротовой, А.Ю. Мельниковой, А.Г. Коваленко

и др.); освещающим исследования в области мифологии и фольклористики (Дж. Кэмпбеллу, К. Хьюбнеру, М. Элиаде, А.Ф. Лосеву, Е.М. Мелетинскому, А.Л. Барковой и др.).

В работе используется комплексная методология, в частности, структурно-типологический, сравнительно-исторический, культурно-исторический **методы**; а также применена методика мифопоэтического и интертекстуального анализа:

1. структурно-типологический метод и структурный анализ представляет собой дифференциацию сюжета с целью выявления его конструкции, и формальный метод: произведения, составляющие материал исследования, рассмотрены нами не как самостоятельные единицы, а как система, была совершена попытка выявить универсалии²², составляющие базис художественного мира Пелевина;

2. сравнительно-исторический метод и интертекстуальный анализ как его разновидность применены в основном в третьей главе, в рамках которых осуществляется поиск инвариантов, характерных для творчества В. Пелевина, посредством компарации результатов, представленных во второй главе. В работе мы рассматриваем постмодернистскую игру как один из инструментов повествования, поэтому при «разгадывании» аллюзий и реминисценций, для более глубокого понимания смысла, а также для формулирования емкой характеристики персонажей и спациопэтики были выявлены реминисценции к культуре, мифологиям, литературе и актуальному на момент написания произведения контексту;

3. культурно-исторический метод реализовывался следующим образом: рассмотрение творчества В. Пелевина в отрыве от исторической эпохи и культурного контента представляется нам неполным, в связи с чем необходимо применять к анализу эмпирического материала культурно-исторический метод. Шутливо журналисты называют произведения В.

²² Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Формальный метод // Методы изучения литературы. Системный подход. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 150-165.

Пелевина способом подвести итоги прошедшего года²³, так как, пусть и в художественном и сатирическом дискурсах, автор затрагивает наиболее актуальные, злободневные и острые для читателей события, а также насыщает художественный мир узнаваемыми национальными особенностями;

4. методика мифопоэтического анализа: мифопоэтику определяют как обращение и сознательное творческое переосмысление мифологического в структуре литературного произведения²⁴, в связи с чем мы обращались к рассмотрению мифологических элементов, включенных в художественный мир автора, которые были выявлены в ходе анализа (в топографии, системе персонажей, мотивах).

Р. Барт в статье «Смерть автора» отмечает, что автор не может выразить себя в произведении, словно в вакууме, так как особенности творчества не ограничиваются личностью повествователя: в итоге повествование превращается в своеобразный диалог между различными культурами²⁵. В работе мы будем придерживаться этой позиции. Хотя в качестве источника мы обращались к монографии «Пелевин и поколение пустоты», в которой Р. Козак и С. Полотовский частично реализуют биографический метод для анализа творчества выбранного автора, всё же мы больше обращаемся к тем материалам, в котором авторы анализируют произведения и выявляют особенности творчества В. Пелевина.

Наше исследование также восходит к генетическому, так как выявление реминисценций предполагает поиск первоисточника. Несмотря на то, что мы не ставили перед собой задачу провести полноценный мифопоэтический анализ и обозначить генетику каждого произведения, к которому мы обращаемся (в качестве иллюстрации приводимых тезисов или в рамках структурного анализа),

²³ Галявиева Л. Виктор Пелевин подвел итоги: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4468366> (дата обращения: 16.09.2021).

²⁴ Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русской эпической прозы 1930-1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции. М.: Экон-Информ, 2009. С. 8.

²⁵ Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 384–391.

невозможно изучать хронотоп и систему персонажей изолированно от интертекстуальности.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Художественный мир поздних произведений Пелевина складывается из повторяющихся нарративно-мотивных комплексов и хронотопических универсалий. Он обусловлен субъектно-объектной типологией персонажа-актера, представленной архетипическими ролевыми моделями, опосредованными авторскими установками.

2. В поздних романах реализуется трехчастность художественного пространства: реальное, виртуальное (сновидческое, метафорическое) и внедискурсивное пространство «по ту сторону опыта» существуют как отдельные виды топосов в рамках художественного мира произведения.

3. Время как литературная категория в поздних произведениях В. Пелевина нелинейно и субъективно, отражает восприятие персонажа спациума. Время неотделимо от пространства, в зависимости от типа топоса время течет по-разному: в пространстве, которое нельзя описать, времени не существует; в состоянии измененного сознания время ускоренное, воспринимается хаотично; течению времени в реальном пространстве автор почти не уделяет внимания.

4. Произведения Пелевина интертекстуальны: мифологические, фольклорные, литературные парафразы и религиозные аллюзии накладываются друг на друга, обеспечивая межвременной и межкультурный диалог.

5. Художественный метод позднего Пелевина определяется нами как постмодернизм. Романы 2000-2010-х годов воплощают в себе постмодернистскую философию и эстетику. Основой художественного мира Пелевина служат восточная философия, в частности, буддизм, а также мифология и мировой фольклор, зачастую опосредованный литературными артефактами.

6. Романы позднего Пелевина воплощают в себе постмодернистскую поэтику, порождающую множественность интерпретаций: фрагментарность и децентрализованность повествования, псевдодокументальность, соединение элементов различных дискурсов, пародийная игра и эпатажность.

Комплексная методология, примененная к достаточно широкой эмпирической базе, позволила решить поставленные в исследовании задачи и сделать ряд научно обоснованных выводов, имеющих **высокую степень достоверности**.

Результаты работы апробированы в докладах на следующих международных и всероссийских научных конференциях:

- XXIII международная конференция «Культура, личность, общество в условиях цифровизации: методология и опыт эмпирического исследования» имени профессора Л.Н. Когана (19-21 марта 2020 года), [XXIII International Conference "Culture, Personality, Society in the Conditions of Digitalization: Methodology and Experience of Empirical Research" named after professor L.N. Kogan];
- VII, X Международные научно-практические конференции «Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере» (Москва – Пенза, 2019 год), (Москва – Пенза, 15-16 апреля 2021 года);
- всероссийские конференции молодых ученых (филологов и журналистов) «Грибоедовские чтения-2021» (Москва, 17 ноября 2021 года), «Грибоедовские чтения-2022» (Москва, 15 ноября 2022 года).

Результаты исследования опубликованы в 11 изданиях, из них: одно издание входит в перечень ВАК РФ, четыре издания – в перечень Российского университета дружбы народов. Некоторые аспекты представленного исследования нашли отражение в следующих публикациях:

Перечень ВАК (приравнивается к МЦБ)

1. Агеносов В.В., Царегородцева С.С., **Шерчалова Е.В.** Специфика хронотопа романа «Непобедимое солнце» В. Пелевина // Казанская наука. 2022. № 4. С. 11–14.

Перечень РУДН

2. Борунов А.Б., **Шерчалова Е.В.** Авторский миф в современном постмодернистском романе // Филологический класс. 2021. Т. 26, № 3. С. 8–20.

3. Сильчева А.Г., **Шерчалова Е.В.** Мифологический топос в романах В. Пелевина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. № 10 (36). Т. 15. С. 3174–3178.

4. **Шерчалова Е.В.** «Мужское» и «женское» пространства в романе «Тайные виды на гору Фудзи» В. О. Пелевина // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2021. № 3 (70). С. 276–284.

5. **Шерчалова Е.В.** Пространственные дихотомии и лабиринт в романе «Священная книга оборотня» В. Пелевина // Гуманитарный вектор. 2022. Т. 17. № 1. С. 65–74.

Другие

6. Бирюкова Е.В. [**Шерчалова Е.В.**] Модификация функции рекламы в художественном пространстве медиатекста (на примере творчества В.О. Пелевина) // Mass-media. Действительность. Литература. Тверь: Твер. гос. ун-т. 2019. Вып. 18. С. 167–171.

7. Бирюкова Е.В. [**Шерчалова Е.В.**] Модификация функции рекламы в художественном пространстве медиатекста (на примере творчества В.О. Пелевина) // Вестник образовательного консорциума «Среднерусский университет». Серия «Гуманитарные науки». 2019. № 14. С. 146–148.

8. **Шерчалова Е.В.** Особенности хронотопа романа В. Пелевина «Empire V» // Вестник образовательного консорциума «Среднерусский университет». Серия «Гуманитарные науки». 2022. № 21. С. 79–81.

Конференции

9. Biriukova E. V. [**Sherchalova E. V.**], Larina N. A. Representation of the consumer society IN V.O. Pelevin`s novels of the 21st century // XXIII International

Conference «Culture, Personality, Society in the Conditions of Digitalization: Methodology and Experience of Empirical Research» named after professor L.N. Kogan, 19–21 March, 2020, Yekaterinburg. P. 65–72.

10. Бирюкова Е.В. [**Шерчалова Е.В.**] Взаимосвязь рекламы и культуры в медиатексте (на примере произведений В.О. Пелевина) // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы VII Международной научно-практической конференции. Москва – Пенза, 2019. С. 11–21.

11. **Шерчалова Е.В.**, Ларина Н.А. Социальный миф как сюжетобразующий элемент в постмодернистском произведении (на примере романа В. Пелевина «Тайные виды на гору Фудзи») // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы X Международной научно-практической конференции. Москва – Пенза, 2021. С. 230–236.

Структура исследования обусловлена поставленными целью и задачами. Настоящее диссертационное исследование включает в себя три главы, разделенные на параграфы, заключения, списка литературы, завершается приложениями. Первая глава посвящена понятию «художественный мир» и определению составляющих художественного мира литературного произведения. В рамках первой главы также рассматривается категория мифа и авторского мифа в филологическом дискурсе, приводится необходимое теоретическое обоснование постмодернизма, достаточное для выявления постмодернистского инструментария в художественном мире В. Пелевина. Во второй главе представлены результаты структурного и мифопоэтического анализа эмпирического материала и дана характеристика художественного мира таких произведений, как «Священная книга оборотня», «Empire V», «Тайные виды на гору Фудзи» и «Непобедимое солнце». Третья глава демонстрирует результаты компаративного анализа, а также раскрывает специфику художественного мира Пелевина. В третьей главе рассматриваются универсалии, лежащие в основе художественного мира В. Пелевина, и типичная для его творчества проблематика.

Глава 1. К определению ключевых понятий диссертационного исследования: «художественный мир», «миф» и «постмодернизм»²⁶

1.1. Художественный мир литературного произведения

Данный параграф посвящен комплексному изучению понятия «художественный мир». Мы дефиницируем указанный термин, приведем составляющие понятия, дадим им краткую характеристику. Также в рамках первого параграфа нашей работы будут рассмотрены категории пространства и времени, реализованные в рамках художественного произведения, или «хронотоп». В конце мы обратимся к изучению понятия «нарратив».

Мир художественного произведения представляет собой художественно осмысленную модель действительности, выстраиваемую на основе реальности, однако художник активно перерабатывает ее, используя вымысел. Художественный мир возникает в процессе свободного творчества и является зачастую нерелексированной и неартикулированной автором категорией. И несмотря на то, что отношение к действительности как к объекту рассмотрения в зависимости от жанра и литературного направления меняется, всё же для мира любого произведения художественной литературы базисом является вымысел, фантазия автора и субъективное восприятие действительности.

Размышляя о феномене художественного мира, М.М. Бахтин в статье «Автор и герой в эстетической деятельности» отмечает: «Мир художественного видения есть мир организованный, упорядоченный и завершённый помимо заданности и смысла вокруг данного человека как его ценностное окружение: мы видим, как

²⁶ Представленные в главе материалы были использованы при подготовке ряда публикаций: Агеносов В.В., Царегородцева С.С., Шерчалова Е.В. Специфика хронотопа романа «Непобедимое солнце» В. Пелевина // Казанская наука. 2022. № 4. С. 11–14. Сильчева А.Г., Шерчалова Е.В. Мифологический топос в романах В. Пелевина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. № 10 (36). Т. 15. С. 3174–3178. Шерчалова Е.В. Особенности хронотопа романа В. Пелевина «Empire V» // Вестник образовательного консорциума «Среднерусский университет». Серия «Гуманитарные науки». 2022. № 21. С. 79–81. Шерчалова Е.В. Пространственные дихотомии и лабиринт в романе «Священная книга оборотня» В. Пелевина // Гуманитарный вектор. 2022. Т. 17. № 1. С. 65–74.

вокруг него становятся художественно значимыми предметные моменты и все отношения – пространственные, временные и смысловые»²⁷.

Отметим структурообразующую составляющую исследуемой категории: изучение понятия зачастую представляется недостаточным и даже невозможным вне его связи с категориями пространства и времени, а также содержания, что обуславливает особый интерес автора к обозначенным категориям.

Синонимичным для художественного мира понятием выступает термин «семиосфера», введенный М.Ю. Лотманом (часто встречается термин «семиотическое пространство»). Литературовед пришел к выводу, что восприятие окружающего миром человеком неотделимо от языка, который понимался им как «семиотический сгусток», квинтэссенция. Множество элементов, вступающих в сложные отношения друг с другом и составляющих знаковую систему, подвергающуюся интерпретации воспринимающим, М.Ю. Лотман назвал семиосферой²⁸. В работе мы будем использовать дефиниции «семиосфера» и «художественный мир» как синонимичные.

Прежде чем изучать содержание понятия «художественный мир» более подробно, остановимся на взаимодействии и взаимоотношении реальности и авторского, субъективного восприятия. В данной работе под реальностью мы понимаем обыденные представления об окружающем мире, действительность, в рамках которой творец живет и которую одновременно с этим творчески преобразует, переосмысливает в рамках текста посредством воображения. Художественный мир произведения может быть обозначен как синтез реальности и фантазии автора, преломляющей действительность, слияние естественного и неестественного отражения реальности. Степень взаимовлияния и превалирования каждой из составляющих зависит от жанра, художественного метода, рода, направления и т.д.²⁹: например, в рамках реалистического изображения

²⁷ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Собрание сочинений в 7 томах. Том 1. Философская эстетика 1920-х годов. М.: Издательство «Русские словари. Языки славянской культуры», 2003. С. 69 – 104.

²⁸ Лотман М.Ю. Семиосфера. СПб: «Искусство–СПБ», 2000. С. 251.

²⁹ Базылев О. С. Художественный мир произведения как метод самовыражения автора // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2007. № 2 (12). С. 92-96.

действительности автор демонстрирует субъективный взгляд на реальные события (или изображает прототипы, в которых угадывается реальное событие), в то время как фантастика, фэнтези, литература абсурда и т.д. «характеризуется нетрадиционным набором постулатов о реальности»³⁰.

В большинстве случаев автор не стремится к фиксации событий и достоверному их отображению в художественном произведении, поэтому следует избегать формулировок «объективная действительность» и «отражение объективной реальности», так как при создании как художественного, так и нехудожественного произведения художник – творец художественного мира – демонстрирует субъективную позицию, отражая значимые для себя лично, своей исторической эпохи и т.д. проблемы, идеи, создавая героев определенного типа³¹.

Сужая предмет исследования параграфа до интересующего нас материала, отметим, что зачастую В. Пелевин использует художественные приемы таких жанров искусства, как фэнтези и фантастика, искажая реальность, однако актуальные проблемы современного общества узнаются читателем. Художественный мир, таким образом, предстает в качестве демонстрации поисков художника и преобразования реальности, с одной стороны, и отражения её же с другой, что обуславливает актуальность изучения данной темы. Пелевин не стремится к правдоподобию: фантастические события и вымышленные герои (оборотни, вампиры), однако, не мешают восприятию и анализу злободневных проблем через призму фантастики. Для Пелевина вымысел и фантастическое служат инструментами.

Важно отметить, что действительность не всегда артикулируется, события могут происходить безотносительно восприятия органами чувств или же бессознательно, в то время как художественный мир существует только в рамках произведения или группы произведений в языковой форме, то есть, как отмечает

³⁰ Новикова А.В. Анализ наносмыслов в актуализации художественного мира как разновидности возможных миров // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. Пермский национальный исследовательский политехнический университет, Пермь, Россия. 2016. № 3. С. 53.

³¹ Доманский Ю.В. Художественный мир и физическая реальность // ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2018. С. 59-69.

О.С. Гилязова, интенционально, что значительно сужает его и определяет границы текста (и интертекста как единого целого в том числе) и нетекста³².

В широком смысле любое произведение вне зависимости от степени реалистичности изображаемого объекта можно считать развернутой метафорой, так как она строится на авторском взгляде на предмет, а также в основе этого изобразительно-выразительного средства лежит принцип сравнения и сходства (в нашем случае – реальности и восприятия автора).

Обратимся к определению понятия: под интертекстом понимают особый приём, в рамках которого происходит размытие границ конкретного текста посредством создания сети цитат, множества отсылок к другим культурным кодам, произведениям и т.д. В семантическое поле предмета добавляется пул культурных, исторических, мифологических и т.д. образов, что вызывает конкретные ассоциации у читателя, что позволяет создать более емкую, с одной стороны, и более смыслодержущую, с другой, характеристику.

Рассматривая понятие интертекстуальности, А.Н. Безруков отмечает, что в основе порождения смысла текста лежит постоянный диалог. Интертекстуальность предполагает «переплавление» знаний автора в новые образы, что представляет собой не просто обращение к «чужому» слову, а осмысление опыта человечества, что является основой постмодернистского мировоззрения³³.

Термин «интертекстуальность» был введен Ю. Кристевой в 1967 году и относится к философии постструктурализма, его изучением занимались, к примеру, Р. Барт в монографии «S/Z» и Ю. Кристева – в трудах «Семиотика: исследования по семанализу», «Революция поэтического языка», статье «Разрушение поэтики» и т.д. Авторы рассматривают интертекст как «незакавыченную цитату», при этом первоисточник не поддается определению: весь корпус произведений, составляющих фонд мировой литературы, рассматривается как система сложных реминисценций: «Вопрос о любом

³² Гилязова О.С. Проблема критериев вымысла в художественном мире. Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2017. № 5(71): в 3-х ч. Ч. 3. С. 17-19.

³³ Безруков А.Н. Поэтика интертекстуальности: учебное пособие. Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005. С. 6, 12.

первичном начале текста и Барт, и Деррида ставят под сомнение»³⁴. Приведем цитату Р. Барта: «Текст значит Ткань; однако если до сих пор эту ткань неизменно считали некоей завесой, за которой с большим или меньшим успехом скрывается смысл (истина), то мы, говоря ныне об этой ткани, подчеркиваем идею порождения, согласно которой текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей»³⁵.

Таким образом, все тексты оказываются включенными в некое единое пространство, содержащее коды из разных исторических и культурных эпох, а не стоят обособленно³⁶. К инструментам интертекста можно отнести следующие: языковая игра, явное или скрытое цитирование, аллюзии, пародирование и подражание, трансформация.

Следует разграничить понятия «постструктурализм» и «постмодернизм». Первый понимается как философское направление, в то время как постмодернизм – более широкий конструкт, включающий в себя постструктурализм, в связи с чем мы обращались к изучению трудов постструктуралистов (Ж. Деррида, к примеру) для понимания специфики постмодернизма.

В рамках постмодернизма превалирует взгляд на текст как на составную часть некоего глобального текста, не имеющего видимых границ, – интертекста. Такому пониманию текста соответствует и трактовка Б.М. Гаспарова, данная в послесловии к монографии «Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века», а именно: «...текст представляет собой частицу непрерывно движущегося потока человеческого опыта...». С одной стороны, такое определение текста соответствует высказанному тезису об интертексте, с другой стороны, определяет художественное произведение и, соответственно, художественный мир через культуру и субъективный опыт, а также через язык: «...любой текст <...>

Безруков А.Н. Поэтика интертекстуальности: учебное пособие. Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005. С. 7.

³⁵ Барт Р. Удовольствие от текста // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 462–518.

³⁶ Давыдова Т.Т., Сушила И.К. Современный литературный процесс в России: учебное пособие // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. № 6. М.: Издательство МГУП, 2007. С. 157–162.

вбирает в себя и отражает в себе уникальное стечение обстоятельств, при которых и в связи с которыми он был создан и воспринят...»³⁷.

При этом автор смещает фокус именно на восприятие текста читателем, отмечая, что восприятие аудиторией из разных эпох существенно отличается. В данной работе анализ реакции читательской аудитории на художественные произведения не будет изучаться ввиду сложности проведения эксперимента и сбора данных. Однако следует упомянуть, что несмотря на то, что аллюзии, реализованные в структуре произведений Пелевина, узнаваемы современными читателями, что придает повествованию и изображаемым персонажам, ситуациям и т.д. злободневность и актуальность, в то же время, как отметил автор в одном из немногочисленных интервью, ценность текста не будет утрачена в другой эпохе и соответствующей ей другой коммуникативной реальности, хоть и восприятие будет отличаться. Уместно привести в качестве примера и доказательства тезиса восприятие поэмы Данте Алигьери «Божественная комедия». Автор описывает в качестве грешников реальных деятелей и своих современников, которые сейчас уже современному читателю неизвестны, однако художественной ценности текст не утратил.

Итак, вернемся к изучению понятия «художественный мир». Среди коммуникативных объектов, на которые ориентирован художественный мир любого художественного произведения, Т.М. Суминова в статье «"Художественный мир" художественной культуры» выделяет следующие:

- восприятие потребителя;
- отражение автора в художественном мире (влияние его установок, мировосприятия, личного опыта, этических и эстетических принципов и т.д.);
- взаимодействие и творческое преобразование реальности;
- взаимосвязь с контекстом³⁸.

³⁷ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 275.

³⁸ Суминова Т.М. «Художественный мир» художественной культуры // Теория и история культуры. Вестник МГУКИ. 2015. № 6 (68). С. 98.

Различные литературоведческие школы акцентируются и исследуют более подробно каждый из объектов.

Несмотря на то, что в рамках работы рассматриваются компоненты отдельно, всё же они представляют собой единый художественный мир, воспринимаемый читателями одномоментно, поэтому такое разделение является искусственным в рамках достижения цели данной работы. Т.М. Суминова, ссылаясь на программные труды Ю.В. Лотмана и В.Н. Топорова, отмечает, что пул произведений одного автора следует рассматривать как некий единый текст и единую художественную вселенную, а также общее для персонажей различных произведений пространство. Более того, исследователь характеризует понятие «художественный мир» как информационную систему и одновременно информационный ресурс текста. Таким образом, следует разграничивать понятия «художественный мир» и «текст». Далее Т.М. Суминова определяет художественный мир как систему «концептов», которые реализуются схожим образом во всех текстах автора и представляют собой набор инструментов творческого преобразования реальности, иногда характерный для исторической эпохи в целом³⁹. В общем виде определение сходно с дефиницированием понятия «художественный метод», представленный в третьем параграфе первой главы данной работы, однако отметим, что наполнение понятий разнится.

Применительно к постмодернизму нельзя говорить о сходстве художественных миров разных художников, принадлежащих к одной исторической эпохе, однако, несмотря на эволюцию и изменение художественного метода В. Пелевина (в работу не вошел полноценный сравнительный анализ художественных произведений 1990-х годов, так как это не соответствует заявленной цели, однако его элементы присутствуют), а также стилистическую, тематическую вариативность, присущую постмодернизму как художественному методу, можно утверждать, что художественные произведения представляют собой реализацию единого художественного мира. Это утверждение не является ни

³⁹ Суминова Т.М. «Художественный мир» художественной культуры // Теория и история культуры. Вестник МГУКИ. 2015. № 6 (68). С. 95-97.

противоречивым, ни парадоксальным. Т.М. Суминова, ссылаясь на философа Г.В.Ф. Гегеля, отмечает, что «произведение искусства является самостоятельным, самодостаточным замкнуто-разомкнутым единством и одновременно способным к развитию»⁴⁰.

В статье «Внутренний мир художественного произведения» Д.С. Лихачев отмечает, что художественный мир самоценен и зачастую вызывает интерес исследователей вне связи отражения реальных событий в художественном произведении.

Д.С. Лихачев описывает время и пространство художественного произведения как литературные категории, характеризует художественный мир как цельный, неавтономный и т.д. Осмысление ранее М. Бахтиным (в 1920-м году) художественного мира так же представляется актуальным, что обуславливает правомерность использования источников как в настоящей работе, так и другими авторами, изучающими интересующее нас понятие. Дефиницирование понятия довольно устойчиво, наполнение термина не претерпевает значительных изменений с течением времени и развитием литературоведения, что позволяет нам ссылаться произведения, написанные в XX веке.

Основываясь на источниках данной работы и приведенных ранее тезисах, сформулируем основные черты художественного мира как литературной категории:

- 1) цельность, самодостаточность и художественное единство;
- 2) организованность и упорядоченность;
- 3) завершенность и логичность: вне зависимости от жанра художественного произведения повествование, система героев и их действий отвечает внутренней логике;
- 4) отражение действительности посредством видения художника и воплощение индивидуального мифа;

⁴⁰ Суминова Т.М. «Художественный мир» художественной культуры // Теория и история культуры. Вестник МГУКИ. 2015. № 6 (68). С. 97.

- 5) зависимость от действительности и ее творческое, нестандартное осмысление, неавтономность;
- 6) равноценность всех элементов;
- 7) существование в языковой форме;
- 8) условность;
- 9) расширение метафоры.

Исследователи, рассматривая дефиницию «мир художественного произведения», включают в понятие следующие элементы:

1. персонажи: акты их поведения, портреты;
2. события и действия, которые складываются в сюжет повествования;
3. категория «пространства» в рамках художественного произведения, окружающее персонажей бытие;
4. категория «времени» в рамках художественного произведения.

Компоненты художественного мира могут быть артикулированы в ходе коммуникаций и речевых актов персонажей (диалогов и монологов), повествования, а также авторских отступлений⁴¹. Все составляющие понятия являются разнозначными и равноценными.

Также исследователи выделяют детали как малый компонент рассматриваемой нами в работе дефиниции, однако мы не будем обращаться к анализу непосредственно этого компонента художественного мира произведения. Т.М. Суминова выделяет как составляющую понятия «художественный мир» непосредственно автора.

Рассмотрим перечисленные составляющие анализируемой дефиниции подробнее.

Говоря о событиях и действиях, совершаемых героями, Д.С. Лихачев вводит понятие «сопротивление среды» – наличие или отсутствие барьеров на пути героя к достижению цели. Потенциальные препятствия могут быть природными или

⁴¹ Хализев Е.В. Теория литературы. 4-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 2005. С. 183.

сюжетными. В зависимости от степени реалистичности изображаемого будет меняться и соотношение препятствий. Сюжетные барьеры вызывают интерес читателя и способствуют развитию событий⁴².

Применительно к исследованию художественного мира большой прозы В. Пелевина уместнее говорить об алгоритмах, общих паттернах и лейтмотивах, нежели о частных действиях конкретных персонажей. Выявление наиболее значимых и повторяющихся инвариантов в художественном мире любого автора позволяет составить впечатление о философии, позиции автора, а также о специфике творческой манеры⁴³. Несмотря на то, что ряд авторов при исследовании художественного мира обращаются к выявлению только инвариантов или только хронотопа, мы в данной работе стремимся объединить эти подходы.

Между персонажами в рамках сюжета одного романа или ряда произведений выстраиваются определенные отношения. О. С. Базылев в статье «Художественный мир произведения как метод самовыражения автора» призывает исследователей рассматривать социум как самоценный объект исследования: «Социальное устройство художественного мира также должно анализироваться, как присущее данному произведению, а не как взгляды автора на социальные проблемы реального мира»⁴⁴.

Под событием понимают шаг в общественном (социальном, политическом и т.д.) процессе, точно зафиксированный во времени и обладающий ярко выраженным началом и завершением. Часто событие становится предметом отображения в журналистике, публицистике или литературе⁴⁵. Изучая нарратив (этот термин будет рассмотрен далее в параграфе), следует отметить, что событие является основополагающим элементом нарратива, нарративной единицей.

⁴² Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 76.

⁴³ Большев А. Художественный мир романистики Захара Прилепина. Филология и культура // *Philology and culture*. 2018. №2 (52). С. 166.

⁴⁴ Базылев О.С. Художественный мир произведения как метод самовыражения автора // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2007. № 2 (12). С. 93.

⁴⁵ Тертычный А.А. Жанры периодической печати. М.: Аспект Пресс, 2000: [Электронный ресурс]. URL: <http://evartist.narod.ru/text2/03.htm> (дата обращения: 24.09.2020).

Характер связи между событиями в повествовании может быть определен художественным миром или композиционным построением⁴⁶. Ю.М. Лотман отмечает, что событие имеет четкие границы, его структура включает в себя определенное пространство и действующего персонажа, однако последний структурный элемент часто не характерен для бессюжетного текста⁴⁷.

Под пространством художественного произведения понимают описание физического пространства (вымышленного, реального или имеющего прототипы в реальности), в котором происходит действие⁴⁸. Действия героев могут совершаться как в небольшом ограниченном пространстве, например, в комнате, так и более широком (в географическом плане): в городе(ах), стране(ах), планете(ах) и т.д.⁴⁹ Пространство художественного произведения может расширяться за счет фантазий, снов, воспоминаний.

Д.С. Лихачев отмечает, что автор также создает в рамках художественного произведения время, однако призывает не путать время как литературную категорию с мнением автора относительно исторической эпохи и актуальных проблем. Под временем художественного произведения понимают время, в течение которого герои совершают действия, а также закономерности и специфику временного пространства текста. Время в художественном тексте представляет собой физическую категорию, обладает устойчивыми свойствами, заложенными во внутреннюю логику текста.

Так же, как и с категорией пространства, художник работает и с категорией времени: время в произведении может быть растянуто, сжато, автор может рассказывать о событиях не в хронологическом порядке и т.д.⁵⁰ В рамках эпоса (так

⁴⁶ Андреева В.А. Событие и художественный нарратив // Известия Российского государственного педагогического университета им. АИ Герцена. Т. 7, № 21-1, 2006. С. 44-57.

⁴⁷ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 224.

⁴⁸ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 79.

⁴⁹ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 76.

⁵⁰ Базылев О.С. Художественный мир произведения как метод самовыражения автора // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2007. № 2 (12). С. 92-96.

как объект исследования относится к этому роду) совмещение временных пластов зачастую выступает структурообразующим началом⁵¹, действия могут происходить параллельно, как, например, это реализовано в романе «ТВНГФ»: главы расположены не хронологически, время часто дублируется, а события показываются с точки зрения разных героев.

Исследователи объединяют пространство и время под хронотопом художественного произведения. Понятие введено в литературоведение М.М. Бахтиным. Автор под хронотопом понимает «...существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе».⁵² Такое объединение обоснованно: время, пространство и действие неразрывно связаны. Интересно отметить, что и художественный образ, и язык художественного произведения хронотопичны по своей природе. Уместно вспомнить гипотезу Сепира-Уорфа (её же упоминает П.Ю. Повалко в статье «Пространство и время как категории художественного текста»): язык сохраняет, отражает в себе ценности народа, который на нём говорит, и, таким образом, определяет и формулирует мышление. И хотя ряд исследователей критикуют идею лингвистической относительности, всё же в данной работе мы полагаем, что язык не может существовать вне эпохи. Этот тезис может объяснить использование узнаваемого исторического (современного для авторов данной работы) контекста в работах Пелевина, о чем уже упоминалось в данном параграфе: автор «говорит» на языке читателей, использует сленговые выражения и специальные сегменты языка (например, обценную лексику), что позволяет донести до аудитории свою позицию.

М. Бахтин отмечает, что человек воспринимает пространство и время как единое целое: «...пространство <...> втягивается в движение времени... Время

⁵¹ Крупчанова Л.М. Введение в литературоведение: [Электронный ресурс]. URL: https://studme.org/67940/literatura/hudozhestvennoe_prostranstvo_hudozhestvennoe_vremya (дата обращения: 11.08.2020).

⁵² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. М.: Художественная литература, 1975. С.234-407: [Электронный ресурс]. URL: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html> (дата обращения: 14.09.2020).

здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым...»⁵³, поэтому органично соединение категорий в одну и в рамках литературоведения.

Хронотоп может зависеть от жанра или рода литературы: так, например, действие в классицистической драме совершается в одном месте в течение одного дня, однако художники других эпох нарушали закон триединства (нарушение и отказ от канонов характерно для постмодернизма в целом). Хронотоп может быть конкретным (события происходят в узнаваемой читателями эпохе и месте) и относительным (время и место развития событий в художественном произведении не соотносятся читателем с конкретной эпохой и географической точкой).

В целом, можно выделить две основные функции хронотопа: изобразительная и выразительная. Композиция помогает преподнести сюжет наиболее привлекательно для читателя, создать определенный цельный образ, воспринимающийся аудиторией в динамике, то есть во время изменений, движения во времени и перемещения в пространстве, а также в контексте взаимодействия. Однако особое расположение элементов используется не только для того, чтобы удержать внимание читателя: посредством хронотопа художник выражает свою позицию, раскрывает персонажей. Пространственно-временная взаимообусловленность в современной литературе, а в особенности в постмодернизме, больше зависит от авторского стиля, а не от жанра или рода.

Отметим также функции хронотопа, описанные П.Ю. Повалко в статье «Пространство и время как категории художественного текста»:

- 1) онтологическая: художественный мир описывается как система и познается аудиторией посредством хронотопа;
- 2) антропоцентрическая: в центре изображается человек. М. Бахтин рассматривал два варианта реализации мира по отношению к персонажу: как внешнее окружение и в качестве отображения внутренней жизни;

⁵³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. М.: Художественная литература, 1975. С.234-407: [Электронный ресурс]. URL: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html> (дата обращения: 14.09.2020).

3) прагматическая (функция воздействия): на текст влияют другие тексты. Интересно, что набор знаний, опыт и т.д., которым обладает человек, так же упрощенно может рассматриваться как текст;

4) эстетическая: посредством языка обыденность, претерпевая изменения в авторском сознании, приобретает эстетическую ценность;

5) сюжетообразующая: посредством хронотопа организуются основные события произведения;

6) символическая: хронотоп, в рамках которого герои взаимодействуют, сюжет развивается, является самоценным, так как отображает позицию автора⁵⁴.

Таким образом, мы видим, что хронотоп зачастую становится предметом научного изучения (как, например, в работе Сейдашовой А.Б. «Структура художественного пространства и времени в произведениях В. Пелевина 90-х годов XX века»). Изучение хронотопа постмодернистского произведения представляет интерес для исследователей, так как авторы в процессе создания художественного мира и повествования в целом используют множество инструментов для деконструкции и творческого преобразования действительности, о которых мы в работе говорили ранее. Хронотоп также зачастую не дублирует реальное течение времени и действительное, привычное читателю пространство, поэтому этот предмет интересен исследователям. Более того, сопоставляя хронотоп, реализованный в прозе разных авторов-постмодернистов, можно прийти к выводу, что исследование постмодернистского хронотопа представляется размытым и неконкретным, в связи с чем мы остановились на изучении прозы одного автора.

Д.С. Лихачев также говорит о возможности исследования психологии произведения, общих законов устройства описанного социума, историческом и нравственном подходах к исследованию и т.д., однако мы остановимся на перечисленных категориях, хотя, несомненно, анализ хронотопа и выявление инвариантных мотивов сопряжено и с анализом психологии и нравственности, однако мы стремимся составить представление о художественном мире Пелевина

⁵⁴ Повалко П.Ю. Пространство и время как категории художественного текста // Вестник РУДН, серия Теория языка. Семиотика. Семантика. 2016. № 3. С. 106-112.

как постмодерниста, избегая при этом вынесения оценочных суждений. Во второй главе данной работы мы подробнее рассмотрим эти категории на конкретных примерах.

С понятием «художественный мир» в том наполнении и понимании, каким мы будем пользоваться в работе, связан термин «нарратив». Приведем определение и сравним указанные дефиниции.

Лаконичное определение приведено в словаре лингвистических терминов Т.В. Матвеевой: «Нарратив – это монолог-повествование»⁵⁵. Также синонимами к термину выступают рассказ, изложение. При этом понятия «нарратив» и «рассказ» разнятся: смысловым ядром нарратива является конкретное событие, повествование о котором дополняется субъективным восприятием, а также причинно-следственным анализом, оценкой значимости, характеристикой и т.д. Таким образом, нарратив можно назвать объясняющим рассказом.

Для психологии человека и межличностной коммуникации характерно нарративное восприятие и описание, то есть не фактологическое повествование, а сюжетное.

Среди основных характеристик нарратива можно выделить следующие: самооценность, самодостаточность, целостность, связность внутренних компонентов, упорядоченность, структурированность⁵⁶. Нарратив имеет как вербальную, так и невербальную составляющие. Повествование всегда представляется завершенным, имеет начало, конец и определенную траекторию развития, воспринимается как реально произошедшее. При этом выстраивание событий в хронологическом порядке не обязательно: нарратив соответствует внутренней логике повествователя, композиция не всегда дублирует порядок событий в действительности, она реализует другие задачи⁵⁷. Дж. Хиллис Миллер

⁵⁵ Матвеева Т.В. Полный словарь лингвистических терминов. М.: Феникс, 2010. С. 225.

⁵⁶ Можейко М.А. Нарратив // Новейший философский словарь. Сост. Грицанов А.А. Минск, 1998: [Электронный ресурс]. URL: <http://ponjatija.ru/node/8124> (дата обращения: 24.09.2020).

⁵⁷ Ушникова Э.А. К проблеме определения нарратива // Вестник ЧитГУ. 2006. № 4 (41). С. 182-185.

отмечает, что основными функциями нарратива являются моделирование поведения, познание действительности, осознание происходящего⁵⁸.

Обращаясь к литературному произведению вне зависимости от соответствия действительности (например, В. Пелевин описывает таких фантастических существ, как вампиры, оборотни и т.д.), читатель воспринимает события, о которых повествуется в рамках текста, как действительно происходившие. Несмотря на то, что в тексте художественного произведения можно выделить как непосредственно монолог автора и авторские отступления, так и повествование о событиях, происходящих с героями, в целом весь текст можно рассматривать как нарратив и изучать его, используя нарративный анализ, что является качественным видом анализа. Основной задачей такого вида анализа выступает выявление социокультурного контекста. В рамках нарративного анализа исследователь обращается к изучению сюжета, социокультурных механизмов взаимодействия героев, а также отображение культуры автора и читателя в тексте.

Так, в статье «Опыт нарративного анализа произведений современной массовой литературы» М.С. Черновская изучает нарративную структуру современного американского женского романа. Исследование состояло из нескольких этапов:

- 1) определение событий и отбор наиболее значимых для героинь;
- 2) нарратизация событий – определение глаголов-маркеров действия и индикаторов;
- 3) выстраивание каузальной последовательности событий;
- 4) выявление нарративной структуры, типичной для таких романов;
- 5) формулирование архетипических женских ролевых моделей⁵⁹.

Несмотря на то, что предмет и цель исследования разнятся с теми, которые заявлены в данной работе, всё же данный опыт кажется интересным. В зависимости от конкретных задач этапы проведения нарративного анализа будут, несомненно,

⁵⁸ Hillis Miller J. Narrative // Critical Terms for Literary study. Edited by F. Lentricchia and Th. McLaughlin. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1988. P. 66-79.

⁵⁹ Черновская М.С. Опыт нарративного анализа произведений современной массовой литературы // Дискуссия. 2013. № 7 (37). С. 100-104.

меняться, однако видно, что в основе анализа лежит изучение событий и действий героев.

Таким образом, в данном параграфе мы изучили понятие «художественный мир», сформулировали составляющие дефиниции (персонажи; события и действия; хронотоп в рамках художественного произведения) и её характеристики, а также ввели в теоретическую рамку исследования понятие «нарратив» и рассмотрели пример нарративного анализа.

1.2. К проблеме авторской мифологии⁶⁰

Говоря о творчестве В. Пелевина как о постмодернистском, нельзя не упомянуть такую категорию художественного произведения, как миф. Прежде, чем рассуждать об авторской мифологии, необходимо составить представление о мифе и мифологии как таковой и дефиницировать понятие. В рамках данного параграфа мы также обратимся к определению понятия «авторский миф».

Д.С. Хаустов указывает на монографию Р. Барта «Мифологии», в которой автор доказывает, что мифология – не архаический и устаревший конструкт, а способ восприятия реальности, актуальный и для современного человека, осмысливающийся в рамках философии, науки и искусства⁶¹, что обуславливает актуальность обращения к этой теме в рамках второго параграфа первой главы настоящей работы.

Многие крупные исследователи XX и XXI века, такие как А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, Я. Голосовкер, Ф.Х. Кессиди, Е.М. Мелетинский, М.М. Бахтин, Л.Г. Кихней, А.В. Вовна, О.Р. Темиршина, Т.С. Круглова, а также К.Г. Юнг, Р. Барт, К. Хюбнер, Р. Кайуа, Э. Кассирер, К. Леви-Стросс и многие другие, изучали вопрос определения мифа в рамках различных культурных и научных парадигм, соединяя понятие с литературой, искусством в целом, культурой, политикой, экономикой, психологией, социологией, лингвистикой. Миф часто вызывает интуитивную

⁶⁰ Материалы параграфа частично были опубликованы: Борунов А.Б., Шерчалова Е.В. Авторский миф в современном постмодернистском романе // Филологический класс. 2021. Т. 26, № 3. С. 8–20.

⁶¹ Хаустов Д.С. Лекции по философии постмодерна. М.: РИПОЛ-Классик, 2020. С. 98.

ассоциацию со сказкой, басней и преданием, но, несмотря на генетическую близость к таким жанрам, а также к фольклору, является более сложной и многоступенчатой структурой. В данном параграфе мы кратко рассмотрим определение мифа, виды и его функции.

Согласно «Большому толковому словарю русского языка» под редакцией С.А. Кузнецова, слово «миф» имеет три значения:

1. «Древнее народное сказание о богах и обожествлённых героях, о происхождении мироздания и жизни на Земле».
2. «Вымысел, измышление, ложь».
3. «Оторванное от действительности изложение каких-либо событий, фактов, основанное на их некритическом, ошибочном истолковании»⁶².

Важно отметить, что приведенные выше определения отражают понимание термина, господствовавшего до XX века. Обратимся к определению дефиниции и функции мифа.

Подход к пониманию термина изменился в XX веке благодаря исследованиям Э. Кассирера, появился акцент на понимании мифа не только как культурного, но и политико-социального феномена. Кратко остановимся на некоторых точках зрения на обсуждаемую дефиницию, сформировавшихся в XX веке.

Е.М. Мелетинский определял миф «как описание модели мира». Филолог отмечает, что главная форма мифа – нарративная, то есть миф представляет собой рассказ, в которой чётко определены герои, дана их однозначная характеристика и представлены роли⁶³.

Наиболее поэтическое определение мифа дал А.Ф. Лосев: «С какой-то произвольно взятой, совершенно условной точки зрения миф действительно есть вымысел. ... А с точки зрения самого мифического сознания ни в каком случае нельзя сказать, что миф есть фикция и игра фантазии. ... Это не выдумка, но –

⁶² Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: «Норинт», 2001. С. 546.

⁶³ Мелетинский Е.М. Миф и двадцатый век: [Электронный ресурс]. URL: <http://ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm> (дата обращения: 21.12.2020).

наиболее яркая и самая подлинная действительность»⁶⁴. В таком понимании термина значимым выступает объект, на который миф направлен и которым миф создается и ретранслируется, а именно человек, живущий внутри мифа. Таким образом, миф можно трактовать как форму мышления.

Р. Барт определял миф как коммуникативную систему, форму коммуникации. Миф таким образом – это слово или сообщение, но не обязательно выраженное в письменной форме. Сообщение – коммуникативная единица, понятная участникам коммуникации – может быть транслировано (и ретранслировано) как словесно (устно и письменно), так и визуально (например, посредством фотографии). Также философ выделял еще семиотический аспект мифа, определяя уже миф как систему знаков, имеющих конкретное значение⁶⁵.

К. Хюбнер в монографии «Истина мифа», в главе 3 «К истории интерпретации мифа» (часть I «Миф и наука: двуединство нашей культуры») подробно рассматривает понятие. Далее для удобства мы кратко представили в виде таблицы интерпретации мифа, предложенные К. Хюбнером (приложение 1). Следуя логике автора, расположили их в хронологическом порядке, что позволит чётко проследить усложнение подходов и «...стремление видеть в мифе не только сказку, но определенный способ опыта реальности...»⁶⁶.

К исследованию мифологий обращался и К.Г. Юнг в рамках работы над понятием «архетип» («Душа и миф», «Архетип и символ» и др.), а также А. Кумарасвами, понимая миф как «средство передачи глубочайших метафизических представлений человека»⁶⁷ («Мифы буддизма и индуизма», «Восток и Запад. Религия, мифология, символика, искусство», «Время и вечность» и др.).

Во второй половине XX века усложняется и расширяется понимание мифа, дефиниция изучается в контексте литературы и политики, в то время как ранее основной интерес к феномену мифа проявляли социологи, культурологи, а также

⁶⁴ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. С. 35.

⁶⁵ Барт Р. Миф сегодня // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 72–130.

⁶⁶ Хюбнер К. Истина мифа: пер. с нем. М.: Республика, 1996. С. 42.

⁶⁷ Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. Спб.: Питер, 2021. С. 460.

историки и антропологи. Миф рассматривается как социально-политический феномен, определенный способ трактовки и интерпретации (в том числе, и объяснения, составление единой, законченной и понятной для нарратора, картины мира) действительности, а не только сказку и неправду⁶⁸. Понятие «миф» до сих пор вызывает интерес и споры относительно дефиницирования и определения границ, что доказывает краткий обзор научных трудов. Мифология, мифемы и мифотворчество привлекают внимание современных философов, филологов и литературоведов и становятся предметом изучения в диссертационных и докторских исследованиях.

Таким образом, существует множество определений мифа, в работе мы посмотрели только малую часть, что, однако, позволит очертить теоретические рамки понимания термина. Попытки выделить определение, применимое к различным аспектам филологии, литературоведения, семиотики и т.д. приводит к потере значимых аспектов. По мнению М. Элиаде, в качестве универсалия может выступить тезис о том, что «миф излагает сакральную историю»⁶⁹. Рассматривая наполнения дефиниции, К. Хюбнер критически к ним подходит, отмечая недостаточность теорий.

Интересно отметить, что зачастую синонимом к слову «миф» выступают понятия «ложь», «выдумка» и «стереотип». К примеру, мы можем увидеть такие заголовки, как «10 мифов неправильного питания» или «Мифы и мигрантах». Однако в действительности речь идёт не о мифе, а о стереотипе или заблуждении, которые могут выступать в качестве подкрепления общего мифа о мигрантах или правильном питании, характерного для определенной социальной группы. На приведенном тождестве видно, что, несмотря на изменения научной парадигмы, в языковой памяти (как минимум, русскоговорящих людей) сохраняется доминанта наполнения понятия, приведенного ранее.

⁶⁸ Гончарик А.А. Понятие мифа и его применение в исследованиях политики // Политическая наука. 2009. № 4. С. 79-87.

⁶⁹ Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проспект, 2010. С. 16.

Различают множество модусов и категорий мифа: археологический (этиологический, космогонический, тотемический, календарный и т.д.), идеологический, политический (Ж. Сорель в монографии «Размышления о насилии» говорит о мифе как о политической и антропологической силе), социальный, художественный, культурный, научный, авторский и т.д. Некоторые исследователи говорят о концепции современного мифа (к примеру, J. Campbell «Creative mythology», B. Feldman, R.D. Richardson «The rise of modern mythology, 1680-1860», W.K. Ferrell «Literature and film as modern mythology», «Современная российская мифология» (сборник, составитель М.В. Ахметова), П.Н. Барышников «Мифология современности», А.Л. Топорков «Мифы и мифология в современной России» и т.д.).

Важно отметить, что миф строится на восприятии реальности, построенном на эмоциях, т.е. является глубоко субъективным, но при этом общественным феноменом⁷⁰. При этом уже в определении мифа, данном в словаре и рассмотренном ранее, мы видим, что у него нет описательной задачи: факты, события, ситуации в контексте мифа характеризуются определенным и однозначным образом, зачастую односторонне, при этом точки зрения, лежащие вне поля мифа, не учитываются или рассматриваются как ошибочные.

Главная задача мифа вне зависимости от интерпретации термина и его вида состоит в том, чтобы объяснять, предлагать устойчивую и законченную картину мира. Любой миф что-то объясняет, выстраивает логику мира для человека⁷¹. Главной задачей любого модуса мифа является создание образа мира, понятного для реципиентов, которые принимают его и его законы⁷². Уже в первобытных культурах складываются мифы, истории, объясняющие мир вокруг. Исходя из задачи, мы можем объединять по одной дефиницией как архаичные мифы народов

⁷⁰ Баркова А.Л. Мировая мифология. М.: РИПОЛ Классик, 2019. С. 7.

⁷¹ Пархоменко Р.Н. Миф как категория мировосприятия: достоинства и недостатки теории Э. Кассирера // Психолог. 2015. № 5. С. 1-30. [Электронный ресурс]: URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=16099 (дата обращения: 2.04.2021).

⁷² Рахманинова М.Д. Мифология и мифологическое мышление: генезис и механизмы [Электронный ресурс]: URL: <https://runivers.ru/philosophy/logosphere/477058/> (дата обращения: 2.04.2021).

мира, политические и социальные мифы нашей современности, так и миф авторский.

Итак, суммируя вышесказанное, сформулируем понятие: в данной работе под термином «миф» мы будем понимать определенную картину мира, содержащую в себе определенных участников, наделенных четкой характеристикой, главной задачей которой является описание окружающей действительности, а также веру, переживаемую как действительность, способ восприятия, описания и объяснения событий, при этом акцентирующей внимание на идеологической и символической основе общества.

Мифология окружает современного человека и является неотъемлемой частью жизни каждого. Продукты массового кинематографа, литературы и искусства в целом наполнены узнаваемыми мифемами. По замечанию М.Д. Рахманиновой, чем более материал насыщен мифологическими элементами, тем «...больше шансов у него войти в культурный контекст эпохи». Парасоциальная коммуникация представляет собой взаимодействие аудитории с брендом, который тоже является мифом⁷³.

Далее в работе мы будем говорить о понятии «авторский миф», в том числе, и об авторских мифах В. Пелевина, рассмотрим реализацию мифа в постмодернистском произведении на некоторых примерах. Однако подробный разбор дефиниции был необходим для более конкретного понимания понятия. Прежде, чем переходить к определению понятия «авторский миф», кратко обсудим бытность мифа в современной литературе.

Мифология используется в структуре художественных произведений разных жанровых форм и направлений как отечественных (Т. Толстая, В. Пелевин), так и зарубежных авторов (М. Кундера, Х.Л. Борхес). В зависимости от авторской позиции различается и трактовка мифа. При этом следует отметить, что автор не ставит перед собой задачу пересказать или сохранить миф (в частности, если

⁷³ Рахманинова М.Д. Мифология и мифологическое мышление: генезис и механизмы [Электронный ресурс]: URL: <https://runivers.ru/philosophy/logosphere/477058/> (дата обращения: 2.04.2021).

говорить о мифологии народов мира, а не о современных политических и социальных мифах – подробнее отметим в работе далее): миф выступает источником и материалом, автор имеет право в рамках художественного мира отражать свое отношение (к примеру, отмечает А.Л. Баркова, Еврипид создает художественное произведение, переключая миф о Мее и наделяя его своим видением)⁷⁴. Миф становится «сырьем» для разных жанров и литературных направлений⁷⁵, в том числе, активно используется и постмодернизмом.

Схожее отношение к мифологическому материалу мы видим не только в литературе, как отмечает А. Реквиц, указывая на формирование обособленных групп и сообществ, понимающих религию по-особенному⁷⁶. То же самое мы видим и в массовом кинематографе: мифологии становятся основой сюжета и отправной точкой, однако миф не сохраняется в первоначальном виде (к примеру, в фильмах кинематографической вселенной Marvel и комиксах Локи – сын Одина, а не его побратим).

Бегло рассматривая реализацию мифа в постмодернистском произведении, Д.С. Хаустов выявляет инструментальную функцию мифа, называя элементы, составляющие мифологический и идеологический дискурсы (говоря о творчестве Пелевина, мы можем дополнить перечень культурным, политическим, социальным, религиозным дискурсами), формами и интерпретациями, «...которые сходятся и расходятся в огромном плавильном котле языка»⁷⁷. Автор волен использовать мифологии как инструмент, имеющий определенную цель, а не в качестве его сохранения.

Следует отметить, что литературные направления по-разному реализуют мифологию народов мира в художественном мире. К примеру, античная мифология

⁷⁴ Баркова А.Л. Мировая мифология. М.: РИПОЛ Классик, 2019. С. 91.

⁷⁵ Ермоленко О.В. «Мифотворчество» и «индивидуально-авторское мифотворчество»: проблема разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. Выпуск 3. С. 90-93.

⁷⁶ Реквиц А. Общество сингулярностей. О структурных изменениях эпохи модерна / пер. с нем. Т.Ю. Адаменко, И.Г. Соколовской. М., Берлин: Директмедиа Паблишинг, 2022. С. 10.

⁷⁷ Хаустов Д.С. Лекции по философии постмодерна. М.: РИПОЛ-Классик, 2020. С. 114.

являлась для классицизма эстетическим образцом⁷⁸. Постмодернизм, являясь с одной стороны, развитием литературной традиции и, с другой стороны, её переложением и трансформацией, работает с мифом отличным от принятых ранее способом. В контексте работы важно уточнить, что, используя постмодернизм как литературный метод, В. Пелевин включает в структуру произведений и мифы: как авторские, так и мифы народов мира, что видно из кратких примеров, рассмотренных в параграфе.

В статье «Авторский миф как жанр современной литературы» В.А. Пянзиной звучит следующее определение авторского мифа: «Авторский миф представляет собой нарратив, созданный при помощи мифа, как с точки зрения структуры, так и с точки зрения содержания». Отметим, что важным элементом становится восприятие автора – миф представляет собой эмоционально связанный набор фактов, нарратив. При этом логика этой связи может быть не очевидна, что снова отсылает нас к таким основополагающим понятиям постмодернизма, как абсурд и постмодернистская игра.

Ряд авторов (Д. Уэстон «От ритуала к роману», Г. Мерей «Становление героического эпоса» и др.) отмечают генетическую близость и преемственность ритуала, мифа и литературы, поэтому использование мифов и мифем в современной литературе не кажется нарочитым, а позволяет выстроить связь с культурой различных народов на более глубинном уровне.

Задачей обращения к мифу как к инструменту при создании художественного произведения и конструирования художественного мира является выстраивание связи с мировой литературной традицией⁷⁹.

Е.В. Дворак в диссертационном исследовании «Русское детское фэнтези: жанровая специфика и особенности мифопоэтики» обращается к изучению мифологической и фольклорной составляющих в отечественном детском фэнтези, посредством мифопоэтического анализа выявляя специфику формирования

⁷⁸ Хаустов Д.С. Лекции по философии постмодерна. М.: РИПОЛ-Классик, 2020. С. 114.

⁷⁹ Анисимова О. Обращение к мифу в современной литературе // Высшее образование в России. Кругозор. 2003. № 2. С. 127-131.

авторского мифа⁸⁰, таким образом, методология, к которой мы обращаемся в исследовании, была уже неоднократно проверена.

Говоря о творчестве Пелевина, отметим, что его толкование мифем и мифов, сказок в целом отличается от принятых в фольклористике. Пелевин активно использует интертекст, переосмысливая известные цитаты и предавая им собственный смысл и коннотацию.

Пьянзина В.А. отмечает, что миф, созданный и реализованный автором в рамках художественного мира, является динамическим инструментом «семантической и композиционной организации текста»⁸¹. И хотя в названии статьи авторский миф определяется как жанр, мы всё же будем определять его как литературный инструмент.

А.С. Торосян, как отмечает Апинян Т.А. в статье «Aesthesis et mythos: эстетика перед лицом неомифологизма», выделяет три направления встраивания мифа в художественный мир:

- 1) миф как материал для построения художественного мира: мифологические образы, легенды народов мира становятся частью нарратива и рассказываются заново уже в рамках конкретного произведения, и, соответственно, могут обладать новой трактовкой;
- 2) миф как источник мироощущения: наблюдается отсутствие осознания отличия человека от природы, различия группового и индивидуального сознания, а также субъективного и объективного;
- 3) создание авторского мифа⁸².

Для Пелевина характерно использование смешанного подхода: наиболее часто он использует первое и третье из вышеперечисленных направлений встраивания

⁸⁰ Дворак Е.В. Русское детское фэнтези: жанровая специфика и особенности мифопоэтики: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2015. 237 с.

⁸¹ Пьянзина В.А. Авторский миф как жанр современной литературы // *Universum: Филология и искусствоведение: электронный научный журнал*. № 9 (43). 2017. [Электронный ресурс]. URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/category/9-44> (дата обращения: 2.04.2021).

⁸² Апинян Т.А. Aesthesis et mythos: эстетика перед лицом неомифологизма // *Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений*. СПб., 1999. С. 10-12.

мифологических элементов в повествование, что зачастую сопровождается снижением значимости нарратива.

Такой подход является характерным для постмодернистского искусства в целом: используя дискурсивные практики, легко узнаваемые массовой аудиторией концепты и стереотипы, автор выстраивает собственный миф⁸³.

Похожие направления упоминает и В.А. Пьянзина, ссылаясь на предисловие к чешскому изданию «Поэтики мифа» Е.М. Мелетинского, написанное Д. Годровой: литературовед показывает, что автор может следовать жесткой структуре мифа (такой вид Д. Годрова называет «перенимающим» мифом») или же трактовать более вольно и использовать эпизоды, мотивы и иные мифемы (миф «оспаривающий»).

А.Л. Баркова называет разделение мира на две части – на «мир людей», привычное для нас окружение и некий «иной мир» – основой мифологического восприятия человеком⁸⁴. Художественный мир Пелевина населен теми, кто относятся к иному миру (лиса из романа «Священная книга оборотня») или те, кто к нему примкнул (Роман (Рама) из романа «Empire V. Повесть о настоящем сверхчеловеке»). Однако разделение мира на две части автором соблюдается, причем части не соединяются в единое целое, наблюдается чёткие вертикальные отношения.

Рассказывая о мифологии народов мира и трансформации, которую претерпевают мифы, А.Л. Баркова отмечает, что внутренняя структура и наполнение образов – их уместно назвать архетипами – сохраняется, однако то, что было «для архаических племен предметом веры» становится штампом. Такая характеристика емко отражает работу с мифологическим материалом в структуре постмодернистского произведения⁸⁵.

⁸³ Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов-на-Дону: Изд-во «Фолиант», 2002: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.urgi.info/urgiinfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/> (дата обращения: 16.11.2020).

⁸⁴ Баркова А.Л. Мировая мифология. М.: РИПОЛ Классик, 2019. С. 7.

⁸⁵ Там же. С. 44.

Важно отметить, что миф сам по себе не является в постмодернистском произведении основой сюжета или художественного мира⁸⁶. Для Пелевина в целом характерна компиляция узнаваемых сюжетов, своеобразная игра с читателем, как указывают Л.Г. Кихней и В.А. Гавриков: «Его оригинальные произведения вместе с тем насквозь аллюзийны и интертекстуальны»⁸⁷. Пелевин обращается не только к культурному и символическому кодам, реализованным в речи персонажей (как диалогах, полилогах, так и во внутренних монологах), специфике организации спациума, порядка действия и др. (примеры будут приведены в работе далее), но также ссылается и на свои произведения, написанные ранее: так, Саша Серый был персонажем ранее опубликованного рассказа «Проблема верволка в средней полосе» 1991 года, а трансгендер Нелли фигурировала в рассказе «Миттельшпиль» того же года («Священная книга оборотня»).

Эту идею отмечают многие исследователи творчества В. Пелевина. Так, в монографии «Пелевин и поколение пустоты» Р. Козака и С. Полотовского звучит схожий тезис: «Пелевин <...> активно работает с корневыми мифами и проверенными схемами. И придумывает современный фольклор». В одной из первых диссертаций, посвященных творчеству В. Пелевина – «Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина» – А.В. Дмитриев доказывает, что герои сталкиваются с новой реальностью, которая наполнена множеством смыслов, выстраивающим «лабиринт смыслов»⁸⁸.

В любом произведении большой прозы Пелевина прослеживаются мифологемы: автор либо иронизирует над ними в рамках постмодернистской игры, строя на основе узнаваемых архетипов новые смыслы; либо создаёт собственный постмодернистский миф: «Миф и символ стали главными категориями данного

⁸⁶ Пьянзина В.А. Авторский миф как жанр современной литературы // Universum: Филология и искусствоведение: электронный научный журнал. № 9(43). 2017. [Электронный ресурс: <https://7universum.com/ru/philology/archive/category/9-44>]. URL: (дата обращения: 2.04.2021).

⁸⁷ Кихней Л.Г., Гавриков В.А. Проза Льва Наумова в контексте «мистического реализма» в русской литературе XX-XXI веков. М.: Амстердам: Тардис, 2020. С. 73.

⁸⁸ Дмитриев А.В. Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. Волгоград, 2002. 174 с.

эстетического течения»⁸⁹. Часто в произведении автор соединяет реально существующих людей, мифологических героев и вымышленных персонажей (в том числе, и вымышленных мифологических персонажей), как в романе «Generation “П”» (хотя в работе мы не исследуем этот роман, так как он относится к другому периоду творчества Пелевина, всё же можем использовать в качестве примера): подсчитано, что автор 43 раза упоминает мифологических существ, 15 из них – придуманные им⁹⁰. Таким образом, фикция соединяется с реальностью в рамках художественного пространства.

При этом основополагающими инструментами работы с мифом становятся сатира, гротеск, абсурд. Намеренно говоря о серьезном несерьезно, автор таким образом воплощает базовую установку постмодернизма. Несмотря на то, что автор зачастую в поздних произведениях всё больше обращается к фантастике и фэнтези, изображаемое является отражением актуальных проблем. О.С. Базылев объясняет это следующим образом: «Лишь посредством черного юмора и иронии (чем хуже, тем легче) можно заставить людей прийти вначале в недоумение от произведения, а затем и заронить зерно сомнения в души – а не про наш ли мир этот бред?»⁹¹

Говоря об использовании мифа, авторского или иного, следует помнить, что постмодернизм мифологию разрушает или, как минимум, искажает и деконструирует, превращает узнаваемые образы в элементы игры. Миф, таким образом, становится средством создания симуляции. Миф в постмодернизме ситуативен⁹². Миф (и в качестве базы художественного мира, и в качестве инструмента, к примеру, раскрытия героя) в постмодернистской литературе становится клиповым, мозаичным, как и современный социальный или политический миф, что отличает его от архаического цельного мифа.

⁸⁹ Кихней Л.Г., Гавриков В.А. Проза Льва Наумова в контексте «мистического реализма» в русской литературе XX-XXI веков. М.: Амстердам: Тардис, 2020. С. 59.

⁹⁰ Попова Е.Ю. Прецедентные феномены в современном художественном дискурсе (на материале романов В.Пелевина «Generation “П”» и «Числа»): автореф. ... канд. фил. н.

⁹¹ Базылев О.С. Художественный мир произведения как метод самовыражения автора // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2007. № 2 (12). С. 94.

⁹² Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Новые художественные стратегии / отв. ред. Н.Л. Лейдерман, Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005. Кн. 1. С. 359.

Однако объясняющая функция конструкта сохраняется. И если мы говорим о том, что миф отражает определенный образ реальности, при этом реальностью не является, то такое отношение в постмодернизме доходит до максимума. Как было отмечено в работе ранее, постмодернизм для В. Пелевина является инструментом и методом: миф в рамках постмодернизма приобретает те же черты.

Заканчивая дефиницирование понятия «авторский миф», отметим черты авторского постмодернистского мифа, сформулированные В.А. Пьянзиной:

- 1) авторский миф не считается с традиционной дихотомией «зло–добро»;
- 2) правда мозаична: категория «истина» уходит, на периферии внимания читателя – позиция автора: «...для авторского мифа важна не достоверность фактов, а то, как они изображены»;
- 3) инверсивность, за счет которой происходит снижение эмоционального восприятия и традиционные столпы общества зачастую обесцениваются;
- 4) создается специфическое пространство, внутри которого объединяются несколько временных периодов (зачастую через момент в прошлом, например, образ Золотого века, осмысливается реальность и настоящее);
- 5) катарсис, переживаемый героями как мифа, так и художественного произведения, а также читателями, вневременен и внеситуативен.

Мы можем называть произведения Пелевина авторским мифом, а не сказкой, так как события подаются не в форме аллегии, а в форме действительности, скрытой от большинства людей.

Таким образом, проведя анализ научной литературы, посвященной мифологии в целом и авторским мифам в частности, мы изучили понятие мифа и авторского мифа, отметили задачи включения авторского мифа в художественный текст, а также на примерах кратко продемонстрировали, как именно миф встраивается в постмодернистское произведение.

1.3. Постмодернизм как художественный метод

В данном параграфе нами будет рассмотрено понятие «постмодернизм» и дефиницировано его использование в дальнейшем в работе. Также мы кратко

коснемся истории понятия, обратимся к основным положениям и принципам, характерным для выбранного художественного метода.

Понятие «постмодернизм» широко и по-разному трактуется, приобретая различные аспекты в зависимости от сферы применения, категории эстетики и даже может обозначать тип мышления или политическую культуру. Данный термин используется как в философии, так и в литературе, архитектуре, политике и т.д. Несомненно, общее употребление термина в разных науках и разных контекстах приводит нас к убеждению, что в основе конструкта лежит общее для всех трактовок ядро. Философия постмодернизма в рамках определенного дискурса политизируется и даже радикализуется. Субъективное восприятие реальности характеризуется через постмодернистскую парадигму, и принципы, характерные для постмодернизма как литературного метода, становятся актуальными и на политической арене: «...постмодернизм <...> служит базисом для идеологии альтернативных правых»⁹³.

Теоретическое осмысление постмодернизма возникло ближе к концу века – среди значимых работ можно отметить исследования И. Хассана в данной области, в частности, статью «Культура постмодернизма» 1980 г., где были сформулированы черты постмодернистского искусства, и монографию Ж.Ф. Лиотара «Состояние постмодерна» 1979 г., в которой он выдвигает тезис о том, что эпоха «великих повествований» (по его терминологии – метанарративов) закончилась, уступила место в эпоху информационного общества множеству «малых повествований», частных историй⁹⁴, что он определяет как «война целому»⁹⁵.

Некоторые исследователи (например, Е.В. Петровская, 2012 г.), изучая политическую обстановку, характеризуют её как постмодернистскую, используя при этом термин «политический постмодернизм». Другие авторы (В. Фадеев, 2012

⁹³ Gegen R. Постмодернизм – направо, Радикальное Просвещение: [Электронный ресурс]. URL: <https://commons.com.ua/en/postmodernizm-napravo/> (дата обращения: 10.07.2020).

⁹⁴ Постмодернизм: [Электронный ресурс]. URL: <https://bigenc.ru/philosophy/text/3162376> (дата обращения: 25.04.2020).

⁹⁵ Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad Marginem'93. М., 1994. С. 323.

г.) обращаются к изучению межличностной коммуникации, коммуникативных актов, в частности, в сети Интернет, однако тоже дефинируют их как постмодернистские⁹⁶. Постмодернизм как мироощущение, сохраняя общую канву и присущие черты, включается не только в литературный дискурс, но и в политический, общественный, критический, экономический и т.д.

Монография Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна» посвящена изучению постмодернизма как состояния общества: автор исследует коммуникацию, развивающуюся на разных уровнях, характеризуя научное знание и современную науку как постмодернистскую⁹⁷.

Постмодернизм может трактоваться в более глобальном смысле и пониматься как состояние цивилизации, характеризующееся вступлением в «полосу эволюционного кризиса»⁹⁸. Указанное определение представляет собой общепринятую концепцию, в рамках которой воспринимается и понимается это литературное течение, однако сложно сформулировать точное единообразное определение постмодернизма, так как разные авторы постоянно отмечают различные аспекты понятия и уточняют дефиницию, делая ее более комплементарной для своего исторического периода.

Обратимся к определению понятия. Само слово «постмодернизм» состоит из двух основ – «пост» и «модерн» (нем. *moderne* – новое время, современность; франц. *modernité* – современность), поэтому дословно этот термин можно перевести как «послесовременность». Согласно большой российской энциклопедии, постмодернизм представляет собой широкое течение, возникшее во второй половине XX века и существующее по сей день. Постмодернизм обращается к культурному наследию прошлого, рассматривая его в контексте

⁹⁶ Липовецкий М.Н. Псевдоморфоза: Реакционный постмодернизм как проблема // Новое литературное обозрение. Теория и история литературы, критика и библиография. № 151. 2017 // [Электронный ресурс]. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/151/article/19759/ (дата обращения: 15.07.2020).

⁹⁷ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб: Алетейя, 2016. 160 с.

⁹⁸ Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта: Наука, 2001. С. 9.

игры, предпочтение отдается ироничному цитированию и переосмыслению путём включения материала в различные контексты. В рамках постмодернистского текста разрушается окружающий мир и действительность, культура и традиции. Хаос и разрушение появляются в каждом постмодернистском произведении⁹⁹. Однако, если в мировой литературе ранее выстраивалась чёткая бинарная оппозиция «хаос–космос», то, по мнению ряда авторов (М.Н. Липовецкий, Ф. Куберски, У. Эко и др.) в постмодернизме осуществляется поиск компромисса, что М. Липовецкий называет новой художественной стратегией. Хаос выражается в разрушении традиций, в частности, в деконструкции традиционных художественных структур, что приводит к созданию новых системных принципов, лежащих в основе постмодернизма¹⁰⁰.

Говоря о постмодернизме широко, отметим, что современное общество, которое можно назвать постмодернистским, является обществом информационным и капиталистическим, занятым производством услуг и развлечений. А.А. Радугин и Е.М. Гурина в статье «Основные характеристики эпохи постмодерна» отмечают, что постмодерн как культура и бытие в целом включает в себя особенности ряда субкультур, таких как информационное общество, общество потребления, капиталистическое общество, а также такого процесса, как глобализация. Этот тезис значим для нашего исследования в контексте понимания спектра проблем, выносимых Пелевиным на обсуждение в художественных произведениях. Интересно отметить определенную иронию и самосарказм: автор, определенный как постмодернист, осуждает и осмеивает постмодернистское общество.

Также среди черт постмодернистского общества А. А. Радугин и Е. М. Гурина отмечают следующие:

⁹⁹ Высочина Ю.Л. Интертекст как языковая игра постмодернизма (на примере произведений Т. Толстой, Б. Акунина, В. Пелевина) // Филологические науки. Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 2. С. 161.

¹⁰⁰ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Педагогический ун-т, 1997. С. 34-43.

- доминанта информации как неисчерпаемого возобновляемого ресурса, междисциплинарного подхода и интеллектуальных технологий;
- гиперреальность и гипертовар (понятие «гипертовар», подразумевающее значимость образа товара, а не его функциональность и полезность, разрыв между означающим и означаемым, потребление семиотической наполненности предмета, а не использование его по прямому назначению¹⁰¹, появляется в философских размышлениях героев произведений Пелевина, хотя и не обозначаются таким термином);
- симулятивность;
- глобализация;
- коммерциализация;
- многозначность знака и неограниченная свобода в толковании.

Перечисленные черты можно увидеть как во многих сферах жизни общества (например, в научной среде и современных подходах к изучению объекта), так и в интересующем нас предмете, а именно в художественном мире большой прозы В. Пелевина. Далее во втором параграфе мы подробнее рассмотрим общество, созданное автором в рамках художественного мира, и ответим на вопрос, является ли это общество постмодернистским¹⁰².

Р. Олсон в книге «Reformed and Always Reforming» выделяет два типа постмодернизма: «хард» [англ. hard - тяжелый] и «софт» [англ. soft - мягкий]. Для удобства в работе мы будем пользоваться англицизмами. Хард-постмодернизм отличается стремлением к разоблачению ложных истин и релятивистской мыслью об относительности истины, отвержением и деконструкцией (среди представителей хард-постмодернизма автор отмечает Ж. Дерриду, М. Фуко, Р. Рорти), в то время как софт-постмодернизм говорит о скептическом отношении к

¹⁰¹ Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика; Культурная революция, 2006. С. 7, 16.

¹⁰² Радугин А.А., Гурина Е.М. Основные характеристики эпохи постмодерна // Философские науки. Омский научный вестник. 2014. № 5 (132). С. 88-91.

метанарративам, дискурсивном и нарративном восприятии действительности индивидом (такой подход разделяет А. Макинтайр)¹⁰³.

Прежде, чем рассматривать и характеризовать понятие «постмодернизм» далее, сформулируем отличие литературного течения от художественного метода, так как необходимо дефинировать термин и определить рамки для дальнейшего исследования. Под литературным направлением или течением (ряд исследователей разграничивают эти дефиниции, направление выступает в качестве родового понятия, а течение – видового, однако в рамках данной работы этим различием можно пренебречь) понимают творческое единство всех авторов, которые обращаются к схожим идейно-эстетическим принципам изображения действительности в произведениях, общий характер содержания и идей художественных текстов, относящихся к определенной исторической эпохе. Литературное направление представляет собой обобщающую категорию¹⁰⁴.

Л.М. Крупчанов в учебнике «Теория литературы» определяет художественный или литературный метод как «систему принципов художественного познания, отражения и обобщения действительности в их конкретно-историческом преломлении»¹⁰⁵. Таким образом, набор принципов, которые использует автор при понимании действительности и высвечивании актуальных аспектов в произведении (так, например, Пелевин, используя постмодернистскую игру и сарказм, вписывает в текст художественного произведения проблемы современности), как языковых, так и структурных, обозначаются как художественный метод, который, в свою очередь, определяет отношение автора к конкретному литературному направлению. Метод может также быть дефинирован как «структура художественного мышления писателя», посредством которой автор отражает свое восприятие действительности. Так, литературное направление представляет собой исторически сложившуюся категорию, процесс, который наблюдается в творчестве различных авторов, а

¹⁰³ Olson R.E. Reformed and Always Reforming. USA: Baker Academic, 2007. P. 125-127.

¹⁰⁴ Введение в литературоведение. Н.Л. Вершинина [и др.]; под общ. ред. Л.М. Крупчанова. М.: Издательство Юрайт, 2015. С. 344.

¹⁰⁵ Крупчанов Л.М. Теория литературы. М.: Флинта, 2017. С. 288.

художественный метод является принципом, более прикладным и узконаправленным, нежели направление. Одно литературное направление может использовать методы, характерные для другого¹⁰⁶.

В рамках работы мы называем постмодернизм методом, а не направлением, так как понятие «литературное направление» – гораздо шире и более обязывающее, предполагающее, как минимум, группу авторов, использующих схожие принципы, в то время как термин «художественный метод» – более прикладной, и, как было обозначено ранее, может быть дефиницирован как определенные принципы, лежащие в основе авторского восприятия и преломления действительности в художественном мире произведения. Так как в данной работе мы будем обращаться к изучению хронотопа, системы героев и образного комплекса, считаем уместным рассматривать постмодернизм как художественный метод.

Таким образом, приведенные ранее аргументы обосновывают необходимость ограничить понимание постмодернизма как литературного или художественного метода, которые используют авторы для отражения актуальных проблем современности, выражения своей позиции в рамках художественного произведения. Однако, стоит отметить, что выбор именно этого метода обусловлен действительностью: ряд теоретиков постмодернизма (Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида, Ж. Бодрийяр и др.) определяют его довольно широко – как восприятие обществом имманентной эпохи, ощущения конца и разрушения, что требует и специфического художественного метода.

Важно отметить в рамках изучения постмодернизма как литературного метода взаимодействие понятий «игра» и «текст». Автор «играет» с читателем, свободно распоряжается культурными кодами, подменяет понятия, включая в текст различные отсылки, которые читателю нужно угадать для того, чтобы полноценно насладиться произведением. Получение наслаждения от текста для интеллектуального читателя как раз и является результатом игры с автором.

¹⁰⁶ Томашевский Б.В., Гуляев Н.А., Крупчанов Л.М. Введение в литературоведение: [Электронный ресурс]. URL: https://studme.org/67898/literatura/vvedenie_v_literaturovedenie_-_krupchanova_lm (дата обращения: 10.07.2020).

Постмодернистский текст создаёт своеобразного читателя-игрока, которому сам процесс распознавания культурных кодов приносит удовольствие, а не только захватывающий сюжет¹⁰⁷. Автор создает виртуальную реальность, придумывает и нарушает правила в рамках текста, отражая беспорядок и хаос действительности и тем самым демонстрирующая видение автора. Постмодернистская игра характеризуется неопределенностью, случайностью, она опирается как на личностную, так и на общественную и культурную идентичность¹⁰⁸, использует символы, поэтому игра выступает в качестве приёма, который активно используется в постмодернизме: «Реальности нет, есть Текст, лишённый границ и идеологий»¹⁰⁹.

Постмодернисты активно используют интертекст в произведениях, что подчеркивает фрагментарность повествования. Текст становится не цельным произведением, а мозаикой, благодаря использованию такого приёма, как коллаж, что позволяет в более ёмкой форме передать читателю идею. Интертекст расширяет границы текста: «Постмодернистский текст — сборный конструктор из того, что было в культуре раньше, и новые смыслы генерируются из уже освоенного и присвоенного»¹¹⁰. В рамках постмодернизма любой текст понимается как интертекст и рассматривается как часть культуры. С одной стороны, это дает неограниченные возможности для интерпретации на разных смысловых, лингвистических, философских и т.д. уровнях и обобщениях, а также для авторских экспериментов. С другой стороны, интертекстуальность постмодернизма приводит

¹⁰⁷ Сушилина И.К. Современный литературный процесс в России: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook027/01/part-004.htm> (дата обращения: 04.05.2020).

¹⁰⁸ Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов-на-Дону: Изд-во «Фолиант», 2002: [Электронный ресурс]. URL: http://www.urgj.info/urgjinfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/04_paragraf_4-2.htm (дата обращения: 14.07.2020).

¹⁰⁹ Подшибякин А.М. Текст, значение, смысл: постмодернизм как игра // Философия XX века: школы и концепции / Научная конференция к 60-летию философского факультета СПбГУ, 21 ноября 2000 г. Материалы работы секции молодых учёных «Философия и жизнь» Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 194.

¹¹⁰ Мартынова Ш. Кратчайшее введение в литературу постмодерна: [Электронный ресурс]. URL: <https://gorky.media/context/kratchajshee-vvedenie-v-literaturu-postmoderna/> (дата обращения: 14.07.2020).

к тому, что конкретный текст становится несамодостаточным, теряет уникальность и завершенность¹¹¹.

Итак, в постмодернизме стирается четкая граница не только между различными произведениями, превращая их в бесконечный диалог, но и между текстом и нетекстом, между реальностью и литературой.

Отметим основные черты, характерные для постмодернизма как философской концепции в рамках понимания постмодернизма как отражения духа эпохи:

- плюрализм эстетических стилей, концепций, методов и т.д.: канонов не существует, ни одна концепция не может стать единственно верной и всеобъемлющей (плюрализм характерен не только для постмодернистских произведений, но и для исследований постмодернизма);
- неопределенность: в постмодернистском произведении стирается граница между текстом и реальностью, игра автора и читателя, похожая на шахматную партию, зачастую ведется нечестно: автор меняет правила в ходе игры;
- фрагментарность и эклектичность: произведение является лишь частью целой картины, а не самостоятельным целым; для постмодернизма характерно использование сознательно организованного хаоса и разрушения ведущих концепций; наблюдается активное обращение к принципу монтажа; мир предстает в виде лишеного смысла пространства. У ряда авторов фрагментарность называется «орнаментальным полем», однако разницей между этими понятиями можно пренебречь¹¹²;
- множественность интерпретаций: так как изначально постмодернистское произведение нацелено на две аудитории – массовую и интеллектуальную,

¹¹¹ Высочина Ю.Л. Интертекст как языковая игра постмодернизма (на примере произведений Т. Толстой, Б. Акунина, В. Пелевина) // Филологические науки. Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 2. С. 161-162.

¹¹² Павловская О.Е., Зимина Н.Ю. Специфика орнаментального идиостиля постмодернизма (на примере романа В. Пелевина «Generation П»: [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-ornamentalnogo-idiostilya-postmodernizma-na-primere-romana-v-pelevina-generation-p> (дата обращения: 9.05.2020).

то возникающие интерпретации повествования могут отличаться; также следует учитывать, что на восприятие текста влияют множество факторов (опыт читателя, другие источники, настроение и т.д.); таким образом, трактовка не является целью, единственно верной трактовки не существует;

- отказ от мимесиса: Аристотель полагал, что искусство отражает действительность (этот принцип был положен в основу творческой деятельности творца и был назван мимесисом). Постмодернизм отказывается от этого принципа, используя хаос, фрагментарность повествования, псевдодокументализм и симулякры (термин, обозначающий образ предмета, который не существует в действительности; термин использовали французские философы-постмодернисты Ж. Батай, Ж. Делез и Ж. Бодрийяр): «...нам надлежит не поставлять реальность, но изобретать намеки на то мыслимое, которое не может быть представлено...»¹¹³;
- ирония: элементы вводятся всегда в ироничном ключе. Автор привлекает внимание к острым моментам реальности посредством высмеивания. Автор обыгрывает известные аудитории культурные стереотипы. Ирония подчеркивает беспорядок и хаотичность, утверждая «плюралистическую вселенную». Постмодернистская ирония зачастую радикальна, цинична, неопределённая, являясь одновременно связывающей и разделяющей¹¹⁴;
- пародийность: автор свободно обращается с культурными кодами и отсылками, зачастую преподнося их посредством иронии, контекстуальности (т.е. помещения объекта иронии в узнаваемый контекст) и карнавализации. Постмодернистская пародийность отличается скептической. Пародийность в постмодернизме часто называется пастишем – это языковой приём, предполагающий бесконечные вариации трактовки

¹¹³ Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad Marginem'93. М., 1994. С. 307.

¹¹⁴ Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов-на-Дону: Изд-во «Фолиант», 2002: [Электронный ресурс]. URL: http://www.urgj.info/urgjinfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/04_paragraf_4-2.htm (дата обращения: 14.07.2020).

изображаемого объекта¹¹⁵, направленный на демонстрацию симулякров: «...пафос пастиша обращен против иллюзорного статуса масс-медиа, искусства модернизма и автономных духовных надстроек социума». Пастиш является интертекстуальной игрой¹¹⁶;

- игра;
- эпатажность: стремление удивить и шокировать читателя, что, можно предположить, связано с информационным шумом и перенасыщением информации – шок способствует запоминанию и последующему узнаванию автора читателем;
- смешивание высокой и низкой культур: граница между массовым и элитарным искусством стирается, что позволяет таргетироваться на две полярные аудитории: массового и интеллектуального читателя¹¹⁷.

Выше перечислены основные характеристики постмодернизма, которые можно рассматривать и в качестве основных черт постмодернизма как художественного метода. Отметим, что в статье «Псевдоморфоза: Реакционный постмодернизм как проблема» М.Н. Липовецкий приводит черты политического постмодернизма: эклектичность (соединение различных стилей, дискурсов и других элементов), аморализм, отрицание, отказ от причинно-следственных связей, торжество гиперреальности, замена правды, реальности и фактов симулякрами и псевдофактами, а также развинчивание бинарных оппозиций, цинизм, обнажение искусственных ментальных конструкций¹¹⁸.

¹¹⁵ Jameson F. Postmodernism or the cultural logic of late capitalism // New Left review. NY., 1984, № 46. P. 64.

¹¹⁶ Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов-на-Дону: Изд-во «Фолиант», 2002: [Электронный ресурс]. URL: http://www.urginfo.ru/urginfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/04_paragraf_4-2.htm (дата обращения: 14.07.2020).

¹¹⁷ Ивин А.А. Философия: [Электронный ресурс]. URL: <https://studme.org/1284071526820/filosofiya/postmodernizm> (дата обращения: 04.05.2020).

¹¹⁸ Липовецкий М.Н. Псевдоморфоза: Реакционный постмодернизм как проблема // Новое литературное обозрение. Теория и история литературы, критика и библиография. № 151. 2017 // [Электронный ресурс]. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/151/article/19759/ (дата обращения: 15.07.2020).

Постмодернистская литература во многом кинематографична¹¹⁹. Интересно заметить, что основополагающие черты постмодернизма как художественного метода используются не только в литературе. Современный кинематограф, целевой аудиторией которого является всё же массовый зритель или, к примеру, дети от 12 до 18 лет, также апеллирует к сложным культурным кодам (например, цитирование классических литературных и философских трудов), распознать которые и по достоинству оценить юмор под силу только зрителю интеллектуальному. Кинематографический продукт зачастую шокирует читателя, смешивает высокую и низкую культуры, отказывается от мимесиса, активно использует виды комического и пародийность. Так, например, все перечисленные приёмы можно увидеть в мультсериале «Рик и Морти» (2013-2020 гг.), рассчитанном на взрослую аудиторию. Массовый зритель заинтересуется динамичным сюжетом, а зритель интеллектуальный будет занят разгадкой системы кодов и поиском интертекста. И хотя в работе будут далее представлены результаты изучения художественных произведений, то есть письменных текстов, всё же это представляет интерес и для исследования постмодернизма в целом.

В действительности нацеленность на полярные аудитории – читателя массового и читателя элитарного – является отличием постмодернизма. Семантическая насыщенность и аллюзивная сеть дополняется динамическим сюжетом, образы близки к кинематографичным, что и обеспечивает внимание людей, обращающихся к произведению с различными целями. Для наслаждения текстом и улавливания сатиры читателю знания, однако непонимание контекста и отсутствие знаний не мешает наслаждаться произведением¹²⁰.

Более того, расширенные метафоры, выстраивающие художественный мир большой прозы, представляют интерес для интеллектуального читателя¹²¹:

¹¹⁹ Рыклин М. Революция на обоях // Роб-Грийе А. Проект революции в Нью-Йорке. М., 1996. С. 4-20.

¹²⁰ Олизько Н.С. Постмодернизм: к проблеме определения понятия // Вестник ЮГрГУ. Серия «Лингвистика», выпуск 3. 2006. № 6. С. 50.

¹²¹ Bobileva A., Prokhorova T., Bogdanova O. Victor Pelevin's Novel about Vampires as the form of Reflection on Postmodernism // Journal of History Culture and Art Research. 2017. № 6(4). P. 447.

разгадывание смыслов приносит эстетическое наслаждение. Распознавание скрытых цитат и выявление аллюзивной природы повествования является факультативным, как отмечает Натали Пьеге-Гро¹²², однако, по мысли Ролана Барта, обращение не просто к тексту, а к стоящему за ним корпусу произведений, способность их распознавать приносит удовольствие.

Р. Барт в эссе «Удовольствие от текста» выделяет психоаналитическую типологию читателей: фетишист, которому «...подходит расчлененный текст, текст, раздробленный на множество цитат, формул, впечатков, ему близко удовольствие от отдельного слова»; исследователи и одержимые, интересующиеся более глубокой трактовкой текста; параноик, которого привлекут тексты с многоуровневой структурой и «...сюжеты, развивающиеся словно замысловатые рассуждения, конструкции»; истерик, который «опрометью мчится сквозь текст» и не распознает скрытые смыслы¹²³. Следуя типологии философа, отметим, что тексты Пелевина представляют собой интерес для всех типов читателей, что частично и подтверждается данной работой.

Несмотря на то, что в работе ранее были представлены основные черты постмодернизма, всё же сложно определять это литературное направление в контексте привычного понимания термина «литературное течение» или «школа», так представители постмодернизма характеризуются настолько по-разному и используют зачастую полярные методы, что на первый взгляд их сложно отнести к одному литературному направлению. К тому же, читая романы Пелевина, можно заметить, что художественный метод меняется, однако некоторые основополагающие темы и принципы сохраняются (как, например, критика общества потребления, симулякры и т.д.).

Уместно будет определить постмодернизм как то, что не является чем-то другим, например, реализмом или фантастикой. Постмодернистов отличает стремление к эксперименту, непринятие классических литературных канонов, в

¹²² Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 61.

¹²³ Барт Р. Удовольствие от текста // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 462–518.

том числе, жанровых: «Постмодернизм обогатил диапазон жанров и стилевую палитру литературы. Он создал тексты, мало соответствующие представлениям о том, какой должна быть проза и поэзия. Проза может быть такой же свободной в высказывании, как поэзия. В ней могут быть нарушены внешние связи между частями повествования, между прошлым и настоящим, настоящим и будущим. В такой прозе рушатся пространственные “скрепы”»¹²⁴. Похожую идею о сложности определения жанровой природы высказывает М.Н. Липовецкий применительно к творчеству В. Пелевина: «Виктор Пелевин соединил память жанра социально-психологической фантастики с эзотерическими дискурсами в диапазоне от буддизма до Кастанеды»¹²⁵.

Несмотря на тот факт, что Пелевин обращается к фантастическим сюжетам (вампиры, оборотни, боги и т.д.), всё же анализ художественного метода позволяет нам отнести его к постмодернистам и изучать художественный мир его произведений как постмодернистский.

Уместно привести размышления М.Н. Липовецкого: рассуждая о природе отечественного постмодернизма, автор отмечает трудность дефиницирования этого направления и метода в 90-е годы: «...горланы и главари стали лепить ярлык постмодернизма на все подряд». Липовецкий также высказывается о необходимости определения границ понятия. Исследователь выделяет два бинарных течения внутри русского постмодернизма: концептуализм и необарокко. Кратко охарактеризуем каждое из течений.

Для концептуализма характерно создание сети симулякров, что приводит к уничтожению объективной реальности. Автор отмечает, что симулякры определяют также восприятие «Я», подменяя лицо «...системой языковых имиджей». Также среди значимых художественных принципов следует отметить деконструкцию культурных кодов и нарушение принятых эстетических

¹²⁴ Коваленко А.Г. Уроки постмодернизма и современная проза // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры. Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ. 2015. С. 268.

¹²⁵ Липовецкий М.Н. Концептуализм и необарокко: [Электронный ресурс]. URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2000-09-07/3_postmodern.html (дата обращения: 13.07.2020).

принципов. М.Н. Липовецкий относит к этому течению Всеволода Некрасова, Владимира Сорокина.

Среди основных художественных принципов, характерных для необарокко, автор отмечает следующие: повторение, избыток, фрагментарность, хаотичность, эстетизация изображения, ремифологизация разрушенной культуры и авторский миф¹²⁶. Подробнее понятие авторского мифа будет рассмотрено в работе далее. К авторам необарокко Липовецкий относит Сашу Соколова, Татьяну Толстую.

Таким образом, видно, что исследователь разделяет черты постмодернизма, отмеченные нами в работе ранее, на две группы, и присуждает их разным направлениям, существующим внутри постмодернизма, и соответствующим разным художественным методам. Недостаточно выделять черты постмодернизма как литературного направления и применять их к конкретному автору, который использует постмодернизм как художественный метод, принцип отражения действительности, хотя он и характеризуется исследователями как постмодернист. При изучении любого автора-постмодерниста для точного понимания предмета исследования возникает острая необходимость выявить его характерные и основополагающие черты, поэтому в данной работе мы уделяем такое внимание постмодернизму, его истории и теоретическому обоснованию (как философскому, так и литературоведческому), а предмет исследования обозначили как специфика художественного мира выбранного автора.

Более того, выбирая в качестве материала для изучения художественные произведения, следует помнить, что авторский метод может изменяться: так, М. Липовецкий, приводя в качестве примеров конкретные художественные произведения, некоторые тексты В. Пелевина относит к концептуализму, другие же – к необарокко¹²⁷, что свидетельствует о том, что Пелевин использует постмодернизм как метод, который меняется в зависимости от течения времени.

¹²⁶ Липовецкий М.Н. Концептуализм и необарокко: [Электронный ресурс]. URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2000-09-07/3_postmodern.html (дата обращения: 13.07.2020).

¹²⁷ Там же.

Обратимся далее к возникновению постмодернизма. Сложно обозначить четкие временные рамки возникновения течения: принято считать, что постмодернизм возник после Второй Мировой Войны и стал реакцией на модернизм, причиной его крушения. Кратко обратимся к определению модернизма. Под модернизмом понимают литературное направление, в рамках которого наблюдается переосмысление классического искусства, отказ от традиционализма¹²⁸. Однако есть и другая точка зрения: ряд исследователей (З. Бауман, Ю. Хабермас, У. Бек, Э. Гидденс и др.) рассматривают постмодернизм в качестве новой фазы модерна и определяют это течение как «текущая современность»¹²⁹.

Рассуждения М.Н. Липовецкого, приведенные ранее, продолжают Л.Г. Кихней и О.Р. Темиршина в статье «“Поэма без героя” Анны Ахматовой и поэтика постмодернизма». Так, исследователи рассматривают поэму А. Ахматовой в качестве предтечи развития необарочной традиции внутри отечественного постмодернизма, приводя примеры использования в произведении приёмов, характерных для постмодернизма: множество толкований, многомерность образов, интертекстуальность и т.д. В заключении анализа произведения авторы приходят к дефиниции поэмы как «постмодернистское осмысление модернизма»¹³⁰. Как отмечал М.Н. Липовецкий, традиция русского постмодернизма тяготеет к осмыслению и возрождению модернизма, а не к разрушению этого направления, поэтому, несмотря на схожесть приёмов, следует различать русский и западный постмодернизм, и утверждение, что постмодернизм разрушил модернизм и возник как реакция на последнее, довольно спорно.

Впервые понятие «постмодернизм» употребил английский художник Джордж Чапмен, который, пытаясь осмыслить современное ему изобразительное искусство, в 1870-х годах назвал следующее за импрессионизмом течение

¹²⁸ Кузьмина С.Ф. История русской литературы XX века. Поэзия Серебряного века. Учебное пособие. М.: Флинта, 2009. С. 18.

¹²⁹ Постмодернизм // Большая российская энциклопедия: [Электронный ресурс]. URL: <https://bigenc.ru/philosophy/text/3162376> (дата обращения: 25.04.2020).

¹³⁰ Кихней Л.Г., Темиршина О.Р. «Поэма без героя» Анны Ахматовой и поэтика постмодернизма // Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 3. С. 53-62.

постмодернистским. Далее эта дефиниция использовалась и в работах других авторов (Р. Паннвица, Б.И. Белла и т.д.), однако влияния на европейскую культуру не оказывала.

Прослеживая историю развития понятия, следует отметить значимый культурологический труд – «Изучение истории» А. Тойнби, в котором автор занимается теоретическим осмыслением новой исторической парадигмы¹³¹. Появившись изначально как течение в архитектуре и живописи, постмодернизм 70-80 годам XX века воспринимался как наиболее точное отражение духа эпохи: «Возникнув как рефлексия на новые явления в сфере искусства, постмодернизм постепенно превратился в специфическую философию культурного сознания современности»¹³². И хотя, принято считать, что постмодернизм оформился как самостоятельное направление в литературе, философии и т.д. во второй половине XX века, ряд произведений, написанных ранее, также относят к постмодернизму, например, «Дон Кихот» (1605–1615) Сервантеса¹³³.

Постмодернизм, как уже упоминалось ранее, возник на Западе. Его установление в СССР было невозможно в связи с господствовавшим тогда социализмом (по этой причине многие труды, посвященные изучению постмодернизма, появились в постсоветском пространстве гораздо позднее, чем они были опубликованы за рубежом). Но ближе к 80-м годам XX века умонастроения и общее ощущение упадка, ожидание глобального кризиса и распад СССР в 1991 году довольно точно отражался в концепции постмодернизма, что обусловило интерес постсоветской литературы к этому направлению¹³⁴.

¹³¹ Фомичева Ж.Е. От модернизма к постмодернизму: некоторые аспекты смены литературно-художественной парадигмы // Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого. Научные ведомости. Серия Гуманитарные науки. 2011. № 12 (107). Выпуск 10. С. 163.

¹³² Ильин И.П. Постмодернизм. От истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. С. 10.

¹³³ Мартынова Ш. Кратчайшее введение в литературу постмодерна: [Электронный ресурс]. URL: <https://gorky.media/context/kratchajshee-vvedenie-v-literaturu-postmoderna/> (дата обращения: 14.07.2020).

¹³⁴ Сушилина И.К. Современный литературный процесс в России: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook027/01/part-004.htm> (дата обращения: 04.05.2020).

Среди представителей данного литературного течения можно назвать следующих зарубежных и отечественных авторов: В.О. Пелевин, В.Г. Сорокин, И. Хассан, У. Эко, К. Воннегут, Дж Фаулз, С. Соколов, А. Битов и др. Несмотря на то, что эти авторы обладают самобытными чертами творчества, которые они воплощают в своей художественной и нехудожественной прозе, всё же в их работах отчетливо прослеживаются те художественные принципы постмодернизма, о которых мы говорили ранее в этом параграфе.

Таким образом, в данном параграфе мы рассмотрели подробно понятие постмодернизма в качестве художественного метода. Среди основных характеристик, присущих постмодернизму, мы выделили следующие: плюрализм, неопределенность, фрагментарность, множественность интерпретаций, отказ от изображения действительности, ирония, игра, пародийность, эпатажность, смешение высокой и низкой культур.

Глава 2. Художественная структура поздней прозы В.О. Пелевина и авторский миф

Во второй главе будут рассмотрены семиосферы, реализованные в романах «Священная книга оборотня» (2004 г.), «Empire V» (2006 г.), «Тайные виды на гору Фудзи» (2018 г.), «Непобедимое солнце» (2020 г.) (далее в работе, за исключением названий параграфов, будут использованы сокращения, представленные в списке сокращений и условных обозначений).

Несмотря на то, что в теме работы заявлено изучение художественного мира большой прозы, в качестве показательных примеров во второй и третьей главах будем использовать отрывки и ссылаться и на малые жанровые формы, а также на другие романы В. Пелевина, что позволяет говорить о типологических чертах пелевинского художественного мира в целом, а также расширяет доказательную базу работы и делает приводимые выводы более обоснованными.

Для выявления составляющих семиосферы был использован структурный метод: текст был разбит на простые элементы, состоящие из описания действия персонажа, действия были обобщены и представлены в виде мотива. Структурный анализ проводился в соответствии с этапами, определенными В.Ю. Боровым: аксиоматизация как начальный этап анализа, диссоциация (реализовано во второй главе), а также поиск связи между обозначенными элементами, идентификация отношений между ними и попытка интеграции полученных знаний в единую систему – описание художественного мира (представлено в третьей главе)¹³⁵. Отдельно были рассмотрены следующие уровни: система персонажей, пространство в частности и хронотоп в совокупности, мотивы. Также при подготовке главы был использован метод интерпретации текста.

Под мотивом в работе мы понимаем простейший элемент сюжета, представленный в обобщенном виде¹³⁶. К примеру, мотив дарения подразумевает безвозмездную передачу некоего предмета одним персонажем другому, в рамках

¹³⁵ Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Структурный метод // Методы изучения литературы. Системный подход: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 165-178.

¹³⁶ Николаев А.И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. Иваново: ЛИСТОС, 2011. С. 88–94.

которой выстраиваются отношения подчинения и покровительства, при этом сам предмет не важен. А.Н. Веселовский, предложивший теорию мотивов, отмечает, что типологической чертой мотива является повторяемость¹³⁷.

В ходе анализа были выявлены все локации, в которых действуют герои (метафоры, аналогии и истории, которые рассказывают персонажи, за определенным исключением, не исследовались подробно, однако они расширяют пространство, и, хотя комната, к примеру, физически огорожена стенами, такое пространство мы называем «условно открытым», так как оно расширяется самим персонажем). Топос (в работе мы также используем термины «спациум», «локус», «локация», «топос» как синонимы) трактуется как место, реально существующее, сновидческое или возникающее в метафоре, в котором действует персонаж.

Характеризуя семиосферу произведения, мы представили описание персонажей, для некоторых ключевых был определен архетипический образ – часть образа чего-либо (в нашем случае, персонажа), в котором воплощается архетип¹³⁸ как первообраз, проявляющийся через символы, хранящийся, по К.Г. Юнгу, в коллективном бессознательном.

К.Г. Юнг указывает на близость дефиницирования понятий «архетип» и «мотив», которые мы употребляем в работе, как то, «что присутствует всегда и везде»¹³⁹. Таким образом, под архетипом мы понимаем образ, представленный в коллективном бессознательном, в котором воплощается конкретный персонаж, наделенный характерными для архетипа чертами, а под мотивом – составную часть сюжета, представленную обобщенно и встречающуюся в ряде произведений¹⁴⁰.

Мы обратились к методу мифопоэтического анализа, так как В. Пелевин включает в структуру повествования подвергнутые трансформации и авторскому

¹³⁷ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 301.

¹³⁸ Кошкарлова Ю.А. Архетипический образ как основа формирования ментальности // Философия. Философия культуры: [Электронный ресурс]. URL: http://www.rusnauka.com/16_ADEN_2011/Philosophia/4_88895.doc.htm (дата обращения: 21.04.2022).

¹³⁹ Юнг К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное. М.: АСТ, 2020. С. 49.

¹⁴⁰ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999: [Электронный ресурс]. URL: <http://philologos.narod.ru/tomash/tema2.htm> (дата обращения: 21.04.2022).

осмыслению мифологические и сказочные мотивы. Ключевым теоретическим методом главы является метод анализа. Дополнительно мы бегло остановимся на культурных кодах, вписанных в произведение, используя при анализе историко-культурный метод и мифопоэтический анализ, так как использование отсылок как к отечественной культуре, так и встраивание в структуру сюжета и текста в целом мифологем является типичным для автора, и без их упоминания разбор произведения считаем неполным.

2.1 Структурные элементы художественного мира «Священной книги оборотня»

Данный параграф посвящен разбору романа В. Пелевина «СКО». Ставя перед собой цель охарактеризовать художественный мир произведения, мы провели структурный анализ (приложение 2). В параграфе мы дадим характеристику персонажей и определим ролевые модели, а также основные мотивы, свойственные им. Отдельно будут описаны действия, совершаемые персонажами (в приложении 3 представлены все мотивы, выявленные в ходе анализа); пространство (как физическое, так и пространство сна, а также метафор) (все локации перечислены в приложении 4), в котором находятся персонажи, и время произведения.

Несмотря на то, что роман «СКО» часто выступает в качестве эмпирического материала исследования (Д.Н. Зарубина «Универсалии в романном творчестве В.О. Пелевина», А.Л. Бобылева «Антиутопия как метажанр в прозе Виктора Пелевина» и др.), представленные в параграфе результаты структурного анализа актуальны, так как ранее схожий разбор романа не был произведен, что обуславливает научную новизну. И хотя роман «СКО» относят к раннему творчеству, интересно в рамках данной работы рассмотреть эволюцию метода, инструментов, а также проследить, изменяется ли фокус внимания В. Пелевина в поздних романах. Изучение романа не противоречит цели диссертации и позволяет сделать более объемлющие выводы.

В параграфе рассматривается гипотеза о дуалистичном способе организации пространства, совершается попытка доказать актуальность для постмодернистского произведения тезиса В.Н. Топорова о влиянии персонажа на

топос, в котором он действует, и ставится исследовательский вопрос: есть ли взаимосвязь между полом персонажа и окружающим его пространством?

2.1.1 Персонажи, мотивы, события произведения

Обратимся к образам Александра и лисы А. С главными героями романа связан мотив двойничества и оборотничества, характерный для творчества В. Пелевина: главный герой не просто является оборотнем, в тексте, помимо параллелей со значимыми кинематографическими (Шурик, Саша Белый), сказочными (чудовище из сказки про аленький цветочек, волк из сказки о Красной Шапочке) образами и реальными историческими деятелями (император Александр I), он так же сравнивается с предвестниками Апокалипсиса Фенриром и Гармом, о чем свидетельствует организация его личного пространства (помимо прямого упоминания литературных и мифологических источников (Х.Л. Борхес «Рагнарек», «Старшая Эдда», при описании интерьера пентхауса упоминается рисунок на ковре, изображающий битву львов с волками), что, в свою очередь, по А. Маргуну, отсылает нас к апокалиптическому мотиву¹⁴¹. О.А. Бортнюк видит в образе Александра аллюзию на фаустовского Мефистофеля¹⁴². В семантическое поле номинации Александра встраиваются и образы литераторов, а именно А.С. Пушкина и А. Белого¹⁴³. Можно предположить, что автор проводит параллели с множеством образов для того, чтобы показать вневременность персонажа.

При этом автор не воспроизводит германо-скандинавский миф, являющийся лейтмотивом для героя. Пелевин сохраняет только структуру мифологической истории, наполняя ее современными деталями. Так, Александр занимает должность генерал-лейтенанта ФСБ, что, в свою очередь, позволяет включить в семантическое поле еще один миф – городской миф 2000-х годов о «волке в

¹⁴¹ Magun A. Viktor Pelevin's Postmodern Apocalypse // Stasis, no.5(1), 2017. Pp. 86-102.

¹⁴² Бортнюк О.А. СКО-фаустиана В. О. Пелевина: опыт интерпретации // Вестник ТОГУ. 2011. № 4 (23). С. 243-252.

¹⁴³ Васильева В.А., Окунева И.О. Проблемы перевода аллюзивных имен собственных на английский язык в литературе постмодернизма (на примере произведений Виктора Пелевина) // ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2015. № 2. С. 130-141.

погонах». Культурные реминисценции являются базисом неомифологического повествования, в основе которого, в свою очередь, лежит синтез культур¹⁴⁴.

Герой произведения представляет собой дословное воплощение фразеологизма: будучи оборотнем, он носит погоны. А.Д. Павленко трактует мотив оборотничества не только как способ раскрыть образ героя, но и как инструмент «полного разоблачения лживости и абсурдности существования в современном российском обществе».¹⁴⁵

Мотив обмана, как отмечает Л.В. Кузнецова, в фольклоре традиционно связан с оборотничеством, пространством ложной реальности или симулякром¹⁴⁶. Мотив симулякра как копии несуществующего неоднократно возникает в романе: так называется половой орган лисы; фигурирует словосочетание «симулякр души» – образ, который соответствует представлению конкретной эпохи о красоте, духовной в том числе, который используют лисы; «рыночный симулякр свежести» – о подростковой литературе, в которой подростки преподносятся как особое поколение с внутренним миром своего поколения; ум лис и т.д.

Образ лисы-оборотня В. Пелевин заимствовал из китайской мифологии. Женские персонажи (в романе это сестрички А, И, Е) отсылают нас к мифологическому животному – лисе-оборотню: в китайской мифологии они называются «хули-дзин(г)» (первые два иероглифа значат «лиса», а последний означает, в частности, «дух», «оборотень», «хитрый / ловкий / искусный»); другое название Ху-яо или Яо-ху, где hú значит «лиса», а уáo имеет значения «волшебный/ колдовской», «коварный/ пагубный», «чарующий/ соблазнительный»¹⁴⁷), что объясняет маргинальное для русского читателя имя главной героини – А Хули.

¹⁴⁴ Гэнь Л. Культура Китая как предмет изображения в современной русской прозе: автореф. ... к. филол. наук, М.: 2022. С. 11.

¹⁴⁵ Павленко А.Д. Гротескные метаморфозы (превращения) как способ организации художественного пространства в романах В. Пелевина: [Электронный ресурс]. URL: <https://docplayer.com/28100002-Grotesknye-metamorfozy-prevrashcheniya-kak-sposob-organizacii-hudozhestvennogo-prostranstva-v-romanah-v-pelevina.html> (дата обращения: 20.04.2022).

¹⁴⁶ Кузнецова Л.В. Оборотень как разновидность репрезентации Другого у Виктора Пелевина // Уральский филологический вестник. 2019. № 3. С. 157–168.

¹⁴⁷ Кицунэ // Энциклопедия вымышленных существ: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bestiary.us/bestiary/kicune> (дата обращения: 19.04.2022).

Упоминается, что героиня ранее жила на кладбище – традиционное для китайской лисы-оборотня место жительства.

В японской мифологии лиса-оборотень носит название «кицунэ», в корейской – «кумихо». Для кицунэ как фольклорного персонажа характерен образ соблазнительницы¹⁴⁸. Пелевин воспроизводит фольклорный образ, наделяя героиню способностью создавать иллюзии – наводить морок. Согласно китайской мифологии, лисы-оборотни обладали способностью гипнотизировать¹⁴⁹.

В корпусе историй о лисе-оборотне в китайской и японской мифологии существует поверье о том, что магические способности лисы напрямую зависят от ее возраста, что реализуется и Пелевиным¹⁵⁰. Возраст и мудрость героини делает возможным выход в Радужный Поток (этот топос будет рассмотрен далее).

Лисы питаются не только обычной едой, но и сексуальной энергией человека (параллель с питанием вампиров; кицунэ в китайском фольклоре воспринимались как существа, которым для перерождения нужна мужская энергия). Однако мудрая старая лиса, шерсть которой становится белой, «не растрчивает себя на отношения с мужчинами, ... лиса-праведница»¹⁵¹. Как отмечает Л. Гэнь, образ героини становится «энциклопедией по китайской культуре»¹⁵².

В имени главной героини скрыта литературная аллюзия на героиню романа В. Набокова «Ада»: Адой главную героиню называет Александр. Интересно отметить, что роман Набокова повествует о любви брата и сестры, в то время как волк и лиса биологически тоже являются своеобразными братом и сестрой, так как относятся к семейству псовых. Да и сам образ героини отсылает читателя к главной героине романа «Лолита». О.Ю. Осьмухина видит параллели не только между героинями, но и между лисой-оборотнем и Гумбертом (хаотичные перемещения,

¹⁴⁸ Дэвис Х. Мифы и легенды Японии. М.: Центрполиграф, 2020. С. 64.

¹⁴⁹ Hearn L. Glimpses of Unfamilliar Japan // Boston, N.Y.: Houghton Mifflin Company, 1894. P. 71.

¹⁵⁰ Гэнь Л. Китайский подтекст в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Казанская наука. 2021. № 9. С. 25

¹⁵¹ Алимов И.А. Бесы, лисы, духи в текстах сунского Китая. СПб.: Изд-во «Наука», 2008. С. 50.

¹⁵² Гэнь Л. Культура Китая как предмет изображения в современной русской прозе: автореф. ... к. филол. наук, М.: 2022. С. 22.

тоска по красоте, духовное преображение в финале и т.д.), а также выявляет реализацию набоковской темы в творчестве Пелевина¹⁵³.

Героиня часто реализует женский сказочный образ, парный для главного мужского персонажа – Александра. К примеру, она изображает Красную Шапочку, принося ему пирожки, он же выступает постмодернистским волком. Сам выбор персонажей – волка и лисы – показателен и отсылает читателя к пулу русских народных сказок.

Обратимся к образам остальных персонажей (перечень действующих персонажей и их цитатная характеристика представлены в приложении 5).

Представим в виде схемы основные пары, складывающиеся из главной героини и иных ролевых моделей (рисунок 1):



Рис. 1. Парные ролевые модели

В романе появляется пара «ученик»–«духовный учитель»: Желтый Господин делится с главной героиней сакральным знанием о сверхоборотне, главная его функция состоит в передаче истины. Ролевая модель, названная нами «духовный учитель», соответствует архетипу мага или мудрого старца в юнгиановских исследованиях, «...который представляет скрытый в хаотичности жизни предшествующий смысл»¹⁵⁴. У духовного учителя одна задача – передать истину, суть.

¹⁵³ Осьмухина О.Ю. Специфика освоения набоковских приемов в романах А. Битова и В. Пелевина начала XXI в. // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. Филология. 2010. № 4 (16). С. 122–129.

¹⁵⁴ Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Канон плюс, 2021. С. 118.

С моделью любовника связан танатологический мотив: в начале романа сикх, клиент главной героини, второстепенный персонаж, совершает самоубийство, осознав истину, не будучи способным ее принять.

Также мы видим мотив дарения, воплощенный в образе черепа коровы, что отсылает нас к сказке о Крошечке-Хаврошечке. В эпизоде обращения к черепу коровы с просьбой дать нефть прослеживается образ России, автор поднимает темы использования возобновляемых ресурсов, паразитирования и общества потребления.

В данном случае мы наблюдаем переход от сказки к ритуалу. В песне Александра, обращенной к черепу коровы, главная героиня распознает слова, которые можно интерпретировать как обращение к духам предков и реализации культа предков.

Анализ мотивов показал, что некоторые действия зависят от пола актора, ряд мотивов составляют пары (табл. 1).

Таблица 1

Мотивные пары

Женские мотивы	Мужские мотивы
Обман	Раскрытие обмана
Мотив сакрального, понимание истины, познание	Мотив сакрального, невозможность познать истину
Защита (в т.ч. от преследования)	Нападение, слезка, доминирование, агрессивность
Обучение, получение знаний	Передача знаний

Некоторые мотивы повторяются и не зависят от пола актора (все мотивы, встреченные нами, перечислены в приложении 6. Мотивы сопоставлены с действующим персонажем). Рассмотрим основополагающие мотивы.

С главными героями связан мотив смени имени: так, Александр Серый после трансформации в пса называет себя Черным, а в конце романа берет имя Нагваль Ринпоче (Нагваль – дух-хранитель, представленный в образе животного, упоминается в мифологии индейцев Центральной Америки, ринпоче – уважительный титул в буддизме, так называются те, кто переродился), а главная

героиня представляется сначала Алисой Ли, а после – Аделью. В реализации ономастического мотива в образе главной героини мы дополнительно выделим мотив обмана, о чем она сама говорит, намекая, что Ли – это не фамилия, а вопросительная частица. Мотивы обмана и трансформации отмечены нами при анализе персонажей.

2.1.2 Хронотоп произведения¹⁵⁵

Роман поделен на части, которые не имеют названия и разделяются «*». Такой прием встречается и в других работах В. Пелевина (к примеру, в сборнике «Искусство легких касаний»). Части имитируют сцены, действие чаще всего развивается в закрытом, условно закрытом или условно открытом пространстве. История мозаична не только на уровне повествования, но и на уровне организации художественного пространства и графического деления текста.

А.Ю. Мельникова отмечает, что для постмодернистского текста характерна нелинейность, повествование скачкообразное и часто прерывается вставками¹⁵⁶. Пространство по большей части можно назвать условно открытым: хотя героиня находится в физически ограниченном пространстве (комната, такси, бар), автор часто приводит ее воспоминания, рассуждения, события из прошлого и т.д. Более того, главная героиня способна создавать иллюзии, которые видит только тот, на кого направлено ее усилие, что «раздваивает» пространство, и в романе появляется пара «истинная реальность»–«ложная реальность», а также мотив обмана.

Автор активно включает мифопоэтические элементы, обыгрывает социальные и традиционные мифы, сказки и предания, использует интертекст и гипертекст, наполняя произведение реминисценциями к массовой культуре, что дополнительно расширяет пространство произведения¹⁵⁷. Компиляция узнаваемых

¹⁵⁵ Представленные в параграфе материалы частично опубликованы: Шерчалова Е.В. Пространственные дихотомии и лабиринт в романе «Священная книга оборотня» В. Пелевина // Гуманитарный вектор. 2022. Т. 17. № 1. С. 65–74.

¹⁵⁶ Мельникова А. Ю. Виртуальное пространство в время в постмодернистском тексте (В. Пелевин «Священная книга оборотня») // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2009. № 3. С. 123 – 125.

¹⁵⁷ Осьмухина О. Ю., Сипрова А. А. Мифопоэтический контекст романа В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Литературоведение. 2017. № 11 (77). Ч. 2. С. 26 – 29.

сюжетов и символики, постмодернистская игра с читателем характерны для творчества В.О. Пелевина, как отмечают Л.Г. Кихней и В.А. Гавриков¹⁵⁸. При этом, по мнению А.Ю. Мельниковой, не только пространство становится виртуальным и интертекстуальным: такие же черты присущи и героям¹⁵⁹.

Для удобства раскрытия темы разделим текст иначе, не следуя авторскому замыслу: принимая за основу личное пространство героев, разделим текст на три части (приложение 7):

1. Первая часть посвящена спациуму главной героини, в основном упоминаются закрытые локации: в произведении говорится о нескольких местоположениях лисы-оборотня: помимо места жительства в настоящее время, появляется описание жилища героини в давние времена (уединенная хижина, могила), что отсылает к корпусу мифологических сказаний о китайской лисе-оборотне. Жилье, где располагается героиня на момент повествования, также отсылает нас и к лисьей норе: так, один из волков-оборотней называет ее жилище «конурой».

Тексты Пелевина эклектичны¹⁶⁰: авторский миф как нарратив, созданный на основе эмоций автора, связывающий определенный набор фактов в единую историю, выстроен на соединении социальных (в романе герои обладают четким социальным статусом) и архаических мифов, постмодернистской игры, буквальном воплощении метафор и т.д., мозаичен по своей природе.

В начале произведения делается акцент на закрытых помещениях: героиня встречается с «клиентом» в номере отеля, передвигается на такси, и даже основное открытое пространство условной второй части произведения (пентхаус Александра) в начале описывается как закрытое, агрессивное по отношению к героине пространство: она видит закрытый двор, поднимается по лестнице, которая

¹⁵⁸ Кихней Л.Г., Гавриков В.А. Проза Льва Наумова в контексте «мистического реализма» в русской литературе XX-XXI веков. М.: Амстердам: Тардис, 2020. 240 с.

¹⁵⁹ Мельникова А.Ю. Художественный мир В. Пелевина: пространственно-временной аспект: дисс. ... к. филол. н. 10.01.01. Иваново, 2012. 222 с.

¹⁶⁰ Smith A. The effacement of history, theatricality and postmodern urban fantasies in the prose of Petrusjevskaja and Pelevin // Die Welt der Slaven LIV. 2009. P. 53 – 78.

на втором этаже упирается «...в черную дверь без глазка и звонка...»¹⁶¹; к комнате, в которой героиня оказывается запертой, ведет узкий темный коридор. В первой части романа доминирует закрытое пространство, которое демонстрируется читателю фрагментарно. Упомянутые топосы непостоянны и существуют отдельно друг от друга.

2. **Во второй части доминирует пространство мужское:** так, герои встречаются в пентхаусе Александра, где много света, окон, на крышу ведет стеклянная дверь. Квартира довольно большая, располагается на крыше здания. Стены могут менять свою прозрачность за счет специального механизма.

Для Пелевина характерно и двоемирие, что отражается как на уровне построения пространства, так и на уровне описания героев: они вхожи в оба мира, но при этом им открыта истина¹⁶². В этой части произведения локусы можно описать как открытые, граница условна, зыбка или вовсе отсутствует, что типично для художественного мира В. Пелевина.

Герои совершают путешествие на север, в город Нефтеперегоньевск: «Везде, насколько хватало глаз, лежал снег»¹⁶³. Образ бескрайнего снежного поля возникает и далее в романе, уже после превращения Александра: главная героиня вспоминает про мифологического пса, который «...спит среди снегов...»¹⁶⁴.

3. В третьей части Александру нужно спрятаться, поэтому **главная героиня ведет его в свой бункер**, который напоминает лисью нору. Бункер представляет собой соединение нескольких труб, локация вновь становится узкой, небольшой, закрытой, там мало света.

Сравнивая жилье героини и бункер, отметим сходство топосов, однако бункер является местом, в котором закрытость и темнота усиливаются. В качестве самостоятельной локации можно рассматривать и пещеру, которую главная героиня видит во сне. Пространство темное, закрытое. Согласно

¹⁶¹ Пелевин В.О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо-Пресс, 2016. С. 72.

¹⁶² Осьмухина О.Ю., Сипрова А.А. Мифопоэтический контекст романа В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Литературоведение. 2017. № 11 (77). Ч. 2. С. 26 – 29.

¹⁶³ Пелевин В. О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо-Пресс, 2016. С. 241.

¹⁶⁴ Там же. С. 322.

психоаналитическому соннику В. Самохвалова, пещера представляет, с одной стороны, архетип матери, а с другой стороны, символизирует спуск к бессознательному¹⁶⁵.

Жилые помещения противопоставлены друг другу (выявлены дихотомии: «верх»—«низ», «темно»—«светло», «маленькое»—«большое», «женское»—«мужское»), личное пространство персонажей труднодоступно.

Так как в основе романа лежит авторский неомиф, выстроенный, в частности, посредством использования пула текстов китайской мифологии о лисе-оборотне, упомянем, что, по Т.В. Цивьян, для китайской традиции выявленная нами оппозиция «женское»—«мужское» представляется одной из основополагающих для классификации мира, активно участвует в сегментации окружающего мира, в том числе, и пространства¹⁶⁶.

В.Я. Пропп в «Морфологии волшебной сказки» отмечает, что функции соответствуют определенным героям¹⁶⁷. Развивая тезис в контексте нашего исследования, можем предположить, что действующее лицо связано с определенным пространством. Более того, он или она формирует топос, который соответствует только ему или ей. Об этом же говорит и В.Н. Топоров¹⁶⁸. Эту мысль можно подтвердить рассуждениями главной героини романа «СКО», которая приходит к выводу, что она создает пространство и время посредством морока. Более того, рассуждает героиня, такой же способностью обладают и волки-оборотни.

Вокруг определенного персонажа, действующего лица – а именно, мужчины или женщины, играющего важную (или главную) роль в повествовании – формируется конкретное пространство. Восприятие окружающего мира героем

¹⁶⁵ Пещера по Психоаналитическому соннику В. Самохвалова: [Электронный ресурс]. URL: <https://my-calend.ru/sonnik/peshchera#> (дата обращения: 15.09.2021).

¹⁶⁶ Цивьян Т.В. Оппозиция мужской/ женский и ее классифицирующая роль в модели мира: [Электронный ресурс]. URL: http://woman.upelsinka.com/history/opposit_1.htm (дата обращения: 09.09.2021).

¹⁶⁷ Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Азбука, 2021. 253 с.

¹⁶⁸ Топоров В.Н. Пространство и текст // Топоров В.Н. Текст: семантика и структура. 1983. С. 227–284.

субъективно, зависит от множества факторов (испытываемых в моменте эмоций, например) и отличается от восприятия стороннего наблюдателя¹⁶⁹. Мы развили тезис и предположили, что категория пространства является субъективной и создана персонажем, а не объективной второстепенной частью повествования.

Исследователи, характеризуя пространство, часто используют термин «ризомы» и «лабиринт». Ризома в литературе представляет собой такое построение текста, которое характеризуется отсутствием дифференцированной структуры и иерархического отношения элементов между собой. Умберто Эко видит в ризоме прообраз лабиринта¹⁷⁰.

Как отмечают Ж. Делез и Ф. Гваттари, ризоматичная структура характеризуется следующими принципами, воплощение которых мы видим как в топографической, так и сюжетной организации текста: нет единого доминирующего центра, с которым соотносятся периферийные элементы; элементы связаны между собой, нет оторванных; элементы гетерогенны; текст организуется нелинейно; не имеет начала и конца; множественность элементов¹⁷¹.

Образ лабиринта возникает при описании монастыря, где героиня встречает Желтого Господина: «Монастырь состоял из множества построек, которые теснились возле главных ворот, огромных, кривых и очень дорогих. Забора при воротах не было»¹⁷². Иллюзорное, зыбкое пространство с неясными очертаниями и границами, что подчеркивается метафорой, приведенной главной героиней, о том, что жизнь – игра, а играющие просто не могут об этом вспомнить.

Неоднократное упоминание Фрейда в романе неслучайно, так как австрийский психолог размышлял о природе сна и иллюзий, говоря о

¹⁶⁹ Бахтин М. М. Пространственная форма героя // *Философская эстетика 1920-х годов*. 2003. Т. 1. С. 104-175.

¹⁷⁰ Ильин И.П. Ризома // *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. Москва: Интрада, 1996: [Электронный ресурс]. URL: <http://cult-lib.ru/doc/culture/ilyin/index.htm> (дата обращения: 29.04.2022).

¹⁷¹ Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома («Тысяча плато», глава первая) // *Альманах «Восток»*, Выпуск: N 11\12 (35\36), ноябрь-декабрь 2005: [Электронный ресурс]. URL: https://web.archive.org/web/20180929012423/http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm (дата обращения: 29.04.2022).

¹⁷² Пелевин В. О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо-Пресс, 2016. С. 333.

иллюзорности религии, обычаев и культуры (хотя в произведении психоаналитик упоминается исключительно в пародийном ключе). Мотив мировой иллюзии артикулируется и в межличностной коммуникации персонажей, к примеру, лиса Е, которая живет в Таиланде, в письме спрашивает: «Ищешь выход из иллюзорного мира?»¹⁷³

Ризоматичность и нелинейность в романе присутствует в описании уже упомянутого Нефтеперегоньевска: «Я увидела вдали невысокие здания, острые точки синих и желтых электрических огней, конструкции из решетчатого металла, какие-то дымки или пар. Луна освещала *лабиринт* протянутых над землей труб...»¹⁷⁴. Ризоматично организованное пространство возникает в творчестве В. Пелевина неоднократно: к примеру, в рассматриваемом романе упоминается путешествие сознания Михалыча по постоянно раздваивающемуся туннелю после употребления наркотического вещества.

Реализация лабиринта в пространстве отсылает нас не только к мотиву поиска истины, но и к одной из ключевых для творчества Пелевина тезиса о невозможности познать истину¹⁷⁵.

Иллюзорное или виртуальное пространство дополняется и моделью мира, созданной посредством средств массовой информации и коммуникации: журналисты упоминаются несколько раз, приводится текст заметок (о смерти сикха героиня читает в газете). Журналисты предоставляют сведения, не соответствующие реальности¹⁷⁶, создавая симулякр, а не модель действительности¹⁷⁷.

Интересно сравнение персонажа с объектом интерьера: так, героиня сравнивает Павла Ивановича с неприятным подземным переходом, «...по которому

¹⁷³ Пелевин В. О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо-Пресс, 2016. С. 96.

¹⁷⁴ Там же. С. 245.

¹⁷⁵ Livers K. The Tower or the Labyrinth: Conspiracy, Occult, and Empire-Nostalgia in the Work of Viktor Pelevin and Aleksandr Prokhanov // *The Russian Review*. 2010. Vol. 69. No.3. P. 477 – 503.

¹⁷⁶ Пронина Е. Е. Психология журналистского творчества. М.: КДУ, 2006. 368 с.

¹⁷⁷ Бобылева А. Л. Манипулятивные технологии масс-медиа как предмет литературной рефлексии в прозе В. Пелевина 2010-х годов // *Известия Саратовского университета*. 2016. Т. 16. Вып. 4. С. 443-446.

героиня случайно переходит на другой берег судьбы...»¹⁷⁸. После персонаж вновь сравнивается с предметом городского пейзажа – азиатским храмом: героиня рассказывает о несоответствии крыши храма, которая выглядит богато, и бедными комнатами, а затем проводит параллель между образом храма и «крышей», то есть покровителями персонажа.

Завершая рассуждение о формировании пространства и герое, создающем пространство вокруг себя, отметим интересное наблюдение: в статье «"Вервольфы" В. Пелевина: генезис образа человека-волка» Е.А. Куликова отмечает, что в рассказе «Проблема верволька в средней полосе» прослеживается трактовка трансформации как превращения в истинного человека, более достойного¹⁷⁹. Такое изменение традиционно в физической плоскости предстает как движение вверх или по восходящей. В то время как в романе «СКО», в котором действует главный герой рассказа, оборотень Александр, один из второстепенных персонажей рассказывает о специфике духовных обращений. Он объясняет физическую трансформацию обратной выходом энергии. Появляется вертикальная плоскость, так как он говорит о чакрах, расположенных вдоль позвоночника, и о движении энергии вниз или вверх. Движение направлено вниз (говоря о перемещении энергии, герой буквально говорит: «...она опускается ниже...»), так как чакра располагается в хвосте оборотня.

Остается открытым вопрос, рассматривается ли окончательная трансформация Александра в собаку, произошедшая в конце романа, как достижение нового уровня развития существа.

Дж. Кэмпбелл и В.Я. Пропп указывают, что герой в зооантропоморфном облике принимает сверхчеловеческие вызовы¹⁸⁰, недоступные обычному человеку, в то время как герой в образе человека выступает в качестве связующего элемента между человеческим и божественным¹⁸¹. Анализируя образ Александра, мы можем

¹⁷⁸ Пелевин В. О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо-Пресс, 2016. С. 56.

¹⁷⁹ Куликова Е.А. «Вервольфы» В. Пелевина: генезис образа человека-волка // Филология и человек. 2013. № 3. С. 66-73.

¹⁸⁰ Пропп В.Я. Глава V. Волшебные дары // Исторические корни волшебной сказки. СПб: Азбука, Азбука Аттикус, 2021. С. С. 236.

¹⁸¹ Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2021. С. 381, 383.

предположить, что он отказывается от человеческой составляющей своей личности, так как решает более глобальные задачи, недоступные для Александра-человека.

Время нелинейное: роман имитирует воспоминания героини, в ходе повествования она часто намекает на дальнейшие события, много отступлений (воспоминания, истории), в конце произведения героиня использует на глаголы будущего времени. А.Ю. Мельникова называет время в романе условным: действительно, героиня часто вспоминает прошлое, актуализирует минувшие события, что позволяет рассматривать их наравне с развитием основного сюжета¹⁸².

Таким образом, отвечая на исследовательский вопрос параграфа, скажем, что действительно в рамках данного произведения можно обнаружить локусы, типичные для женского или для мужского персонажа, возникает пул локаций, характерных для конкретного действующего лица: для женских персонажей характерны темные, закрытые, небольшие пространства, располагающиеся внизу (например, пещера или небольшая квартирка). Для мужских персонажей характерно доминирование в безграничных или почти безграничных пространствах, часто такой спациум наполнен светом и находится наверху.

Ряд локаций отражают психическое и психологическое состояние героев: в состоянии измененного сознания (например, при употреблении наркотических веществ) персонажи оказываются в ризомообразном пространстве, в котором время движется ускоренно¹⁸³.

2.2 Художественные координаты романа «Empire “V”»

В рамках данного параграфа представлены результаты структурного анализа романа В. Пелевина «Empire “V”» (приложение 8): отдельно были разобраны и определены ролевые модели и мотивы персонажей (в приложении 9 представлены

¹⁸² Мельникова А.Ю. Виртуальное пространство в время в постмодернистском тексте (В. Пелевин «Священная книга оборотня») // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2009. № 3. С. 123 – 125.

¹⁸³ Текст частично опубликован: Шерчалова Е.В. Пространственные дихотомии и лабиринт в романе «Священная книга оборотня» В. Пелевина // Гуманитарный вектор. 2022. Т. 17. № 1. С. 65–74.

все мотивы, выявленные в ходе анализа), дана характеристика хронотопической организации (топосы, реализованные в романе, выписаны в приложении 10). Цель параграфа – описать и охарактеризовать семиосферу произведения.

В параграфе мы, отталкиваясь от мысли В.Н. Топорова о взаимосвязи персонажа и окружающего его спациума, даем характеристику главному герою посредством изучения пространства, в котором он находится.

2.2.1 Персонажи, мотивы, события произведения

Согласно сюжету, тайными правителями мира является раса вампиров – дети Великой Мыши. Человек становится вампиром после того, как в его голову помещают «язык» – живую сущность, вступающую в симбиоз с носителем и дарующую ему специальные силы (бессмертие, когнитивные навыки и т.д.). После этого инициативного перехода человек меняет имя и называется уже именем языческого бога. В приложении 11 представлен перечень основных действующих персонажей, значение имени и их цитатная характеристика.

Номинация в творчестве Пелевина не просто представляет собой идентификацию определенного персонажа с конкретным образом, служащая читателю для запоминаемости, последующей узнаваемости и соотнесения ряда действий и событий с конкретным персонажем. Имя героя также обладает аллюзивностью и гипертекстуально, способно концентрировать смыслы, взятые из культуры или мифологии и сведенные до узнаваемого имени. Имена персонажей относятся к мифологическим именам-символам¹⁸⁴.

Роман представляет собой историю о становлении героя и инициации. Рама растерян, не знаком с правилами нового мира, поэтому зачастую пассивен и попадает в нелепые ситуации. Однако это отражается не только в сюжете, но и в спациуме произведения: герой редко доминирует, часто оказывается в закрытых, узких, небольших пространствах, где недостаточно света. Наиболее комфортным

¹⁸⁴ Васильева В.А., Окунева И.О. Проблемы перевода аллюзивных имен собственных на английский язык в литературе постмодернизма (на примере произведений Виктора Пелевина) // ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2015. № 2. С. 136.

помещением для него является хамлет, который вызывает ассоциации с утробой матери. Мы предполагаем, что образ главного героя можно соотнести с архетипом младенца: он нуждается в помощи¹⁸⁵, не принимает решения самостоятельно, по отношению почти ко всем действующим героям Рама пассивен и выступает в состоянии подчинения: в позиции ученика (с учителями), подчиненного (с Энлилем Маратовичем), проигрывающего соперника (с Митрой, который в начале романа занимает позицию старшего товарища, наставника), он пассивен в отношениях с Герой. Доминирует же он в отношениях с халдеями, которые стоят ниже его в иерархии.

В романе присутствуют аллюзии на серию романов Дж. Роулинг о мальчике-волшебнике Гарри Поттере, содержащий черты романа-воспитания и подросткового романа: так, в детских воспоминаниях Рама отмечает, что мечтал быть волшебником, а в образе Энлиля Маратовича видят ментора, учителя, функцию которого для Гарри Поттера выполняет Дамблдор¹⁸⁶. Типичные для романа-воспитания переживание ключевых эпизодов детства и рефлексия главного героя¹⁸⁷ так же присутствуют. Такие аллюзии дают дополнительную характеристику главному герою и позволяют нам определять его как героя-подростка, «становящегося» героя. Упоминается, что Рама 19 лет.

Иштар Борисовна является «человеческим аспектом», головой Великой Богини в романе «EV» (в «БА» ее место займет Гера). Иштар является второй, символической матерью и воплощает в себе архетип матери: она безусловно принимает Раму, окружает его заботой. В ее образе соединяется мотив любви и смерти: с одной стороны, родительской любви и физической насильственной смерти, с другой – в имени, так как богиня Иштар является покровительницей как

¹⁸⁵ Павловская Г. Архетип ребенка. К.Г. Юнг: [Электронный ресурс]. URL: <https://psychosearch.ru/masters/karl-yung/388-the-archetype-of-the-child-c-g-jung> (дата обращения: 28.04.2022).

¹⁸⁶ Bobileva. A., Prokhorova. T., Bogdanova O. Victor Pelevin's Novel about Vampires as the form of Reflection on Postmodernism // Journal of History Culture and Art Research. 2017. № 6(4). P. 446.

¹⁸⁷ Тимакова А.А. Метафизика смерти vs физиология жизни: об идейно-художественных особенностях романа М. Елизарова «Земля» // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 6 (91). С. 516.

плотской любви, так и распри. Это воплощает собой амбивалентность, отмеченную К.Г. Юнгом: «Мать главенствует над местом, где происходит магическое превращение и возрождение, над преисподней и ее обитателями»¹⁸⁸. Связь материнского архетипа с макабрической темой в мифологии находит и Дж. Кэмпбелл¹⁸⁹.

Вспомним сюжет: Рома, став вампиром Рамой, в телефонном разговоре сообщает матери, что будет жить один, на что она реагирует сухо. Рама отказывается от прошлой жизни и принимает новое состояние и, соответственно, символическую мать, которая также обозначает и второе рождение героя. К.Г. Юнг указывает, что символическая мать «может быть представлена и териоморфически (в образе животного)»¹⁹⁰: Великая Богиня имеет древнее тело животного и голову женщины.

В романе описывается любовный треугольник: Гера, Рама и Митра. С Герой и Митрой связан танатологический мотив: Гера становится головой Великой Мыши, а Митру убивают для того, чтобы слияние головы Геры и тела Богини прошло успешно. С Митрой так же связан еще мотив дарения, соперничества, он выступает в качестве объясняющего, ментора, вводя Рому в мир вампиров. В начале романа появляется фигура учителя, передающего тайное знание, истину – Брама. С образом данного персонажа связан танатологический мотив.

Представим в виде схемы отношения, складывающиеся между персонажами и главным героем (рисунок 2):

¹⁸⁸ Юнг К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное. М.: АСТ, 2020. С. 158.

¹⁸⁹ Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2021. С. 364.

¹⁹⁰ Там же. С. 516.

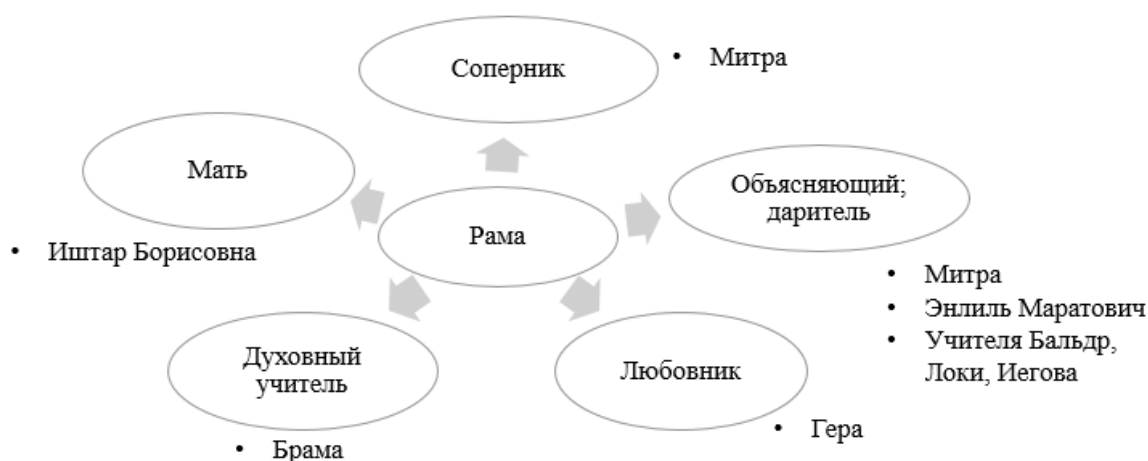


Рис. 2. Парные ролевые модели

Диалогов в романе (около 40%) меньше, чем авторского текста¹⁹¹, что можно назвать визитной карточкой автора: в романе «СКО» персонажи общаются еще меньше (30% текста), в романе «ТВнГФ» – 40%, «НС» – 38%.

В романе возникает ономастический мотив: при превращении в вампира человек получал имя бога, однако согласно культурной традиции нашего общества, к старшим обращаются по отчеству, из чего возникает необычное сочетание, к примеру «Энлиль Маратович» или «Иштар Борисовна». Рама – единственный персонаж, чье человеческое имя нам известно. В романе поднимаются типичные для автора темы, такие как: общество потребления, деньги, религия, сакральное и поиск истины, а также духовный поиск и невозможность познать истину, красота, власть и т.д.

Несмотря на то, что в ряде произведений, как отмечает Д. Хапаева, автор активно разрушает и осмеивает советский дискурс¹⁹², периодически Пелевин обращается к ностальгическому мотиву, что в романе реализовано в организации личного пространства Озириса, вампира, брата Энлиля Маратовича, а также в воспоминаниях Рама о детстве.

¹⁹¹ Лингвистический анализ: Empire «V» (Виктор Пелевин): [Электронный ресурс]. URL: <https://coollib.com/b/310124/1a> (дата обращения: 28.04.2022).

¹⁹² Khapaeva D. Soviet and post-Soviet Moscow: literary reality or nightmare? // Cambridge University Press, 2012. P. 184.

2.2.2 Хронотоп произведения¹⁹³

История представляет собой повествование от первого лица, в связи с чем мы в первую очередь обратили внимание на тот факт, что с главным связано гораздо больше топосов, чем с другими персонажами. Дадим некоторые комментарии.

В квартире Браммы отдельную комнату занимает картотека – хранилище образцов крови, позволяющие вампиру пережить определенный опыт. Рассматривая картотеку как трансформацию образа библиотеки, А. Бобылева, Т. Прохорова и О. Богданова интерпретируют топос как пространственное выражение мысли Ж. Дерриды о том, что мир является текстом¹⁹⁴. Схожая картотека есть в доме Озириса. К квартире Браммы также есть хамлет – обязательное помещение в квартире вампира, небольшое, предназначенное для восстановления энергии. Напоминает утробу матери. Свое состояние во время нахождения в хамлете главный герой описывает так: «Наступала гармония, которую не нарушало ничто. И выходить из этой гармонии языка с самим собой не было ни смысла, ни повода»¹⁹⁵. Схожее состояние испытывает и Омон Кривомазов (повесть «Омон Ра») ¹⁹⁶.

Почти ни в одном пространстве Рама не доминирует, исключение составляет зал в доме Энлия Маратовича, где происходит знакомство с халдеями: закрытое круглое пространство, напоминающее арену: ««...теперь его освещало электричество, и он действительно напоминал арену цирка. Фуршетные столы сдвинули к стенам. Халдеи толпились вокруг пустого пятна в центре, образовав живое кольцо...»¹⁹⁷.

¹⁹³ Материалы параграфа частично опубликованы: Шерчалова Е.В. Особенности хронотопа романа В. Пелевина «Empire V» // Вестник образовательного консорциума «Среднерусский университет». Серия «Гуманитарные науки». 2022. № 21. С. 79–81.

¹⁹⁴ Bobileva A., Prokhorova T., Bogdanova O. Victor Pelevin's Novel about Vampires as the form of Reflection on Postmodernism // Journal of History Culture and Art Research. 2017. № 6(4). P. 446.

¹⁹⁵ Пелевин В. О. Empire V. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 293.

¹⁹⁶ Кротова Д.В. Творчество В. Пелевина и традиции модернизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2017. № 3(69): в 3-х ч. Ч. 3. С. 31.

¹⁹⁷ Пелевин В. О. Empire V. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 265.

Автор уделяет внимание не только описанию физического пространства: в произведении встречаются и сновидческие топосы, и пространство галлюцинаций. Реальность воспринимается героями субъективно, о чем упоминал М.М. Бахтин¹⁹⁸: в состоянии измененного сознания герои воспринимают и пространство, и время иначе. Так, к примеру, во время галлюциногенного путешествия Рама отмечает: «Я чувствовал, что двигаюсь все медленнее и медленнее <...> Я ощутил холодную щекотку под ложечкой и со страшной скоростью понесся вниз – все так же сидя на месте в неподвижном кресле. <...> я проносился сквозь них с невероятной скоростью <...> Трудно сказать, сколько прошло времени»¹⁹⁹. Время становится субъективной категорией, его движение зависит от состояния героя²⁰⁰.

Великая Мышь находится в большом помещении под землей – пространство с зыбкими, неясными границами, существо лишено возможности передвигаться, так как ее тело стянуто кольцами и подпорками: «Впереди была огромная пустая полость – подземный зал, освещенный лучами прожекторов (они, впрочем, не столько освещали пещеру, сколько маскировали ее, слепя вошедшего)²⁰¹».

Аллюзивно в образе Великой Мыши воплощена Вавилонская башня (рассуждая об этимологии слова «бавлос» в романе «Бэтман Аполло», Рама упоминает, что в основе лежит корень «Вавилон»): это становится очевидным после упоминания Вавилена Тарарского, главного героя романа «Generation “П”», в качестве халдея: образ Вавилонской башни в романе, по мнению А.В. Баранова, возникает как средство коммуникации между людьми и богами²⁰², что развивается в романе «EV». В таком контексте сравнение дома Энлиля Маратовича и Вавилона неслучайно.

¹⁹⁸ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.

¹⁹⁹ Пелевин В. О. Empire V. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 346–353.

²⁰⁰ Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. 1983. С. 227–284.

²⁰¹ Там же. 239.

²⁰² Баранов А.В. Образ башни и реализация мифологемы вавилонской башни в романе Виктора Пелевина «Generation “П”» // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. Научный журнал. Том 6 (72). № 3. С. 89.

В образе Вавилонской башни традиционно видят образ культуры, что воплощается и в авторском мифе: Великая Мышь является не только вершиной горы Фудзи, куда все стремятся, но и создателем массовой культуры, человеческих желаний, для чего и используется человеческая голова²⁰³.

Вокруг тела Великой Мыши построена галерея комнат бывших голов: «Тоннель привел меня в круглую комнату, вырубленную в толще скалы. ... Дальше оказалась еще одна такая комната. Потом еще и еще. Их было очень много, и вместе они напоминали экспозицию исторического музея...»²⁰⁴. П. Хазанов указывает, что галерея комнат бывших голов «визуализирует» исторический процесс, показывая суть каждой исторической эпох²⁰⁵. Галерея образует ризоматичное и лабиринтообразное пространство: топос выстроен нелинейно и хаотично, буквально напоминает грибницу. М.А. Кучменко отмечает: «... для постмодернистской эстетики характерно совмещение достижений различных эпох»²⁰⁶, что топографически визуализировано в романе. Множественность комнат отсылает нас к принципу множественности, о котором говорили Делез и Гваттари применительно к ризоме²⁰⁷. В.Я. Петрухин отмечает, что путь в загробный мир часто представляет собой лабиринт: уместно вспомнить и лабиринт Минотавра, и христианский дискурс²⁰⁸.

Дом Богини напоминает загробный мир: так, там темно, туда нельзя попасть в обычном, «человеческом» состоянии (живые не могут попасть в мир мертвых без воздаяния²⁰⁹, вампир должен трансформироваться, чтобы попасть к Великой Мыши), границы иллюзорны.

²⁰³Иванова Л.В., Черниева З.Л. Мифологема башни в современном изобразительном искусстве // Издательство «Грамота», 2017. № 12 (86), часть 3. С. 68.

²⁰⁴ Пелевин В. О. Empire V. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 240.

²⁰⁵ Khazanov P. The Vampiric Empire of Victor Pelevin and the Ethics of the Post-Soviet Condition: [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/29626694/The_Vampiric_Empire_of_Victor_Pelevin_and_the_Ethics_of_the_Post-Soviet_Condition?email_work_card=view-paper (дата обращения: 28.04.2022).

²⁰⁶ Кучменко М.А. Принцип ризомы как структурообразующий фактор постмодернистского текста // Вестник АГУ. 2014. Выпуск 4 (149). С. 121.

²⁰⁷ Хаустов Д.С. Лекции по философии постмодерна. М.: РИПОЛ-Классик, 2020. С. 176.

²⁰⁸ Петрухин В.Я. Загробный мир. Мифы разных народов. М.: АСТ, 2010. С. 155.

²⁰⁹ Петрухин В.Я. Загробный мир. Мифы разных народов. М.: АСТ, 2010. С. 265.

Что касается менее очевидных сходств топоса с загробным миром: мы предположили, что Сфинксом, охраняющим вход в загробный мир, выступает Энлиль Маратович, который решает, кто удостоится чести посетить богиню. Вход в потусторонний мир охраняется и / или защищен магически. Дом Богини так же скрыт. Более того, из галереи есть выход (лифт), но спуститься на нем нельзя. Посетить богиню можно, только превратившись в мышь, но уйти таким же способом уже нельзя, движение однонаправленное. Более того, как пишет В.Я. Пропп, даритель волшебного средства охраняет вход в царство мертвых²¹⁰. Энлиля Маратовича можно отнести к такому типу героя, так как он даёт Рама флакон со средством, позволяющим вампиру трансформироваться в летучую мышь.

Согласно сюжету, в конце романа Гера, возлюбленная Рама, становится новой головой Великой Мыши и лишается тела. Голова девушки отныне «живет» в круглой комнате, части галереи. Основной оттенок цвета в произведении – темный (цвет одежды, время путешествия и т.д.), однако упоминается, что главный герой видит Геру в помещении, «залитом ярким светом», что создает контраст и отмечает таким образом инициативный переход героини.

Героиня физически заперта в ограниченном пространстве, откуда для нее нет выхода, однако в письме к Рама Гера использует метафору моря, что позволяет назвать ее персонажем, доминирующим в открытом безграничном пространстве. Хоть Гера так же, как и Рама, новообращенный вампир, она более осведомлена о законах мира, что подчеркивает ее доминирующее положение.

Лозунг вампиров «В темноту, назад и вниз» также имеет пространственные ориентиры. Чтобы попасть в Хартланд, Рама нужно опуститься в черную дыру, что вызывает у него ужас. Схожий топографический образ возникает в романе «Generation “П”»: Вавилен Татарский видит «чёрную дыру многоэтажной пропасти» – шахту лифта. Представленный топос характеризуется чувством ужаса, испытываемом героем, и зыбкими (или вовсе отсутствующими) границами.

²¹⁰ Пропп В.Я. Глава III. Таинственный лес // Исторические корни волшебной сказки. СПб: Азбука, Азбука Аттикус, 2021. С. 73-74.

В романе основой философии и мировосприятия вампиров служат понятия «дискурс» и «гламур». Интересно отметить, что этим терминам определения даются через пространственные метафоры и сравнения: «Дискурс служит чем-то вроде колючей проволоки с пропущенным сквозь нее током – только не для человеческого тела, а для человеческого ума. Он отделяет территорию, на которую нельзя попасть, от территории, с которой нельзя уйти»²¹¹. Возникает образ действительности, упорядоченной особым способом, в которой визуальность становится самоцелью²¹².

В романе возникает пространственный мотив повторения (Рама видит в кабинете Энлиля Маратовича картину с изображением красной церемонии, после участвует в ней сам; Рама дважды ездит к Озирису; Есть два вида ума – УМ-А и УМ-Б и т.д.).

В основе пространства лежит не дихотомия, не антитеза, а две противоположности одного сущего. Женское и мужское пространства меняются (так, Рама часто доминирует в таком пространстве, которое мы типологически в параграфе 2.1 отнесли к женскому: маленькое, темное, круглое, находится внизу), однако в произведениях мы четко выделяем эти пространственные инварианты, которые для удобства и простоты называем «женским» и «мужским». Хотя и обладая устойчивым воплощением, пространства характеризуются сменой действующих в нем лиц.

Проводя мифопоэтический и интертекстуальный анализ романа, мы выявили сходства ряда эпизодов, представленных в произведении, с романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Цитатное сравнение представлено в приложении 12. Отметим сходства:

- мотив трансформации: трансформация начинается под воздействием специального средства, данного герою другим персонажем (тем же, кто его встретил в последствии);

²¹¹ Пелевин В. О. Empire V. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 92-93.

²¹² Брандт Г.А. Гламур как дискурс: очевидные наблюдения // Дискурс-Пи. 2010. V. 9, 1. 1-2. Р. 131-133.

- во время трансформации звучит музыка: «громовой виртуозный вальс» («Мастер и Маргарита»), «реквием Верди» («EV») (Рама называет реквием «грозной музыкой»);
- невидимость;
- инстинктивность и естественность;
- полет;
- изменения течения времени: сначала замедляется, потом ускоряется, в определенный момент останавливается (Маргарита разбивает часы);
- гиперболизированное, иное восприятие пространства в измененном состоянии (чувства Маргариты обострены, Рама воспринимает мир как летучая мышь, а не как человек);
- тишина сменяется шумом, хаосом, мелькающими огнями, потом, когда герой оказывается за городом, снова наступает тишина;
- оба героя сначала летят над Москвой, потом улетают из него;
- эмоции перед трансформацией: страх, недоверие (у Рама более обостренно, он испытывает ужас);
- мотив потустороннего: Рама кажется, что он похож на черта, Маргарита в письме мужу пишет, что стала ведьмой;
- события происходят ночью, происходящее кажется похожим на сон.

Присутствуют и незначительные различия, которые обусловлены как сюжетом, так и художественным методом, а также принадлежностью к разным литературным направлениям (роман В. Пелевина относится к постмодернизму, М. Булгакова – магическому реализму), хотя жанрово оба произведения можно отнести к фантастическому роману.

На роман «Мастер и Маргарита» Пелевин ссылается не единожды: так, фраза «Это была отрезанная голова Митры» отсылает читателя к гибели Берлиоза («Это была отрезанная голова Берлиоза»), а в конце главы «ACHILLES STRIKES BACK» Рама спрашивает у Энлиля Маратовича, должен ли он поработать королевой бала, на что тот отвечает: «Раздеваться не надо. ... И цепи с пуделем тоже не

будет»²¹³. Диалог с творчеством М. Булгакова Д.В. Кротова выявляет и в романе «Числа»²¹⁴.

Рассмотренные примеры можно интерпретировать как оммаж или аллюзию, однако, памятуя о специфике постмодернизма, понимая мотивацию героев и помня о сюжете произведений, мы склонны сделать вывод, что автор, используя узнаваемую канву эпизода из романа «Мастер и Маргарита», сатирически характеризует главного героя как женоподобного. Такая характеристика на страницах романа не дается автором, однако изучения топоса позволяет прийти к такому умозаключению. Более того, Рама стремится к комфортному (т.е. маленькому, узкому) пространству и почти не доминирует в открытом безграничном пространстве.

М. Ямпольский в монографии «Память Тиресия», следуя мысли Элиота, определяет художественный текст как «место единовременного существования культурных слоев»²¹⁵, наделяя любое художественное произведение интертекстуальностью и диалогичностью. Ссылаясь на М. Бахтина и Ю. Тынянова, М. Ямпольский вычленяет непрекращающийся диалог между текстом и контекстом²¹⁶. Несмотря на то, что излюбленным инструментом Пелевина является комическое (пародия, сарказм, гротеск), в приведенном примере мы наблюдаем аллюзию или оммаж, но не пародийность.

Завершая исследование романа, обратимся к категории времени. Время в произведении нелинейное. Повествование начинается с завязки: Рома становится вампиром Рамой, вступления нет. Вторая глава «Солнечный город» построена интроспективно и представляет собой экспозицию. Насыщенные посредством процесса получения знаний дни и размышления главного героя описываются подробно, время растягивается.

²¹³ Пелевин В. О. Empire V. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 273.

²¹⁴ Постмодернизм или продолжение традиции: проза В. Пелевина // Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. М.: МАКС Пресс Москва, 2018. С. 134.

²¹⁵ Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. С. 17.

²¹⁶ Там же. С. 35.

Повествование ведется от первого лица, в связи с чем акцент на восприятии времени главным героем, а не на объективных физических законах обусловлено. На субъективное восприятие времени влияет, как отмечает Е.Н. Широкова, и психологическое состояние героя²¹⁷: время замедляется, когда вампир употребляет конфету смерти, что представлено в романе кинематографично. Во время превращения в летучую мышь, время и пространство воспринимаются иначе, что также доказывает тезис о нелинейности времени и его субъективном характере.

2.3 Семиосфера романа «Тайные виды на гору Фудзи»

В параграфе представлены результаты структурного (приложение 13) и мифопоэтического анализа романа В. Пелевина «ТВНГФ», который впервые был опубликован в 2018 году. Дана характеристика персонажей и совершена попытка определить их ролевую модель, отдельно мы остановимся на основных мотивах произведения (мотивы, характерные для персонажей, представлены в приложении 14, общие мотивы романа – в приложении 15), реализации социального мифа в структуре текста, хронологической организации романа (все топосы, описываемые в произведении, представлены в приложении 16) и интертекстуальности произведения. Целью параграфа является описание художественного мира романа.

Ранее исследователи не обращались к подробному анализу хронологической организации романа, ряд гипотез и предположений, высказанных в рамках параграфа, не звучали ранее ни в отечественных, ни в зарубежных исследованиях (к примеру, рассмотрение образа Тани как анимы Федора, а также сюжетообразующая функция социального мифа в романе и т.д.), что обуславливает актуальность исследования.

²¹⁷ Широкова Е.Н. К вопросу о префиксальном способе выражения эмотивного времени // Филология. Искусствоведение Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2009. № 4. С. 277–283.

2.3.1 Персонажи, мотивы, события произведения²¹⁸

Рассмотрим персонажей подробнее. Помимо описания (все персонажи и их цитатная характеристика представлены в приложении 17), Пелевин использует речевые характеристики: Демиан использует сложные термины, но не выдумывает их сам: «отложенная gratification», сигнатурная технология и т.д.; олигархи в речи используют нецензурную лексику; Жизель называет себя «философкой» и т.д.

С образом главной героини связан мотив инициации. После второй встречи с Федором у баньки, она уходит в лес, где встречается грибника. Мужчина дает ей одежду, денег на дорогу до города и телефон Жизель. Грибник дает Тане такую характеристику: «Потом ты в себя придешь, и думки заедят. А сейчас ты мертвая. Поэтому совсем новая и сильная»²¹⁹. Грибник является фольклорным образом лесного хранителя. Этот персонаж нужен в романе только для развития героини, в дальнейшем он не появляется.

Несмотря на то, что Таня является главной героиней в почти половине романа, мы рассматриваем ее в качестве архетипа анимы как коллективного женского образа в бессознательном мужчины, а не как самостоятельного персонажа. Этот архетип нельзя присвоить другим героиням рассматриваемых в работе произведений, к примеру, лисе А из «Священной книге оборотня», Саше или Наоми из «Непобедимого солнца». Такой образ – редкий для Пелевина, так как концептуально он придерживается восточной философии, где, по Юнгу, анимы как конструкта нет.

В конце романа Таня, пройдя инициацию, предстает перед Федором в образе демона-суккуба. Путем мистических манипуляций она буквально разрушает счастье Федора. С ее образом так же связаны мотивы обмана, иллюзии. Таким образом, в рамках психологического дискурса и трактовки образа персонажей с

²¹⁸ Материалы параграфа частично опубликованы: Шерчалова Е.В., Ларина Н.А. Социальный миф как сюжетообразующий элемент в постмодернистском произведении (на примере романа В. Пелевина «Тайные виды на гору Фудзи») // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы X Международной научно-практической конференции. Москва – Пенза, 2021. С. 230-236.

²¹⁹ Пелевин В.О. Тайные виды на гору Фудзи. М.: Эксмо, 2020. С. 159.

точки зрения архетипов К.Г. Юнга на образном языке прозы представлено отделение анимы от мужчины. Образ Тани карикатурен и гипертрофирован, создан посредством гротеска и сарказма, поэтому такая точка зрения кажется нам обусловленной и жизнеспособной.

В.Н. Лейбин в лекции «Тень как необходимое условие становления человека» говорит о неотъемлемости тени от психики человека, поэтому, несмотря на то, что Федор и Таня являются самостоятельными персонажами, вокруг которых выстраиваются разные сюжетные линии, в контексте архетипического толкования и психологического дискурса мы можем рассматривать их как единое целое. В тени как части психики содержатся не только скрытые мотивы, желания, но также и инфантилизм личности²²⁰. К.Г. Юнг отмечает, что анима противостоит персоне как идеальному личному образу, в нашем случае, тому, как мужчина себя воспринимает²²¹. Когда Таня в конце концов одерживает победу над Федором, мы видим его превращение в инфантильного мужчину и доминирование анимы соответственно.

Так как все же роман имеет двухчастную структуру, приведем две схемы: взаимоотношения между персонажами и Федей и между Таней (рисунок 3 и рисунок 4).



Рис. 3. Парные ролевые модели

²²⁰ Лейбин В.Н. Тень как необходимое условие становления человека: [Электронный ресурс]. URL: <https://monocler.ru/ten-arhetip-junga/> (дата обращения: 06.05.2022).

²²¹ Юнг К.Г. Анима и анимус // Отношения между Я и бессознательным: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.psyoffice.ru/2-28-1493.htm> (дата обращения: 06.05.2022).



Рис. 4. Парные ролевые модели

Интересен образ Дамиана Улитина. Он представлен как даритель и объясняющий, однако на этом его функционал не исчерпывается. Рассмотрим подробнее его имя: фамилия «Улитин» отсылает нас к метафоре о вершине горы Фудзи. Имя «Демьян» имеет сложную этимологию:

- «Посвященный богине Дамии» – жрец римской богини Бона Деи (Дамии)²²², покровительницы плодородия, плотских утех²²³. Упоминаются вакхические культы. Дамиан является проводником к телу, а не к духу, и выражает оппозицию «духовное» – «телесное».
- Федор спрашивает, действительно ли его имя Дамиан, а не Демьян. Дамиан – церковная форма имени Демьян, что является соединением божественного и демонического в религиозном дискурсе.
- Аллюзивно отсылает к роману Г. Гессе «Дэмиан», по аналогии с персонажем этого романа является мистическим наставником и проводником.

Дамиан выступает в качестве Мефистофеля, предлагающего технологию достижения счастья и соблазняющего главного героя, поэтому мы его идентифицируем как ролевую модель «мелкий бес». В конце романа происходит наказание и буквально «изгнание» беса: олигархи Ринат и Юра оставляют Дамиана

²²² Гендерные представления римлян в отражении римской антикварной традиции: хрестоматия / сост., пер. с лат., вступ. статьи и комм. А. А. Павлова. Сыктывкар: Изд-во СГУ им. Питирима Сорокина, 2015. С. 98.

²²³ Штаерман Е.М. Бона Деа // Мифологический словарь: [Электронный ресурс]. URL: <http://esseclub.narod.ru/Myths06/BonaDea.html> (дата обращения: 12.05.2022).

на шлюпке в открытом море. В образе Дамиана мы также видим и реминисценцию на «Фауста» Гёте, саркастически обыгранного в соответствии с постмодернистским каноном.

В романе представлены традиционные ролевые модели. В образе Клэр мы видим реализацию модели любовника-учителя: она не просто вступает в романтические отношения с Таней, но и является старшим наставником, то есть между ними складываются иерархичные отношения. Мотив смерти, сопутствующий этой ролевой модели, не реализован в романе, но заменяется мотивом разлуки. Модель духовного учителя, передающего истину герою, воплощена во внесценическом персонаже Аманде Дворкин.

Из схем видно, что Таня не просто более активный, нежели чем Федор, персонаж: она также вступает в отношения с большим количеством персонажей. Анализируя действия персонажей, мы отметили типичные женские и мужские мотивы, выявили общие внегендерные мотивы. Также отметим мотивные пары (табл. 2):

Таблица 2

Мотивные пары

Женские – мужские мотивы	Женские – женские мотивы
<ul style="list-style-type: none"> • Доминирование – подчинение; • Духовное удовольствие – плотское удовольствие. 	<ul style="list-style-type: none"> • Встреча – расставание; • Борьба – победа; • Обучение, получение знаний – передача знаний.

Рассмотрим бегло мифопоэтическую структуру романа. Для этого остановимся на понятии «социальный миф» как картине мира, принятой в определенном обществе. Социальный миф отличается от архаического наличием автора, отсутствием божественности и искусственностью создания (т.е. создан человеком). Социальный миф поддерживает определенную общественную систему²²⁴. По замечанию Ж. Сореля, в социальном мифе находят выражение

²²⁴ Тараканова Е.Н. Социальный миф, дискурс и нарратив в современной культуре // Тамбов: Грамота, 2016. № 11(73): в 2-х ч. Ч. 2. С. 176-179.

чувства и стремления определенной группы людей²²⁵.

У феминизма как у социального мифа есть каноничные фигуры: так, первой феминисткой считают Мэри Уолстонкрафт – автора трактата «Защита прав женщины». У Пелевина же истоками феминизма, несмотря на биологическую и социальную подоплёку, является магическая практика: в романе упоминаются такие мистические фигуры, как Великая Мать и Священная Игуана.

Новые охотницы считают себя спасительницами современных женщин. Такая трактовка феминизма не нова: как выявляет П. Факснелд, рассматривающий феминизм в культуре, а также религии, литературе, искусстве, фольклоре и т.д., ведьма (то есть женщина, обладающая способностью влиять на окружающую реальность, которой обладают и новые охотницы) как освободительница возникает в литературе конца XIX века²²⁶.

К препарированию феминизма автор неоднократно обращается. Главная героиня романа «Священная книга оборотня» говорит о себе так: «Моя интернационально-феминистическая составляющая...»²²⁷. Но роман был опубликован в 2004 году, феминизм для российского читателя не был актуальной темой, в связи с чем Пелевин не акцентирует на этом внимание.

Рассматриваемую картину мира с архаическим мифом роднит и магическое объяснение сотворения мира. Миф, лежащий в основе феминистического движения, объясняет окружающий мир, выстраивает определенные отношения (и дихотомические в том числе: «злом» становится патриархальная система) между различными элементами. Такая картина мира принимается адептами, вселяет в них уверенность²²⁸, что даёт нам так же право утверждать, что Пелевин использует именно миф.

²²⁵ Сорель Ж. Размышления о насилии. М.: Фаланстер, 2013. С. 129.

²²⁶ Факснелд П. Инфернальный феминизм. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 285.

²²⁷ Пелевин В. О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо-Пресс, 2016. С. 222.

²²⁸ Пархоменко Р.Н. Миф как категория мировосприятия: достоинства и недостатки теории Э. Кассирера // Психолог. 2015. № 5. С. 17-19.

А.К. Макарова отмечает, что миф устойчиво формируется в условиях переизбытка или недостатка информации²²⁹. Героиня эмоционально нестабильна, она ищет ориентиры, поэтому легко принимает веру феминисток и присоединяется к ним: встреченный грибник, дающий Татьяне номер Жизели, который проводит «специальный тренинг для женщин» (сама героиня дает иное название «школа женского духа»), характеризует ее состояние следующим образом: «Ты не в лесу заблудилась, а в жизни...»²³⁰.

Та картина мира, которую предлагают феминистки Татьяне, позволяет ей стать активным действующим героем, а не второстепенным персонажем, каким она была в истории с точки зрения главного героя, бизнесмена Фёдора, что даёт нам право называть использование этого инструмента сюжетообразующим.

Завершая краткое изучение реализации социального мифа в постмодернистском романе и его роли, отметим, что влияние феминизма на современное общество (как российское, так и зарубежное – в романе упоминается и движение #metoo, зародившееся в Америке) отрицать невозможно, и В. Пелевин использует наиболее актуальные события действительности.

2.3.2 Хронотоп произведения²³¹

При делении произведения на главы и выборе повествователя В. Пелевин следует нумерологии и восточной философии: нечетные числа соответствуют мужскому началу, энергии «ян», четные же числа выражают женскую энергию «инь». В романе в четных главах рассказывается о Тане, в нечетных же – о Федоре. Нечетные числа отражают поиск чего-то нового, а четные, наоборот, говорят о стремлении к жизни в рамках, нежеланию выходить за границы²³², что так же отражается в сюжетных линиях Татьяны и Федора.

²²⁹ Макарова А.К. Мифология как способ бытия современного общества: онтологические аспекты: дисс. ... канд.ф.н.: 09.00.01. Магнитогорск, 2007. 160 с.

²³⁰ Пелевин В.О. Тайные виды на гору Фудзи. М.: Эксмо, 2020. С. 159.

²³¹ Материалы параграфа частично опубликованы: Шерчалова Е.В. «Мужское» и «женское» пространства в романе «Тайные виды на гору Фудзи» В. О. Пелевина // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2021. № 3 (70). С. 276–284.

²³² Беллос А. Как цифры отражают жизнь?: [Электронный ресурс]. URL: <https://knife.media/numbers-reflect-life/> (дата обращения: 04.07.2021).

В эпилоге повествование ведется от имени монаха саядо Ан, который, рассказывает о дальнейшей судьбе персонажей. Эпилог в романе функционален: главной задачей этого композиционного элемента является разрешение конфликта и завершение сюжетных линий, часто в эпилоге даются дополнительные разъяснения²³³, при этом повествователем выступает не обязательно главный герой или рассказчик.

На уровне наименования глав можно определить, что главным героем, в соответствии с классификацией действующих лиц, предложенной В.Я. Проппом²³⁴, является Федор: названия первых глав каждой части дублируется и дополняется названием главы (к примеру, первая часть романа носит название «FUJI», первая глава называется путем добавления к названию части слова – «FUJI СТАРТАП), в то время как главы, где повествование ведется с позиции женского персонажа, названы именем собственным (к примеру, вторая глава первой части называется по имени главной героини).

Пространства в воспоминаниях в начале первой главы открытые, границы отсутствуют – приморский поселок и морские прогулки, мир за школой, она – центральный элемент. После же становятся маленькими и закрытыми (к примеру, квартира Тани). Пространственным «водоразделом» становится машина, в которой убивают богатого любовника Тани.

Роман поделен на главы сухо и даже академически: в каждой части первая глава – мужская (повествование ведется от третьего лица или от первого лица в дневниковых записях), во второй главе повествование ведется от третьего лица и представляет собой рассказ о действиях Татьяны.

Выбивающаяся из системы третья глава первой части объясняется топографически: в первой главе этой части центральной метафорой является гора Фудзи, которая представлена движением вверх, в то время как ключевой образ третьей главы – второй таер [технология достижения счастья в романе], публичный дом «Фуджи билдинг», представляющий собой движение вниз.

²³³ Крупчанов Л.М. Теория литературы. М.: Флинта, 2012. С. 145.

²³⁴ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. СПб: Питер, 2021. 256 с.

Таким образом, пространство глав противопоставлено друг другу, что подтверждается и их наименованиями (в названии первой главы есть слово «стартап» [up (англ.) – вверх], в названии же третьей главы фигурирует слово «стардаун» [dawn (англ.) – вниз]). Названия первых глав в первой части отражают пространственное движение вверх и вниз, что совпадает с повествованием: в первой главе Дамиан рассказывает об улитке, которая движется вверх, в третьей – о метафорическом спуске с горы.

Рассмотрим подробнее топографическую организацию произведения, разделив топосы на мужские и женские. При анализе пространства романа так же можно выявить пары: закрытое / открытое; враждебное для героя / пространство, где герой доминирует, спокойное; вертикальное / горизонтальное; материальное / виртуальное или мифологическое (пространство метафор, духовного просветления). Топосы представлены в приложении 18. Дадим некоторые комментарии.

Публичный дом «Фуджи Билдинг» в Гонконге, о котором рассказывает Дамиан, является материальным воплощением вершины Фудзи, составляя таким образом дихотомичную пару «сакральное, духовное» – «материальное»: «... путешествие по бесконечному кишечнику “Фуджи билдинг” – это своего рода антитеза к восхождению на гору Фудзи... На Фудзи восходят. А в “Фуджи билдинг” вы поднимаетесь на последний этаж лифтом, а потом идете вниз по лестнице...»²³⁵. Пространство коридора, названное «кишечником», возникает еще и в романе «Бэтман Аполло» – главный герой называет путь после смерти, который он проделывает вместе с одним из персонажей, движением по «кармическому кишечнику»²³⁶. Спуск в Лимбо и поднятие на гору Фудзи относятся к сакральным топосам и составляют концептуально единое целое.

Некоторые действия совершаются в лесу, в связке с которым возникает и образ **бани**, который появляется в романе трижды, что в действительности является

²³⁵ Пелевин В.О. Тайные виды на гору Фудзи. М.: Эксмо, 2020. С. 85.

²³⁶ Пелевин В.О. Бэтман Аполло. М.: Эксмо, 2017. С. 227.

рекурсией и повторением первой встречи героев, а не самостоятельными отдельными эпизодами.

В фольклоре образ бани является местом встречи с нечистой силой и в целом обитателями «иного» мира, а также местом силы и переходом между мирами. В бане проводились свадебные и родительные обряды, спациум тесно связан с похоронной обрядовостью, гаданиями и, соответственно, будущим²³⁷. Герои романа же в баню не заходят, что позволяет нам предположить, что перехода в иное состояние, инициация не завершается.

Спациум отсылает нас к рассуждениям Свидригайлова, героя романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание»: «Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится»²³⁸. Образ «баньки с пауками» появляется в романе «Generation «П»»: Что такое вечность – это банька, // Вечность – это банька с пауками. // Если эту баньку // Позабудет Манька, //Что же будет с Родиной и с нами?»²³⁹

В образе баньки с пауками в поэтике Достоевского воплощается пространство иного мира, загробной жизни²⁴⁰. Таким образом, мы видим в топосе воплощение не только фольклорного образа, но и литературного (посредством аллюзии на роман Ф.М. Достоевского).

В романе возникает образ моря как бескрайнего пространства, где доминирует мужской персонаж: олигархи живут в яхтах на море. Таня тоже оказывается на море (в этом эпизоде девушка теряет девственность, что является

²³⁷ Баркова А.Л. Славянские мифы. От Велеса и Мокоши до птицы Сирин и Ивана Купалы. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2022. С. 99-96.

²³⁸ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Полное собрание сочинений. Том VI. Ленинград: Издательство «Наука» Ленинградское отделение, 1973. С. 221.

²³⁹ Пелевин В.О. Generation «П». СПб: Азбука-Аттикус, 2015. С. 14.

²⁴⁰ Богач Д.А. Образ паука в художественном мире Ф.М. Достоевского // Челябинский гуманитарий. Филологические науки. 2017. № 2 (39). С. 10.

инициативным переходом), но сюжетно подчеркивается ее состояние подчинения.

Отдельно описывается комната Федора: мебель отсылает нас к противостоянию патриархата и феминизма: на стене висит триптих, изображающий продюсера Харви Вайнштейна и его жертв – Николь Кидман, Уму Турман и Натали Портман. Федор обозначает авторов триптиха: «Кажется, Дубосаров какой-то. Или Виноградский»²⁴¹, под чьими именами скрываются реальные художники В. Дубосарский и А. Виноградов. В комнате есть стул, по описанию похожий на «Стул» Аллена Джонса, изображающий женщину с задранными ногами. Федор говорит, что «объект» называется «Кастинг три», что можно интерпретировать в контексте истории Тани (эвфемизм выражения «добиться своего через постель»).

Также в комнате Федора Семеновича стоит кресло, описание которого отсылает читателя к скандалу, связанному с фотографией Дарьи Жуковой, возлюбленной Романа Абрамовича. Помимо включения в повествование феминистический дискурс, аллюзия на реальный объект искусства воплощает и псевдодокументальность – характерный инструмент постмодернизма: наличие такого предмета интерьера у героя произведения делает его реальным человеком.

В реализации ономастического мотива мы видим отголоски и темы заговоров, мотив может быть рассмотрен в мифологическом дискурсе: как указывает А.В. Юдин, заговор произносится с целью обретения желаемого и не несет в себе эстетической функции²⁴². Таня ищет имя для «крюка», посредством которого она манипулирует реальностью, и обретает силу только вместе с именем. «Крюк» получает имя «ЗГЫЫН» случайным образом, когда героиня набирает на клавиатуре слово pussy: наименование состоит из звонких согласных и двух гласных, что в рамках НЛП рассматривается как сильные звуки, способные повлиять на собеседника и что, к примеру, С. Горин и А. Котлячков в монографии

²⁴¹ Пелевин В.О. Тайные виды на гору Фудзи. М.: Эксмо, 2020. С. 77.

²⁴² Юдин А.В. Ономастикон русских заговоров // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика: [Электронный ресурс]. <https://www.ruthenia.ru/folklore/judin1.htm> (дата обращения: 17.08.2022).

«Оружие слово» рассматривают в контексте научного, а не мифологического дискурса.

А.Ф. Лосев отмечает, что присвоение имени есть не просто набор фонем, произнесение которых в определенном порядке соответствует некому физическому объекту или абстрактному понятию. Философ выявляет с имени дополнительный смысл: «...имя не есть просто звук, но еще и нечто совершенно иное, несоизмеримое ни с каким звуком»²⁴³. Н.А. Синдаловский, говоря о фольклоре в целом, приходит к выводу, что персонификация, а присвоение имени является элементом создания образа наравне с портретными и иными характеристиками, является признаком фольклорного повествования²⁴⁴.

Высотное здание, в котором находится ресторан, где встречаются Таня и Клэр, может быть рассмотрено нами как башня. Башня может символизировать приобретение опыта, в том числе и духовного (с башни открывается широкий обзор). Башня также может означать безопасность и заточение, вынужденное или добровольное, что мы видим, к примеру, в сказках. Мотив падения с башни, символизирующий перемены, отражен в арканах карт «Таро». У образа башни есть и мотив властности, возвышения, гордыни, что можно рассматривать как составляющую пары «высотка» – «вершина горы», воплощающую дихотомию «сакральное» – «материальное». Оба пространства типологически были отнесены нами к мужскому пространству, что соответствует трактовке башни как фаллического, то есть однозначно мужского символа.

Хотя выражение «колодец жизни» является эвфемизмом, рассмотрим его в качестве пространственной метафоры и обозначим семиотику образа «колодец». В фольклорном дискурсе локус рассматривается как место исполнения желаний. Колодец, так же, как баня и вершина горы, является местом перехода в иной мир и связан с мотивом трансформации и инициации. Е.В. Голубева рассказывает о гаданиях на воде из колодца.

²⁴³ Лосев А.Ф. Философия имени. СПб: Издательство Олега Абышко, 2016. С. 10.

²⁴⁴ Синдаловский Н.А. Мифология Петербурга: Очерки: [Электронный ресурс]. URL: <https://history.wikireading.ru/91840> (дата обращения: 06.05.2022).

Колодец традиционно ассоциируется с женским началом и является женским символом, а также связан с плодородием и возрождением²⁴⁵. Связь колодца с водой дополняет образ Тани, с которой и связана рассматриваемая пространственная метафора, и сближает с образом Саши-лягушки, героини романа «Непобедимое солнце», о чем мы скажем в следующем параграфе.

В виртуальном пространстве, где действует Таня, имеются зыбкие границы (вагон метро, закрытые комнаты, небольшая арена; при погружении в транс в ходе проведения ритуала Таню связывают), поэтому его можно назвать закрытым или закольцованным, часто агрессивным по отношению к героине. Образ кольца не единожды встречается в романе. В пространствах, где (как минимум, в первых трех частях романа) доминирует Федор, границ нет: погружение в джаны не имеет физических ограничений.

К рассмотрению виртуального и реального пространств мы можем дополнительно применить дихотомию вертикальное / горизонтальное. Так, горизонтальное движение характерно для женского пространства: так как Татьяна больше действует, в женских главах мы можем проследить движение времени, что традиционно воспринимается как линейное; также Таня движется через лес и гонится за священной Игуаной, что представляет собой горизонтальное движение. Сама сцена ассоциативно нас отсылает к борьбе с богом моря Протеем, который способен принимать различные обличия.

В мужском пространстве мы так же можем наблюдать горизонтальное движение, к примеру, попытка вернуться в сансару. Для мужского пространства характерно и вертикальное движение: здесь можем вспомнить пространственные образы первой и третьей главы первой части, разобранные ранее, а также погружение в джаны, что также, хоть и не воспринимается в пространственных категориях, всё же обозначается как вертикальное движение, погружение в глубину.

²⁴⁵ Голубева Е.В. Колодцы как сакральный пространственный локус // Молодой учёный. 2009. № 10. С. 222-223.

Реальное пространство противостоит виртуальному пространству. Спациум романа не гомогенный, мозаичный, дробится внутри – пространство четырех джан, сны и т.д. Однако есть нематериальное пространство, о нем Пелевин традиционно не говорит. Герои перемещаются в более тонко организованное материальное пространство, так виртуальное, а не в духовное.

Женское пространство в романе в основном закрытое, для него характерно горизонтальное движение, в то время как мужское – открытое, где периодически появляется вертикаль, они часто являются антитезой друг другу. Нельзя сказать, что виртуальное пространство исключительно мужское, однако духовное пространство, в которое погружается Таня, явно более мифологичное.

Время в романе нелинейное. Пелевин часто использует прием ретроспекции и интроспекции, активно включается мифологическое пространство, время в котором течет иначе.

Современные реалии легко прослеживаются, можно определить время действия как «наши дни». Есть иное пространство, где время течет иначе. Время для разных героев течет по-разному, иногда главы построены параллельно, рассказывая о том, что с героями происходит в одно время, но в разных пространствах. Однако, разместив для удобства женскую главу напротив мужской (приложение 19), мы видим, что динамика повествования в главах одинаковая.

Действие в романе начинается осенью. Таня проходит обряд инициации поздней осенью, депрессию Федор переживает зимой (в это время Таня тренируется). Роман заканчивается весной.

В романе сочетаются несколько видов повествования: от первого лица (дневник Федора называется «скриботерапией») и от третьего лица (линейное повествование о поисках счастья Федором; история Тани – приём ретроспективы). Время у каждой части и главы своё, следующая глава не продолжает повествование хронологически.

Произведение интертекстуально. Так, неоднократно упоминаются различные произведения (романы «Автостопом по галактике» Д. Адамса, «Великий Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда, «Хищные вещи века» А. и Б. Стругацких и т.д.), реальные

личности (Энди Уорхол, Моисей, Маркс и т.д.), персонажи из кинематографа (Дарт Вейдер и др.), а также мифологий и религий мира (Будда и др.). Присутствуют аллюзивные отсылки к золотой классике отечественной литературы. Так, будучи в раздразе после второй встречи с Федором возле баньки, Таня размышляет: «Под поезд на станции она не хотела точно, а ничего лучше национальная культурная память предложить не могла»²⁴⁶, что является отсылкой к роману Л.Н. Толстого «Анна Каренина».

Также присутствует реминисценция к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Пелевин неслучайно называет героиню Таней, отсылая таким образом читателя к пушкинской Татьяне. Осмысливая героиню в постмодернистской иронии, Пелевин переворачивает историю: первый шаг в этом случае делает мужчина, а не женщина, и он же остаётся отвергнутым, а женщина в последствии, как и Онегин, меняет свое отношение. С одной стороны, такая аллюзия встраивает роман В. Пелевина в контекст русской литературы, а с другой стороны, дает характеристику Тане, определяя ее как мужеподобную. Это подчеркивается и в пространстве: Таня и Клэр говорят о тайной силе матриархата в ресторане в высотке – спациум, традиционно воплощающий мужскую энергию. В конце романа Таня окончательно подавляет Федора: они обедают в ресторане в Барселоне, который располагается на открытой крыше – безграничное светлое пространство, в котором у Пелевина традиционно доминируют мужчины (вспомним пентхаус Александра).

Также мы выявили аллюзию к творчеству Чехова: Пелевин в едином коммуникативном акте соединяет отсылку к рассказу «Дом с мезонином» и контекст, актуальный на момент написания романа. На виллах, где проходит реабилитация олигархов, работают филиппинки, одетые в футболки с надписью #metoo («мол, мету, работа такая»)²⁴⁷. Федя рассказывает, что после завершения приключения, описанного в романе, один из олигархов Ринат назвал самую дорогую борзую «Миту», и Федя сравнивает это имя с чеховской Мисюсь,

²⁴⁶ Пелевин В.О. Тайные виды на гору Фудзи. М.: Эксмо, 2020. С. 157.

²⁴⁷ Там же. С. 340.

героиней рассказа «Дом с мезонином». Более того, именно половой акт Федора с уборщицей позволяет ему «излечиться», то есть вернуться к мирскому. В этом эпизоде отчетливо виден авторский сарказм, направленный не только на осуждение консьюмеризма и отсутствие духовности, выраженное в образе Феде, но также и на насмешку над феминистическим движением #metoo.

Рассмотрев образы персонажей, мотивы романа, а также мифопоэтическую и хронотопическую организацию произведения, мы дали характеристику художественного мира романа, определив типичные для творчества В. Пелевина черты, такие как: мозаичность, ризомообразное пространство, нелинейность времени, интертекстуальность, использование сарказма, гротеска, псевдодокументальность, а также отметили реализацию ролевых моделей, встречающуюся и в ряде других произведений.

Забегая вперед, следует отметить, что гипотеза о взаимосвязи пола персонажа и топоса, в котором он действует, доказанная в первом и третьем параграфах второй главы данной работы, не выдерживает критики при исследовании романов, опубликованных позднее. В дальнейшем мы увидим, что спациум отражает персонажа, однако мы будем говорить о двойственности, заложенной в самого героя, а не о дуалистичном способе организации пространства.

2.4 Ключевые компоненты художественного мира романа

«Непобедимое солнце»

Данный параграф посвящен разбору романа В. Пелевина «Непобедимое солнце», проведенный посредством структурного анализа (приложение 20). Для того, чтобы охарактеризовать семиосферу произведения, мы остановимся на характеристике персонажей и определению ролевой модели и основных мотивов, свойственных им, а также действий, ими совершаемых (в приложении 21 представлены все мотивы, выявленные в ходе анализа); далее уделим внимание основным топосам (все локации перечислены в приложении 22), в которых находятся персонажи, и времени произведения.

Роман «НС» крайне редко становится предметом исследования, художественный мир произведения не был исследован ранее, что обуславливает актуальность и новизну результатов анализа, представленных в параграфе.

2.4.1 Персонажи, мотивы, события произведения

В романе больше персонажей, чем в произведениях, рассмотренных ранее в работе: мы насчитали 23 современных персонажа (то есть те герои, которые действуют в современных реалиях) и 9 римских персонажей (то есть те герои, которые возникают при описании событий, происходящих в Риме в период с 188 по 222 год, во времена правления Каракаллы и Элагабала) (основные персонажи обеих временных линий представлены в приложении 23).

А.О. Белоконева, исследуя специфику антропонимов, выявляет две модели: воплощение или отвержение этого образа, заложенного в имя²⁴⁸, что мы находим справедливым в контексте изучения романа. К примеру, в образе Софии (Со) и Тимофея (Тима) мы видим реализацию первой модели. Двойственность как основной сквозной мотив произведения отражается в имени главной героини.

Также в произведении представлены другие персонажи (гости яхты, родственники императора Вария), однако для характеристики художественного мира они не представляют интереса. Сюжет произведения более масштабен, нежели чем рассмотренные нами в работе ранее: герои более активные, с ними происходит больше событий, представлено больше пространств. Почерк автора всё же узнаваем: сатирическое осмысление актуальных на момент публикации романа событий присутствует²⁴⁹. Основными выразителями авторских мыслей или персонажами, поданными в сатирическом ключе, являются, помимо размышлений и высказываний главной героини, обитатели и посетители яхты: именно там ведутся диалоги, характерные для творчества автора.

²⁴⁸ Белоконева А.О. Миф, имя, судьба героя в эстетике постмодернизма (на материале произведений В. О. Пелевина) // Вестник КемГУ. 2012. № 4 (52). Т. 3. С. 66.

²⁴⁹ Khapaeva D. Soviet and post-Soviet Moscow: literary reality or nightmare? // Cambridge University Press, 2012. P. 176.

В романе упоминаются в саркастичном ключе темы осуждения патриархата, правильного питания («...от горя я выпила банку красной кока-колы с сахаром, что в сегодняшних культурных условиях эквивалентно штофу водки у Достоевского...»²⁵⁰), заботы об экологии («...Надеюсь, это был биоразлагаемый пластик...»²⁵¹) и т.д., что позволяет снизить пафос повествования, актуализировать историю и язык повествования, показав главную героиню как ребенка современности. В работе мы отметим их наличие в качестве типичного авторского приема, однако не будем уделять внимание их анализу.

Прежде чем говорить о персонажах подробнее, сопоставим «современных» и «римских» героев между собой (табл. 3).

Таблица 3

Сопоставление персонажей

«Современный» герой	«Римский» герой
Фрэнк	Каракалла
Саша	Аквиллия
Наоми	Варий
Со	Эон София, Прекрасная Женщина
Тим	Эон Создатель, Львиноголовый

Главной героине Саше в римской истории соответствует второстепенный персонаж, жена Вария Аквиллия. И наоборот, главному герою римской истории Варию соответствует Наоми, возлюбленная Саши. Всех четырех персонажей мы относим к архетипу создателя. Саша и Аквиллия становится создателем вынужденно или по незнанию, а Варий и Наоми, хоть и обладают властью созидать, стремятся разрушить. Реализация образа создателя в женском персонаже уже была у Пелевина ранее – в романе «СКО», однако Саша представляет собой иной вариант развития событий: лиса перестает создавать иллюзию, а Саша ее сохраняет.

²⁵⁰ Пелевин В.О. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2020. С. 217.

²⁵¹ Там же. С. 232.

Наоми – деятельный герой. Саша, несмотря на то, что является главным героем, пассивна. Хотя и возникает мотив доминирования, но он вторичен, так как она оказывается вовлеченной в события, а не инициатором развития истории.

В рамках пространства автор буквализирует выражение «ткань бытия». В ходе повествования становится ясно, что существуют эон Создатель – сверхсущество, создавшее мир, и эон София – создатель эона Создателя. Для эонов мир людей выглядит как двухмерное полотно. Для людей мир эонов непознаваем. Эоны в романе существуют в ролевой модели создателя. Образ эонов как божеств, являющихся персонификацией всего сущего, был заимствован В. Пелевиным из мифологии. В романе в эоны превращаются Тим и Со. Образ эона Софии близок к Богоматери: «Я не могла различить ее лица – на его месте был только свет. Зато там, где полагалось быть сердцу, свет сгущался в ослепительный глаз, смотревший прямо на меня.»²⁵². Главная героиня отмечает, что она «...светилась пониманием и любовью...»²⁵³. Эон София и Со как женский персонаж воплощают архетип матери²⁵⁴.

Образ эона Создателя, помимо христианского дискурса, отсылает нас к божеству культа Митры, представленному в виде старца с головой льва, вокруг тела которого обвивается змея²⁵⁵. Его образ связан с мотивами плотских удовольствий, вечности, а также единства противоположностей.

Автор характеризует Львиноголового эпитетом «грозный», соответствующим архетипу отца, что уравнивает образ матери²⁵⁶. На примере реализации архетипа отца мы видим авторский метод: образ существует сам по себе, мотив поиска отца²⁵⁷, характерный для мифологического дискурса, не

²⁵² Пелевин В.О. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2020. С. 651.

²⁵³ Там же. С. 652.

²⁵⁴ Андреева А.П. Архетип Матери как определяющая сущность женской ментальности // Аналитика культурологии. 2009. Вып. 1 (13): [Электронный ресурс]. URL: vakurov.ru/site/index.php?Itemid=62 (дата обращения 20.04.2022).

²⁵⁵ Иванов П.В. Митра или Айон? (К вопросу об интерпретации одного образа) Вестник ТГУ. 1996. Выпуск 3. С. 124-125.

²⁵⁶ Парис Ж. Мудрость психики. Глубинная психология в век нейронаук. М.: «Когито-Центр»: [Электронный ресурс]. URL: <https://psy.wikireading.ru/19187> (дата обращения 21.04.2022).

²⁵⁷ Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. Спб.: Питер, 2021. С. 80.

реализован, а мотив поиска себя – сквозной, не связан с Львиноголовым. Архетип выступает для автора инструментом, элементом семиосферы.

Представим (рисунок 5) основные пары, складывающиеся из главной героини и иных ролевых моделей (речь идет о современных героях):

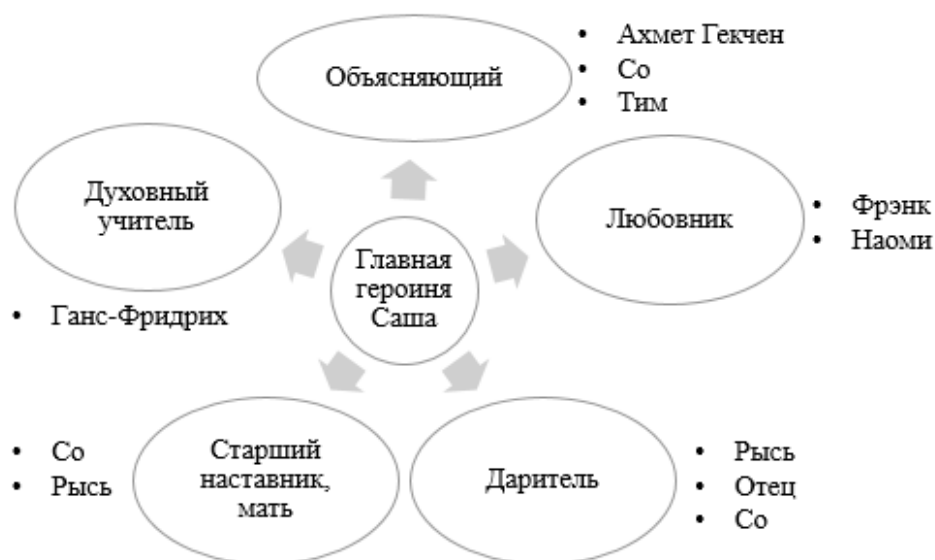


Рис. 5. Парные ролевые модели

Философ Ганс-Фридрих, «духовный учитель», открывает главной героине тайное знание, рассказывая о том, что знаки окружают нас повсюду. Мотив передачи знания, открытия истины сопровождается мотивом смерти. Другая ролевая модель – «любовник» – так же связана с этими мотивами.

Схожие ролевые модели мы видим и в «римской» истории: учитель Ганнис берет на себя функцию объясняющего и наставника. Образ умирающего любовника, то есть соединение эротического и таналогического мотивов, часто возникает в творчестве Пелевина. Этот же образ повторяется в рассказе о существующем в действительности Священном отряде из Фив.

В условно второй части романа, рассказывающего о времени правления сначала Каракаллы, затем Вария (Элагабала), автор обращается к реальным фактам. Однако одним из основных мотивов нарратива является мотив иллюзии: «...история – ... рациональная форма сохранения и концептуализации иллюзий»²⁵⁸.

²⁵⁸ Сорокина Т.Е. Феномен преодоления истории в прозе Виктора Пелевина // Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 2. С. 117-185.

В романе Варий является *soldador*’ом, способным управлять вселенной, а мир (и Древний Рим, и современность) – это двухмерное изображение, созданное проектором. Ч. Чэндун называет такой мотив «исторической альтернативой», обращение к такому мотиву «служит семантическим носителем сквозных тем утраты свободы, манипуляции и симуляции»²⁵⁹, что справедливо и в рамках анализа романа «НС».

Одним из основных мотивов повествования является мотив имени: некоторые персонажи имеют несколько имен, каждое из которых отражает аспект его личности. К примеру, римский герой Варий Авит называется Элагабалом по имени бога, которого почитает, и Марком Аврелием Антонином, чтобы укрепить связь с Каракаллой, отцом, и императорским родом. Ряд героев, в том числе, и второстепенных, к примеру, Аквиллия в «римской» истории», меняют имена. Персонаж «надевает» имя, словно маску, и мотив смены имени носит обратную трактовку: персонаж прячет свою сущность, а не обретает ее.

Также возникает тема красоты, типичная для В. Пелевина, однако в романе расширяется рассуждением о духовной красоте, которая описывается автором как бижутерия²⁶⁰.

2.4.2 Хронотоп произведения²⁶¹

Композиционно произведение является романом в романе: параллельно с основными событиями, происходящими в современных реалиях (Индия, Москва, Стамбул, Варадеро (Куба), Тенерифе (Канарские острова), Таиланд), главной героине сначала рассказывается, потом она видит во снах историю о правлении Каракаллы и его сына Элагабала Римом начала I века нашей эры, в рамках которой мы узнаем и о поклонении Камню. Графически роман разделен на две части – «ЧАСТЬ I. Маски Каракаллы» и «ЧАСТЬ II. SOL INVICTUS», каждая из которых

²⁵⁹ Чэндун Ч. Историческая альтернатива как метамотив в постмодернистских текстах Виктора Пелевина // Наука о человеке: гуманитарные исследования. Т. 15. № 1. 2021. С. 36–45.

²⁶⁰ Пелевин В.О. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2020. С. 20.

²⁶¹ Материалы параграфа частично опубликованы: Агеносов В.В., Царегородцева С.С., Шерчалова Е.В. Специфика хронотопа романа «Непобедимое солнце» В. Пелевина // Казанская наука. 2022. № 4. С. 11–14.

разделена на главы без названия. «Римские» главы отделены знаком «✱», «современные» – «☺» и «*». «Римская» история заканчивается со смертью Вария, знак орла больше не появляется.

Локации, в которых совершаются действия, приведены в приложении 22. Дадим им характеристику и некоторые комментарии.

В начале романа возникает топографическая пара «Стамбул»-«Москва»: Стамбул как иной мир («находится за огненной рекой»), мир сна и иллюзий: «...это была не Москва, а тот ее вариант, что видишь иногда во сне»²⁶². В Стамбуле грань между сном и реальностью стирается.

С Москвой и Стамбулом связан сказочный мотив: так, автор в романе отсылает читателя к сказке о царевне-лягушке, а также к сказке «Поди туда, не знаю куда». А.В. Жучкова, рассматривая фольклорное воплощение лягушки, отмечает, что в мифологемах народов мира лягушка, вне зависимости от того, в позитивном или негативном ключе рассматривается, связана с водой, что трактуется как способность к изменчивости, текучести и превращения²⁶³. Так, сказка оказывается связана с мотивом трансформации.

Главная героиня, выбирая направление путешествия, слышит слова песни, доносящиеся из кофейни, и отмечает словосочетания «огненная река» и «край вулкана». После в кофейне видит панораму Стамбула и принимает решение отправиться туда.

А.Л. Баркова отмечает, что для мифологической картины мира огненная река является границей «мира живых и мира мертвых»²⁶⁴, то есть отделяет реальность от альтернативного пространства, что также подтверждается и рядом других исследований фольклорного и мифологического материала (к примеру, А.М. Петров в статье «Сюжетные функции огненной стихии в русской народно-православной культуре», рассматривая функции огня, так же выделяет и образ

²⁶² Пелевин В.О. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2020. С. 86.

²⁶³ Жучкова А.В. Образ лягушки как символ внутренней трансформации героя в русском и немецком фольклоре // Вестник славянских культур. 2014. С. 107-117.

²⁶⁴ Баркова А.Л. Мировая мифология. Лекции PRO. М.: РИПОЛ Классик, 2019. С. 18.

огненной реки как границы между мирами, однако, отмечает автор, в христианской традиции речь идет о разделении мира грешников и мира праведников²⁶⁵). Рассматривая Москву как реальный топос, в такой трактовке мы видим Стамбул как сновидческое пространство, иной мир.

Сказка «Поди туда, не знаю куда», которую вспоминает главная героиня, так же связана с иным, потусторонним пространством, куда отправляется Саша – то есть в Стамбул. Но не только в пространственном отношении: в последствии Саша ищет *soldador`a* – человека, способного общаться с богами с помощью танца – но при этом не знает, как он выглядит и где его искать.

Автор в традициях фольклора отказывается от описания перехода через границу²⁶⁶. Полет обратно описывается, но он включён в повествование с целью объяснения, так как именно в самолёте Саша встречается с Ахметом Гекченом. В начале произведения В. Пелевин осмысляет в сатирическом ключе, согласно постмодернистской традиции, структуру путешествия героя, которое предполагает переход из реальности в иной мир, и сказочные, а также фольклорные мотивы встраиваются в авторский миф.

Со Стамбулом связан мотив двойничества: помимо представления города как двойника Москвы, мы видим реализацию этого мотива и в образе мечети Айя-София. В реальности это – большое светлое пространство, границы не обозначены. Мечеть снится главной героине, ойнерический образ противопоставлен реальному: темное ограниченное пространство, в котором героине некомфортно. «Двойники» и реплики мечети встречаются в романе и ранее (изображение мечети Саша видит в московском кафе на панораме, а также в Стамбуле в гостинице). Узловой точкой в сюжете становится посещение мечети и знакомство главной героини с Со.

Появляется и пещера – спациум, который мы ранее уже видели в спациопэтике Пелевина. Топос связан с мистическим мотивом: это место проведения ритуала по призыву души Фрэнка. Ритуал проводится в закрытом

²⁶⁵ Петров А.М. Сюжетные функции огненной стихии в русской народно-православной культуре // Вестник славянских культур. 2014. Т. 51. С. 48-63.

²⁶⁶ Пропп В.Я. Глава II. Завязка // Исторические корни волшебной сказки. СПб: Азбука, Азбука Аттикус, 2021. С. 56.

круглом освещенном помещении, где находится зеркало, выполняющее соединяющую функцию (общение с умершими происходит через него; отвечая, мальчик-медиатор так же смотрит в зеркало). Помимо этого, в описании присутствует образ развилки, что отсылает к ризоме. Эпизод развивается в двух дискурсах: мистическом, в котором происходящее воспринимается как правда, и шуточном, в рамках которого Саша сравнивает происходящее с голливудским блокбастером и размышляет о сколиозе, который грозит мальчику-медиатору.

В романе подчеркивается двойственность героев: Саша – имя как женское, так и мужское. Более того, Саша бисексуальна, Варий похож на девочку («Солдаты, приходившие в храм, даже не поняли, кто танцевал – мальчик или коротко стриженная девочка»²⁶⁷). Позднее воплощается в девушке. Ганнис, его учитель, так же красился. Фрэнк является и самим собой, и Каракаллой. Дихотомическая природа некоторых персонажей подчеркивается с помощью пространственных метафор. Рассмотрим их подробнее.

1. Тим как особняк с тайным подземельем:

Узнав Тима ближе, главная героиня раскрывает его образ посредством приема сравнения: «Если сравнивать Тима с домом, у него было два уровня – надземный и подземный. Наверху возвышался солидный приличный особняк с распахнутыми дверями и окнами, открытый для всех и обставленный по последнему мейнстримному каталогу ... Но под домом была лестница, черными зигзагами уходящая вниз – и, даже побывав на нескольких подземных площадках, я не знала, куда она ведет»²⁶⁸.

Объединение в одном образе противоположностей подчеркивается именем: Tim or Fay – человек или мифическое создание. Главная героиня, продолжая сравнение, упоминает и жену Тима, Со: «Со сильно отличалась от Тима. Она была не просто умна и тонка, но еще и сохраняла свою ночную дверку приоткрытой.

²⁶⁷ Пелевин В.О. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2020. С. 431.

²⁶⁸ Там же. С. 448.

Я имею в виду, что у нее, как и у Тима, тоже имелись дневной и ночной уровни, но они не были отделены друг от друга, а соединялись в одну общую конструкцию»²⁶⁹.

2. Каменный обелиск Константина иллюстрирует отношение Саши к Ахмету Гекчену: «Обелиск покоился на четырех металлических кубиках под углами – фактически висел в воздухе. Выглядело это как-то не слишком надежно. Даже подозрительно. То же относилось к Гекчену»²⁷⁰.

3. Каменный «брат» Вария:

Варий, став императором, упоминает одно из строений, назвав его братом.

Сравнение человека и здания мы видели ранее – в романе «Священная книга оборотня» в образе второстепенного персонажа Павла Ивановича, которого героиня сравнивает с азиатским храмом (богатая крыша противопоставляется бедности остального убранства), Демилола приводит мысленный эксперимент «китайская комната» в качестве объяснения мышления сур (роман «S.N.U.F.F.»).

Время произведения нелинейно. В романе использована зеркальная композиция: в завершающей части главная героиня осознает, что во время путешествия на гору Аруначала, в ходе которого она испытала мистический опыт общения с богом Шивой, она видела саму себя, таким образом прошлое накладывается на настоящее. Время субъективно и отражает восприятие событий главной героиней: к примеру, на вилле Тенерифе время, как и пространство, растягивается, а после вмешательства Ахмета Гекчена возвращается в прежнее состояние. Также упоминается, что во время танца Наоми стареет на глазах, а после вновь становится юной. Более того, на «современную» историю накладывается «римская», действия развиваются параллельно. Время действия не указывается, однако символически речь идет о начале года, т.к. главная героиня отмечает юбилей.

Таким образом, художественный мир «Непобедимого солнца» как самобытная вселенная, в которой происходят события, был рассмотрен нами в параграфе. Пространство произведения можно разделить на три части:

²⁶⁹ Пелевин В.О. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2020. С. 451.

²⁷⁰ Там же. С. 365.

рассмотренное ранее исследователями двоемирие, воплощающиеся как в ранних, так и в поздних работах разных жанровых форм²⁷¹, и рассмотренное нами в параграфе, мы предлагаем расширить и дополнить иным пространством, которое нельзя описать: в конкретном случае это мир эонов, мир, не поддающийся осмыслению посредством человеческого опыта.

В романе представлено реальное и иное, сновидческое (в литературе встречаются названия «альтернативное» и «виртуальное»), пространства, при этом главная героиня принадлежит к обоим мирам и способна между ними перемещаться. К реальному пространству мы относим Москву и Таиланд, к пространству иного мира – Стамбул, Варадеро, Тенерифе, а также гору Аруначала в Индии.

²⁷¹ Аюпов Т.Р. Художественный мир раннего Пелевина // Мир науки, культуры, образования. № 4 (89). 2021. С. 451-454.

Глава 3. Архетипические составляющие художественного мира позднего В. Пелевина: попытка синтеза

Для того, чтобы охарактеризовать художественный мир, мы сопоставили полученные результаты и выявили повторяющиеся мотивы, проведя, таким образом, инвариантный анализ и сравнительный анализ позднего творчества В. Пелевина. В работе была совершена попытка выявить типичные для автора внежанровые ролевые модели, в которых воплощаются персонажи.

Целью данной главы является синтез результатов, представленных во второй главе диссертационного исследования. Мы выявили типичные топосы и хронотопические конструкции, мотивы и ролевые модели персонажей. В рамках данной главы представленная информация будет классифицирована, каждая модель будет снабжена примерами и описанием, что позволит составить представление о художественном мире, реализованном в творчестве В. Пелевина. Также в рамках третьей главы мы попытаемся определить, можно ли назвать авторский метод постмодернистским и докажем правомерность использования такого определения. Методология: мифопоэтический и сравнительный виды анализа.

Мы приведем в качестве примеров топосы, а также персонажей и действия, ими совершаемые, взятые не только из произведений, которые были исследованы во второй главе, с целью показать типичность конструкций и художественных категорий, встречающихся не только в большой прозе В. Пелевина, но также и в повестях и рассказах. Некоторые из произведений, на которые мы будем ссылаться, опубликованы автором в конце XX века, что выходит за рамки обозначенной темы, однако это сделано для того, чтобы продемонстрировать наличие выявленных инвариантов в ранних произведениях, а также схематично обозначить эволюцию художественного метода.

В.Я. Пропп отмечает, что нельзя обращаться к материалу справочно, для глубокого понимания нужно изучать объект целиком²⁷². Следуя за мыслью

²⁷² Пропп В.Я. Глава I. Предпосылки // Исторические корни волшебной сказки. СПб: Азбука, Азбука Аттикус, 2021. С. 11.

филолога, скажем, что художественный мир Пелевина – взаимосвязанная система. Мы рассматриваем составляющие семиосферы обособленно (в одном параграфе раскрывается один аспект), однако множественные ссылки на то, что было ранее или будет далее в работе, указывают на взаимосвязь и искусственность такого разделения.

Упоминая спациумы, персонажей или сюжетные элементы, для удобства будем указывать в скобках сокращенное название произведения, в котором они были реализованы. Если произведение упоминается единожды или в целом нечасто, мы будем указывать полное название, в приложении оно не указано.

Повторы в главе связаны с погружением одного и того же аспекта произведения в разные дискурсы и попыткой объяснить его всестороннее.

3.1 Проблема художественного метода в романах В. Пелевина периода 2000 – 2010-х годов

3.1.1 Обзор дискуссии о постмодернизме как направлении и методе

В данном параграфе нами будет рассмотрен вопрос принадлежности автора к определенному течению. Мы предполагаем, что для Пелевина характерно использование постмодернизма как художественного метода, который трансформируется с течением времени. Мы настаиваем на применении термина «метод», а не «направление», так как его творчество осмысляет постмодернизм и выходит за его рамки²⁷³. Об обращении современных авторов к методам, а не причастности к литературному течению, говорят и другие исследователи: к примеру, А.Г. Сильчева рассматривает магический реализм более узко как художественный метод, а не направление²⁷⁴.

В параграфе мы обозначим дискуссионный вопрос о состоятельности постмодернизма, а также дадим авторскую точку зрения на состоятельность этих определений в контексте определения авторского метода В. Пелевина.

²⁷³ Bobileva A., Prokhorova T., Bogdanova O. Victor Pelevin's Novel about Vampires as the form of Reflection on Postmodernism // Journal of History Culture and Art Research. 2017. № 6(4). P. 445.

²⁷⁴ Сильчева А.Г. Трилогия «Люди воздуха» Дины Рубиной: особенности художественного метода: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2019. С. 21, 31.

Данный параграф занимает важное место в изучении темы: без чёткого понимания специфики работы Пелевина в рамках постмодернизма нельзя рассматривать семиосферу, созданную автором в поздних произведениях, определяя его именно как постмодернистский.

Творчество В. Пелевина сложно отнести к конкретному литературному течению, а вопрос о принадлежности автора к литературному направлению остается открытым²⁷⁵. Для научного сообщества более привычно определение произведений В. Пелевина как постмодернистских (в работах И.В. Каленовой²⁷⁶, М.В. Репиной²⁷⁷ и др.), однако встречается и определение Пелевина как неомодерниста²⁷⁸.

Дискуссия о несостоятельности постмодернизма как концепции, характеризующей современность, и усталости от постмодернизма началась в конце XX века и продолжается до сих пор, а такие исследователи в области социологии, политики, эстетики, литературоведения, как С. Лэш, Дж. Александер, З. Бауман, Л. Хатчеон, Дж. Ритцер, и др. активно изучали этот вопрос. В попытках определить границы того, что теперь характеризует и описывает современную эпоху, авторы предлагали ряд терминов: «перфомантизм» (Р. Эшельман), «альтермодернизм» (Н. Буррио), «космомодернизм» (К. Морару) и др., а также пост-постмодернизм (встречается написание в одно слово) как зонтичный термин, объединяющий вышеперечисленное. Обобщению и попытке анализа посвящены такие труды, как

²⁷⁵ Мэйпин Я. Древнекитайская философия и концепт «путь» в сюжетной модели В. Пелевина // ART LOGOS, № 3 (5). 2018. С. 119-120.

²⁷⁶ Каленова И.В. Формирование представления о постмодернизме как художественном методе в системе школьного курса современной литературы: на примере произведений Вен. Ерофеева и В. Пелевина: дисс. ... к. пед. н.: 13.00.02. Самара, 2007. 199 с.

²⁷⁷ Репина М.В. Творчество В. Пелевина 90-х годов XX века в контексте русского литературного постмодернизма: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2004. 199 с.

²⁷⁸ Безрукавая М.В. Неомодернизм в современной русской прозе: художественные модели мира, концепции человека, авторские стратегии: дисс. ... д. филол. н.: 10.01.01. Кубань, 2020. 289 с.

диссертация А.В. Павлова²⁷⁹ и онтология «Вытеснение постмодерна. Антология произведений об искусстве и культуре начала XXI века»²⁸⁰.

Отечественный диалог о несостоятельности постмодернизма можно проиллюстрировать статьей Н. Ивановой «Преодолевшие постмодернизм», в которой автор, рассуждая о месте постмодернизма в литературном мире (актуальном на момент написания статьи), приходит к выводу, что постмодернисты исчерпали инструментарий и обращаются к новым жанровым формам, тематике и проблематике. Н. Иванова говорит о необходимости постулировать новый реализм, сверхреализм, трансметареализм и т.д. – в целом, новый этап развития реализма²⁸¹.

О преодолении постмодернизма рассуждает и Я.В. Солдаткина в монографии «Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике», обозначая влияние постмодернизма на современную литературу. Филолог также отмечает пути преодоления постмодернизма в литературе, в частности, – неомодернизм²⁸².

Уместно вспомнить и такой термин, как метамодернизм, исследованию и определению границ которого посвящена книга «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма» под редакцией Р. ван ден Аккера. В книге рассматривается метамодернизм как ощущение, «структура чувства», пронзающего политический, культурный, социальный и т.д. дискурсы, что отражается в том числе и на современной литературе. Авторы отмечают уход от ощущения конца эпохи, трактуя приставку «мета» как осмысление предыдущего опыта, диалектичность, большее значение уделяются культурной логике капиталистического общества.

²⁷⁹ Павлов А.В. Философия культуры в постпостмодернизме: критический анализ: дисс. ... д. ф. н.: 09.00.13. М., 2019. 447 с.

²⁸⁰ Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century: by ed. Rudrum D., Stavris N. London: Bloomsbury Academic. 368 p.

²⁸¹ Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм: [Электронный ресурс]. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=453> (дата обращения 21.08.2022).

²⁸² Солдаткина Я.В. Неомодернистские тенденции в современной русской прозе // Материалы конференции «Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности», 2014. С. 377-381.

Вопрос метамодернизма интересует и отечественных исследователей, к исследованию которого обращается П.Е. Спиваковский, рассматривая творчество В. Пелевина в контексте метамодернизма. Филолог определяет метамодернизм иначе, выявляя трагическую нарративную структуру в позднем творчестве В. Пелевина²⁸³. Вопрос в интерпретации и угле зрения – мы не определяем трагический мотив как ведущий, однако отмечаем изменения в мировоззрении автора, а также считаем, что постмодернизм как метод позволяет в достаточной степени анализировать творчество В. Пелевина. К тому же, метамодернизм (так же, как и пост-постмодернизм в целом) сейчас понимается в контексте необходимости уточнения и актуализации теории постмодернизма, выступает в качестве мироощущения и не обладает фиксированным перечнем функций и элементов. В противовес трагическому пафосу можно привести роман «НС», завершающийся на патетической ноте созданием нового мира, а также финал романа «t».

Д.В. Кротова, рассматривая поливариативность постмодернизма, отметила, что наряду с деконструкцией Пелевина как постмодерниста не отказывается окончательно от канонов и обращается к литературной традиции, в частности, к модернизму. Приведем и дополним примеры, выявленные автором. Д.В. Кротова отмечает модернистские тенденции и в раннем творчестве («Омон Ра», «Чапаев и Пустота» и др.)²⁸⁴, а наши примеры выявляют обращение к модернизму в последующих произведениях.

В произведениях В. Пелевина обнаруживается связь с идейной составляющей творчества Л. Андреева (тема пустоты, хаоса и мировой бездны, вариативности реальности). Образ пустоты и хаоса исследуется Пелевиным и в поздних романах – «НС» (мир разрушается, главная героиня должна сделать выбор: отказаться от бытия или создать новую реальность; бездна во сне Вария), и в «ТВНГФ» (пугающая Федора бездна, открывшаяся после просветления), и в «СКО»

²⁸³ Спиваковский П.Е. Трагическое в русской метамодернистской литературе // *Litera*, 2018, № 3. С. 95-102.

²⁸⁴ Кротова Д.В. Модернистские элементы в художественном сознании В. Пелевина // *Словесное искусство Серебряного века и русского зарубежья в контексте эпохи («Смирновские чтения»)*. С. 72-78.

(физиологическая пустота главной героини (у героини нет полового органа, его функцию выполняет мешок) и невозможность зачать и т.д.). Пустота появляется и в финале повести «И», а также ряде других произведений.

Д.В. Кротова видит близость к модернистской традиции и в смешении фантастического и реального, а также в теме детства и образе героев, сравнивая Омона Кривомазова («ОР») с сиротами в творчестве А. Платонова²⁸⁵. Образ «сироты» появляется и в позднем творчестве: Саша («НС») – дочь макаронного короля, родители в разводе, у каждого своя семья, в которой Саше нет места; мать Ромы (Рамы) («ЕV») не интересуется его жизнью и постоянно подозревает его в употреблении наркотиков. Образ матери воплощает не биологический родитель героя: для Саши это Со и Рысь, для Рамы – Иштар Борисовна.

Близость к классической русской литературы и преемственность отмечает и О.О. Смирнова, выявляя связь комического с трагическим в творчестве В. Пелевина²⁸⁶. С. Корнев, исследуя раннее творчество, называет автора классическим писателем-идеологом, а И.К. Дмитриенко выявляет генетическую связь некоторых пелевинских мотивов, охарактеризованных автором как постмодернистские, с романтизмом²⁸⁷.

Говоря о положении постмодернизма на современной литературной арене, Я.В. Солдаткина и О.О. Михайлова отмечают, что он сам становится объектом деконструкции²⁸⁸. Пелевин не характеризует себя как постмодерниста, ему приписываются и слова: «Я не люблю постмодернизм, это как питаться мясом погибшей культуры»²⁸⁹.

²⁸⁵ Кротова Д.В. Творчество В. Пелевина и традиции модернизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2017. № 3(69): в 3-х ч. Ч. 3. С. 29-32.

²⁸⁶ Смирнова О.О. К вопросу о «чесателе и питателе», или специфика комического в прозе Виктора Пелевина // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика. 2012. № 3. С. 25.

²⁸⁷ Дмитриенко И.К. К вопросу о литературной традиции: мифологические проекции в произведениях немецких романтиков и русских постмодернистов // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. № 3 2012. С. 96-99.

²⁸⁸ Солдаткина Я.В., Михайлова О.О. Медийные явления в современной русской литературе: учебно-методическое пособие. М.: МПГУ, 2019. С. 39.

²⁸⁹ Цит. по: Куликова Д.В. Пелевин и профанация божественного // Эстезис: [Электронный ресурс]. URL: <https://aesthesis.ru/magazine/june18/pelevingods> (дата обращения 24.08.2022).

Автор обращается к обозначенным концепциям, а также к тем, что остались за границами данной работы (авангард, трансавангард, постреализм, метареализм, необарокко (что было рассмотрено в первой главе) и др.), как к инструментариям, позволяющим сохранить актуальность творчества и соответствовать не только эпохе, но и запросам целевой аудитории.

Такой подход позволяет выбирать художественные инструменты, а не полноценно творить в рамках заданной парадигмы: О.А. Митрошенков в качестве одного из компонентов пост-постмодернизма как социальной теории выделяет транссентиментализм – уважительное обращение к культуре, лиричные реминисценции и цитирование, отказ от сатиры и сарказма, что идет вразрез с результатом нашего анализа, в то время как ностальгический мотив и доминанта виртуальной реальности, характерные для пост-постмодернизма²⁹⁰, в его творчестве присутствует. Такая эклектичность отражает не только стиль В. Пелевина, но и специфику современной литературы в целом и соответствует духу времени²⁹¹.

С. Корнев отмечает установление цельной идеологии в творчестве Пелевина, что идет вразрез с постмодернистской идеей деконструкции. Для постмодернистов характерно разрушение нового мира, нигилизм является самоцелью, в то время как Пелевин «создает собственный мир». Более того, не разрушается «положительная сущность человека», его психологическое, смысловое ядро, в то время как постмодернисты подразумевают одновременно тотальное разрушение как внутренней основы, так и внешней реальности.

Но следует различать постмодернизм как мироощущение и характер современности и целом и как художественный метод в частности: мы можем рассматривать использование в творчестве инструментов постмодернизма, в

²⁹⁰ Митрошенков О.А. Постпостмодернизм как предчувствие // Социально-гуманитарные знания. 2013. № 4. С. 52-61.

²⁹¹ Pańkowska E. Между постмодернизмом и «новым реализмом»: лейтмотивы в избранных произведениях Виктора Пелевина и Захара Прилепина // Studia Rossica Posnaniensia. 2019. Т. 44. № 1. С. 221-233.

меньшем масштабе, в связи с чем его недостаточность уже не кажется таковой. Более того, обозначенные концепции требуют доработки и уточнения.

3.1.2 Авторский метод В. Пелевина: постмодернистские принципы и приемы

Современные литературные произведения «включают в себя постмодернистские авторские стратегии, а с другой — выходят за их рамки, самым парадоксальным образом возвращаясь к формам модернизма, а то и более ранним...»²⁹². Схожие рассуждения приводит и Д.В. Кротова. Такое понимание метамодернизма ставит вопрос об определении характеристики позднего творчества Пелевина: насколько уместно и достаточно определять его работы как постмодернистские? Постмодернизм в полной мере как литературное направление не определяет его творчество, однако нами были выявлены художественные, структурные и тематические элементы, позволяющие заявлять, что и в поздних произведениях В. Пелевина встречается обращение к постмодернизму как к художественному методу, что не противоречит сказанному выше.

Можно предположить и движение его в сторону метамодернизма, более того, схематично эволюция художественного метода была уже намечена в работе, однако проверка такой гипотезы не может быть осуществлена в рамках данной диссертации и требует обращения к иным методам и корпусу научной литературы, посвященной метамодернизму.

Д.В. Кротова, выявляя опору автора на литературную традицию, говорит также о том, что в его творчестве наблюдаются типичные постмодернистские приемы²⁹³. Постмодернистский инструментарий для Пелевина мы считаем ведущим. В рамках доказательства правомерности определять творчество В.

²⁹² Аккер ван ден Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2020. С. 45, 47.

²⁹³ Кротова Д.В. Постмодернизм или продолжение традиции: проза В. Пелевина // Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. М.: МАКС Пресс Москва, 2018. С. 104.

Пелевина как постмодернистское обратимся к основным постулатам постмодернизма²⁹⁴ и рассмотрим его произведения в этом контексте.

I. Мир как текст

Согласно сюжету «НС», трехмерный мир людей является плоским: «Реальность вдруг оказалась не бесконечным трехмерным миром, а плоским рисунком на ткани – и ткань начала сжиматься. Я тоже была частью рисунка, и меня сжимали вместе с ним. Я знала теперь, что прежде просто воображала трехмерный мир примерно так же, как мы делаем это, когда смотрим кино»²⁹⁵. Образ художественного мира как нарратива воплощен и в романе «t», по сюжету которого главный герой – граф Т – является персонажем истории. Реальность языка субъективна, однако она мыслится постмодернистами как единственно возможная реальность²⁹⁶.

II. Культура как система знаков

Творчество В. Пелевина насыщено многочисленными отсылками, аллюзиями и реминисценциями, произведения становятся собранием семиотических загадок, которые вовлекают читателя в интеллектуальную игру. Посредством системы знаков, заимствованных из мифологий, фольклора и культуры разных народов, а также обращению к образам массовой культуры создается уникальный авторский миф и авторский язык²⁹⁷.

Образы персонажей, язык повествования, хронологическая организация текста и семиосферы интертекстуальны, многослойное цитирование, как отмечает Ю.Л. Высочина, является не только способом выражения позиции автора, но и

²⁹⁴ Скоропанова И.С. Мини-словарь постмодернистской терминологии // Филолог. Выпуск 6: [Электронный ресурс]. URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_141 (дата обращения 21.08.2022).

²⁹⁵ Пелевин В.О. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2020. С. 664-665.

²⁹⁶ Хаустов Д.С. Лекция 6. Мифологии // Лекции по философии постмодерна. М.: РИПОЛ-Классик, 2020. С. 103.

²⁹⁷ Хорева Л.Г. Буддистские и античные мифологемы в творчестве В. Пелевина как отражение современной картины мира // Вестник славянских культур. Филологические науки. 2019. Т. 54. С. 257-264.

вовлечения читателя в игру, а также включения текста в диалог культур²⁹⁸. Почти все элементы художественного мира включены в интертекстуальную и гипертекстовую цепочку.

Автор насыщает художественный текст прямыми и косвенными отсылками, разгадывание и узнавание которых приносит наслаждение интеллектуальному читателю.

III. Постмодернистская игра с читателем

Рассмотрим некоторые примеры постмодернистской игры:

1. Самоирония: Пелевин не раз упоминает постмодернизм и осмеивает и постмодернистское искусство, и свое творчество в целом: «Этот текст не заслуживает, конечно, серьезного литературоведческого или критического анализа. Тем не менее отметим, что в нем просматривается настолько густая сеть аллюзий (не говоря уже о дурном языке и редкостном инфантилизме автора...)»²⁹⁹; «Будем реалистами. То есть если перевести на современный русский язык – постмодернистами»³⁰⁰.

2. Обилие исторических, культурных и др. реминисценций: упоминание стихотворений, предметов искусства. О.Ю. Осьмухина выявляет, что обращение к мифологическому материалу характерно для постмодернистской аллюзивной и гипертекстуальной прозы, отмечая определенную схожесть в творчестве ряда авторов, что позволяет нам выявленное обилие цитат и реминисценций трактовать как постмодернистский прием³⁰¹.

3. Непрямое цитирование и аллюзии: в романе «СКО» термин «сверхооборотень» отсылает читателя к философии Ницше. Также герои обсуждают Фрейда (так, сначала Александр делится с главной героиней своими

²⁹⁸ Высочина Ю.Л. Интертекст как языковая игра постмодернизма (на примере произведений Т. Толстой, Б. Акунина, В. Пелевина) // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. Филологические науки. 2016. № 2. С. 164.

²⁹⁹ Пелевин В.О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо-Пресс, 2016. С. 7.

³⁰⁰ Пелевин В.О. Бэтман Аполло. М.: Издательство «Э», 2017. С. 327.

³⁰¹ Осьмухина О.Ю. Мифопоэтическое пространство отечественного романа рубежа XX–XXI вв. (на материале прозы В. Пелевина и Д. Липскерова) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2013, № 4 (2). С. 123.

размышлениями, потом она пересказывает их своей сестре), а в последствии героиня, подводя итог своих размышлений, говорит: «... психопатология обыденной жизни»³⁰², что является скрытой отсылкой к монографии Фрейда с одноименным названием.

Отсылка именно к фрейдизму и ницшеанству не случайна: постмодернисты осмыслили философские концепции (о чем докторская диссертация Г.Э. Ирицяна³⁰³; об осмыслении фрейдизма писал психоаналитик и постструктуралист Ж.М.Э. Лакан в работах конца XX века, вопрос сексуальности исследуется в работе мыслителя М. Фуко³⁰⁴), что в свою очередь включается Пелевиным в сатирический дискурс.

4. Использование в качестве второстепенных или внесценических героев реальных исторических личностей (автор упоминает одного из ухажеров Тани («ТВНГФ») Отари Квантришвили – реального человека, основателя партии спортсменов России, предпринимателя и криминального авторитета).

5. Языковая игра, построение неожиданных ассоциаций: в «СКО» главная героиня называет одну из ветвей элиты: «... «аппарат» (искаженное «upper rat» [англ. верховная крыса]) <...> - это власть, которая кормится откатом, получаемым с бизнеса...»³⁰⁵. Такая игра, которая почти всегда строится на соединении терминов разного порядка, добавляет оригинальную коннотацию и вызывает смех у зрителя, способного оценить сарказм.

6. Включение в единую коммуникативную систему «высших» и «низших» элементов. В «ТВНГФ» автор обыгрывает произношение движения #metoo [русская транскрипция: {ми ту}]: на одежде обслуживающего персонажа размещена именно эта надпись (на английском языке): «Стилист нашего проекта был весельчак – в таких майках выходили на смену все уборщицы с

³⁰² Пелевин В.О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо-Пресс, 2016. С. 207.

³⁰³ Ирицян Г.Э. Формирование культурологической теории: Ф. Ницше и постмодернизм. дисс. ... д. ф. н.: 24.00.01. М., 2011. 250 с.

³⁰⁴ Фуко М. История сексуальности. Том 4. Признания плоти. М.: Ад Маргинем, 2020. 416 с.

³⁰⁵ Пелевин В. О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо-Пресс, 2016. С. 102-103.

метлами. Мол, мету – работа такая»³⁰⁶. Далее автор связывает в единый коммуникационный акт посредством авторских контекстуальных ассоциаций эпизод с рассказом А. П. Чехова «Дом с мезонином», упоминая, что один из героев романа назвал лучшую борзую Миту: «...почти чеховская “Мисюсь”»³⁰⁷.

7. Соединение социальных и архаических мифов, добавление авторской мифологии, вольное обращение с мифологемами и фольклорными мотивами, объединение в едином коммуникативном акте философских или религиозных концепций и элементов массовой культуры³⁰⁸ (например, Федор («ТВНГФ») сравнивает Будду с дилером).

Уместно упомянуть PR-кампанию журнала «Esquire» к выходу октябрьского номера. Виктор Пелевин последние несколько лет не дает интервью, не общается с журналистами и читателями, вокруг фигуры автора возникают мифы. Обсуждению, существует ли Пелевин на самом деле, посвящен выпуск журнала (в номере так же обсуждается проблема фейковых новостей). В «СКО» журналистские фейки представлены в качестве медийных симулякров.

В сентябре в СМИ появилась информация о проведении В. Пелевиным автограф-сессии в Москве. Событие для мира российской литературы исключительное. После главный редактор журнала Esquire С. Минаев рассказал, что сообщение о встрече писателя с поклонниками было фейковым³⁰⁹. В сентябрьском номере «Esquire» представлены фотографии актера, загримированного под писателя, и интервью с писателем под заголовком «Система П.В.О.» (героем материала стал актер Юрий Борисов, который изобразил Виктора Пелевина). Сначала интервьюирующим становится Пелевин, после – Борисов, в конце журналист снова задает вопрос Пелевину. Читателю нужно угадать, что из того, о чем говорит(ят) герой(и) материала, правда.

³⁰⁶ Пелевин В.О. Тайные виды на гору Фудзи. М.: Эксмо, 2020. С. 340.

³⁰⁷ Там же.

³⁰⁸ Осьмухина О. Ю., Сипрова А. А. Мифопоэтический контекст романа В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Литературоведение. 2017. № 11 (77). Ч. 2. С. 27.

³⁰⁹ Запольская А. Минаев рассказал о выдуманной автограф-сессии Пелевина: [Электронный ресурс]. URL: <https://lenta.ru/news/2021/09/26/pelevin/> (дата обращения 01.07.2022).

Кампания по выходу номера журнала и сам выпуск представляет собой постмодернистскую игру, реализованную в рамках коммуникации с аудиторией журнала, выходящую за рамки художественной литературы. С. Минаев назвал Пелевина «мистификатором».

IV. Постмодернистская чувствительность, децентрализованность, хаотичность, деконструкция

Мир в постмодернизме – децентрализованный, фрагментарный, составляющие его элементы разрозненны и зачастую не реализуют причинно-следственные связи. Такая характеристика справедлива и для художественного мира В. Пелевина: децентрализованность и хаотичность отражается не только в нарративе, но и в спациопэтике и даже на графическом уровне – на уровне оформления текста.

В повествовании элементы на различных уровнях разрушаются (миф как цельная история, композиция, и т.д.) и собираются автором. В ходе мифопоэтического анализа мы также отметили деконструкцию основ литературных направлений (к примеру, романтическую схему «обычный герой в необычных обстоятельствах», обыгрывание романтических клише и т.д.), что было выявлено и О.О. Смирновой³¹⁰). Отказ постмодернизма от ценностей как прошлого, так и настоящего и высоких идеалов отмечает и теоретик эстетики Н.Б. Маньковская.

Деконструкции подвергается и система знаков, что можно проиллюстрировать цитатой из «ЕV»: «Ваше поколение уже не знает классических культурных кодов. Илиада, Одиссея – все это забыто. Наступила эпоха цитат из телепередач и фильмов, то есть предметом цитирования становятся прежние заимствования и цитаты, которые оторваны от первоисточника и истерты до абсолютной анонимности»³¹¹. Д.Л. Шукуров отмечает утрату информативности

³¹⁰ Смирнова О.О. К вопросу о «чесателе и питателе», или специфика комического в прозе Виктора Пелевина // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика, 2012, № 3. С. 26-27.

³¹¹ Пелевин В. О. Empire V. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 274.

при цитировании, говоря, что цитата становится самоцелью³¹². Сравним с мыслью Н.Б. Маньковской: «Знак в концепции Дерриды не замещает вещь, но предшествует ей. Он произволен и немотивирован, институционально-конвенционален. Означаемого как материальной вещи в этом смысле вообще не существует, знак не связывает материальный мир вещей и идеальный мир слов, практику и теорию... утратившего свою первичную опору – вещь, и одновременно обретение нового качества – оригинальности вторичного»³¹³.

Деконструкция, как пишет Н.Б. Маньковская, исследуя концепцию Ж. Дерриды, является художественным языком, отличается незавершенностью, ненормативностью, спонтанностью³¹⁴. Однако Д.В. Кротова указывает, что деконструкция у Пелевина не носит тотальный характер и наряду с разрушением мира и ценностного ряда герои сталкиваются с познанием действительности, что представляет собой выявление или формирование конструкции³¹⁵.

V. Ризома

Одним из ключевых характеристик ризоматично организованных пелевинских текстов становится наложение дискурсивных практик, деконструкция и сочетание различных семиотических систем. Как пишет Л.Н. Синельникова: «Мир-ризома — это мир ускользания, дающий неограниченную возможность для новых конфигураций слов, образов, смыслов»³¹⁶. Ризоматично организованная семиосфера дает пищу для многих исследователей, что объясняет обилие трактовок и неиссякаемый интерес исследователей к работам Пелевина.

Представленное Делезом и Гваттари понятие является концептом нелинейного мышления и повествования. Пелевин активно соединяет элементы

³¹² Шукуров Д.Л. Дискурс М.М. Бахтина и теория интертекстуальности // Известия вузов. Серия «Гуманитарные науки». 2012. № 3 (2). С. 108.

³¹³ Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (введение в эстетику постмодернизма). М.: РАН: Институт философии, 1995. С. 103.

³¹⁴ Маньковская Н.Б. Иронизм деконструкции // Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 19-22.

³¹⁵ Постмодернизм или продолжение традиции: проза В. Пелевина // Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. М.: МАКС Пресс Москва, 2018. С. 135.

³¹⁶ Синельникова Л.Н. Ризома и дискурс интермедиальности // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. 2017. Т. 21. № 4. С. 807.

различных дискурсов, мифологем, культур и т.д., представляет посредством гротеска, сатиры и сарказма общественные и общечеловеческие ценности в намеренно сниженном контексте, что соответствует ризоматичному мышлению³¹⁷.

Е. Пронина называет такой стиль мышления фрактальным, отмечая тяготение структур, существующих в контексте раннего пелевинского текста (мышления и психики персонажей, организации пространства и т.д.), к нелинейности, повторяемости, стохастичности, неатропоморфности, что мы можем назвать справедливым и для более поздних текстов³¹⁸.

VI. Симулякры

Симулякры реализованы на разных уровнях организации текста: как в спациопэтике, в системе персонажей, в художественном мире в целом, так и на речевом уровне (автор активно пользуется терминологией) – в диалогах и монологах персонажей. Симулякры возникают на разных уровнях организации повествования: это и ложные отсылки, и реминисценции, и симулякры, которыми насыщен художественный мир автора. В рамках эстетики, по М.Б. Маньковской, симулякр заменяет художественный образ³¹⁹.

Д.В. Кротова, Е. Пронина и др. отмечают характерное для пелевинской семиосферы смешение реального и фантастического, что также обозначено автором как типичная постмодернистская черта³²⁰.

С. Корнев выявляет две трактовки постмодернизма: западный и восточный. Согласно его прочтению, западный постмодернизм (Ж. Бодрийар, Ж. Делез, Ж. Деррида и др.) тяготеет к разрушению, в том числе, и саморазрушению. Ему свойственны децентрализованность, отказ от иерархии, мозаичность и

³¹⁷ Хаустов Д.С. Лекция 11. Ризома // Лекции по философии постмодерна. М.: РИПОЛ-Классик, 2020. С. 174, 176.

³¹⁸ Пронина Е. Фрактальная логика Виктора Пелевина // Вопросы литературы. 2003. № 4: [Электронный ресурс]. URL: <https://voplit.ru/article/fraktalnaya-logika-viktora-pelevina/> (дата обращения 21.08.2022).

³¹⁹ Маньковская Н.Б. Эстетика симулякра // Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 59.

³²⁰ Постмодернизм или продолжение традиции: проза В. Пелевина // Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. М.: МАКС Пресс Москва, 2018. С. 117. Пронина Е. Фрактальная логика Виктора Пелевина // Вопросы литературы. 2003. № 4: [Электронный ресурс]. URL: <https://voplit.ru/article/fraktalnaya-logika-viktora-pelevina/> (дата обращения 21.08.2022).

самостоятельность отдельных фрагментов, аллюзивность, гипертекстуальность и др.

Черты западного постмодернизма присутствуют в творчестве Пелевина. По мысли С. Корнева, западный постмодернизм отличается от восточного, где основой является мотив освобождения³²¹, что мы также встречаем в творчестве Пелевина: ряд героев сталкиваются с пространством пустоты, однако некоторые отказываются от освобождения (Федор («ТВнгФ») и др.), а некоторые – принимают и «выходят» из колеса страданий (лиса А («СКО»), Наоми («НС») и др.). Такая трактовка постмодернизма близка буддизму.

Антиэстетика и натурализм приближает Пелевина к трансгрессивной литературе. Автор смешивает светлые переживания (инициатическое посвящение Тани, погружение в джаны Федора в «ТВнгФ») с низменным плотским. Соединение телесного и духовного мы видим и в других произведениях: подробно описываются физические увечья дискурсмонгера Бенрара-Анри, причиненные Хлоей («S»); физический коитус оборотней становится виртуальным и иллюзорным («СКО»), причем первый опыт оказывается для главной героини болезненным; описываются рвотные позывы и акт самоудовлетворения Кеши («ЛкТЦ»); переход в иную реальность и принятие окончательного решения оборачивается жестоким убийством олигарха («ЗПК») и т.д.

Пелевин обращается и к мотиву телесности и сексуальности, что осмысляется И.П. Ильиным как постструктуралистское и постмодернистское понятие. В его творчестве мы видим не просто ««сращивание» тела с духом»³²²: автор погружает телесное в сатирический дискурс. Е.П. Воробьева выявляет

³²¹ Корнев С. Трансгрессивная революция. Посвящение в постмодерн-фундаментализм // Часть 3. Западный постмодернизм и восточный постмодернизм. Постмодерн как оружие против постмодерна: [Электронный ресурс]. URL: http://kitezhh.onego.ru/trans_3.htm (дата обращения 16.09.2022).

³²² Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) INTRADA. 2001. С. 299.

реализацию телесного мотива не только на уровне повествования, но и на уровне языка³²³.

Завершая характеристику авторского метода, отметим псевдодокументальность его художественных произведений. Герои представляют на суд читателя свои размышления, заверяя в их правдивости, наряду с вымышленными героями действуют реальные, а пространство украшено узнаваемыми предметами искусства. Таким образом, считаем целесообразной характеристику пелевинского творчества как постмодернистского.

3.2 Хронотопические варианты инвариантной структуры прозы В.

Пелевина³²⁴

Прежде чем переходить к частным образам спациопэтики, мы рассмотрели обобщенно модели хронотопа, встречающиеся в творчестве В. Пелевина, сопроводив модели некоторыми примерами, основываясь на классификации А.И. Николаева (приложение 24). Отметим, что хронотоп всей истории нельзя отнести к конкретной модели, автор использует синкретический подход.

В работе мы предлагаем иную топографическую классификацию: все топосы были разделены на три группы – реальное, мифологическое и внеязыковое пространства (приложение 25). Рассмотрим их подробнее.

Следует отдельно обосновать название группы топосов «внеязыковой» или «внедискурсивной». Описание, которое дают герои, дает нам возможность использовать эти термины: «– А ты можешь это описать? ... Нет. Там не темно. Там вообще нет никакого «там». <...> “Бесформенное совершенство по ту сторону всякого опыта”»³²⁵.

Сравним с цитатой из романа «Священная книга оборотня»: «– А можно как-нибудь описать Радужный Поток? // – Нельзя. Природа Радужного Потока такова,

³²³ Воробьева Е.П. Литературная рефлексия в русской постмодернистской прозе (А. Битов, Саша Соколов, В. Пелевин): автореф. ... к. филол. наук, Барнаул, 2004. 24 с.

³²⁴ Материалы параграфа частично опубликованы: Сильчева А.Г., Шерчалова Е.В. Мифологический топос в романах В. Пелевина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. № 10 (36). Т. 15. С. 3174-3178.

³²⁵ Пелевин В.О. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2020. С. 641.

что любые описания только помешают, создав о нем ложное представление. О нем нельзя сказать ничего достоверного, там можно только быть»³²⁶.

Переходя в реальность, которую невозможно описать, персонаж сливается с ней, что отражает идею освобождения, которую мы видим в буддизме: «Религиозный идеал мокши («освобождения») в индуизме предполагал обретение прижизненного блаженства через отождествление личного Я (психической субстанции) с высшим космическим творящим началом... Мокша достигалась благодаря жестким формам аскезы...»³²⁷. Это же состояние описывается в ряде религиозно-философских памятников (к примеру, «Бхагавадгита 18.51-53»). Как и многие элементы художественного мира Пелевина, образ спациума, где герой сливается с окружающим пространством, отказавшись от личности, привязанностей и желаний, мы находим в мифологии: множественное становится единым, которое впоследствии распадается вновь на множественное, что отражает космогонический круг³²⁸.

Пространство по ту сторону опыта, пустота, внедискурсивная реальность «является синонимом нравственного движения, нежели его отсутствия. В этой Пустоте (именно к ней движутся сюжеты большинства пелевинских произведений) происходит освобождение от ярких, бутафорских образов неистинного существования»³²⁹.

В качестве антитезы пространства пустоты выступает не материальная реальность, а реальность языка (человеческой речи), что вновь возвращает нас к постулату постмодернизма «мир как текст».

Говоря о хромотопической организации текста, А.Ю. Мельникова применительно к пространству и времени, реализованном в романе В. Пелевина, использует термин «виртуальный» (этим же термином пользуются и другие

³²⁶ Пелевин В. О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо-Пресс, 2016. С. 349.

³²⁷ Ермакова Т. В., Островская Е. П. Классический буддизм. СПб.: «Азбука классика»; «Петербургское Востоковедение», 2004. С. 27.

³²⁸ Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2021. С. 339.

³²⁹ Безрукавая М.В. Концепция личности в романах В. Пелевина // Ученые записки: электронный научный журнал Курского государственного университета. 2015. № 1 (33). С. 92-95.

исследователи творчества В. Пелевина, к примеру, А.Б. Сейдашова; О.Ю. Осьмухина использует термин «мифопоэтический»: несомненно, это относится к разным интерпретациям спациопоэтики, однако мы видим определенные сходства, разделяя все топосы на три группы).

Среди характеристик виртуального хронотопа автор отмечает следующие: условность границ или их размытость, иллюзорность, что подчеркивается обилием стеклянных поверхностей, ризомообразная топографическая организация, самостоятельность и значимость – «...образование, наделённое волей и информацией...», игровой характер, повторяемость локаций, а также нелинейность времени³³⁰, что справедливо для категории пространства, названного нами вслед за А.Ю. Мельниковой виртуальным. О.Ю. Осьмухина ключевой характеристикой художественного мира в целом и мифопоэтического пространства в частности называет близость к сновидению, невозможность понять, реален ли мир вокруг³³¹. Хронотоп субъективен, выбор делает сам герой – как это происходит в финале романа «НС».

Отдельно следует сказать о **зеркала**х и зеркальности, что А.Ю. Мельникова относит к стеклянным поверхностям, репрезентирующих виртуальное пространство. В авторской семиосфере зеркала связаны с трансформацией и инициацией (Александр видит изменения в зеркале («СКО»)), а также мотивом сакрального и ритуалами, двоимирием (дух Фрэнка вызывают в пещере, в центре стоит зеркало («НС»)), в центре комнаты Киклопа стоит зеркало, в котором он видит свиту и некое иное измерение («ЛкТЦ»), на поясах халдеев зеркала («ЕV»).

Образ зеркала также связан с мотивом красоты, повторяемости (как отражение), истории: «Если романы Пелевина о вампирах являются лишь зеркалом времени, то наиболее явно они отражают именно то постмодернистское,

³³⁰ Мельникова А. Ю. Виртуальное пространство и время в постмодернистском тексте (В. Пелевин «Священная книга оборотня») // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2009. № 3.

³³¹ Осьмухина О.Ю. Мифопоэтическое пространство отечественного романа рубежа XX–XXI вв. (на материале прозы В. Пелевина и Д. Липскерова) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4 (2). С. 126.

постисторическое чувство безвременья»³³², иллюзии и симулякра («НС»: в отеле на стене большое зеркало, «а в его середине – как бы окошко в тропический рай: далекий песчаный пляж, пальмы и набегающее море. Вот оно, отражение твоей эксклюзивной души...»³³³). Изучая образ зеркала в творчестве А. Ахматовой, Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель приходят к схожим выводам на совершенно отличном от нашего материале: отмечают связь объекта с мотивом времени и истории (как окно во времени), а также связь с ритуальным мотивом³³⁴.

Обилие персонажей-литераторов, повествование от первого лица отсылает нас к мысли Ж. Дерриды о том, что мир есть текст. При этом виртуальный мир является не просто текстом, а нарративом, то есть интерпретацией и субъективным восприятием ряда аспектов окружающей реальности конкретным персонажем, а не объективным отражением действительности. Избавление от интерпретаций приводит к «выходу» из реальности (как, например, это происходит с лисой А в «СКО»).

«Иной мир» – это «мир чужого»³³⁵, поэтому герой отправляется туда, однако там остаться не может. То же самое мы видим в пространственной организации повествования Пелевина, что можно проиллюстрировать примером из романа «Т»: только граф Т может добраться до Оптины Пустынь. Словно Алиса, Саша («НС») возвращается из «страны чудес» в реальный мир.

Этот принцип, однако, может быть нарушен, примером служит повесть «Зал поющих кариатид»: наркотическое вещество вводят всем девушкам, которые обретают способность неподвижно стоять часами и начинают видеть иной мир и божество, там обитающее, – Богомола. Однако только главная героиня способна

³³² Khazanov P. The Vampiric Empire of Victor Pelevin and the Ethics of the Post-Soviet Condition: [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/29626694/The_Vampiric_Empire_of_Victor_Pelevin_and_the_Ethics_of_the_Post-Soviet_Condition?email_work_card=view-paper (дата обращения 30.09.2021).

³³³ Пелевин В.О. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2020. С. 88.

³³⁴ Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Семантика «границы» в картине мира Анны Ахматовой // Вестник Тверского государственного университета, 2012: [Электронный ресурс]. URL: <https://readera.org/semantika-granicy-v-kartine-mira-anny-ahmatovoj-146121022> (дата обращения 11.08.2022).

³³⁵ Баркова А. Л. Мировая мифология. М.: РИПОЛ Классик, 2019. С. 22.

действовать и перейти в иной мир, что в целом подтверждает вышесказанное. Переход в внеязыковую реальность и освобождение доступно не только главному герою, однако в творчестве Пелевина проблема выбора пути зачастую встает только перед главным героем.

Если пространство по ту сторону опыта является самостоятельным спациумом, последним и окончательным, попав куда, персонаж пропадает из поля зрения читателя, то реальное и виртуальное пространство переплетаются между собой и часто неотличимы: замок Дракулы («БА») воспринимается главным героем как реальное место, а в последствии оказывается, что он находился в Лимбо, что является, по нашей типологии, пространством виртуальным. Таким же пространством является и Хартланд, дом Великой Мыши («ЕV»). А.Г. Коваленко отмечает, что реальность и виртуальный мир противопоставлены друг другу, будучи центральной спациальной антиномией художественного мира³³⁶. А. Генис иначе смотрит на связь спациумов, отмечая, что автор не делает различий между реальностью и ирреальностью³³⁷.

В рассуждениях Ула («БА») виртуальное пространство более реально, чем материальное. В «ЛкТЦ» автор заимствует идею из художественного фильма «Матрица»: тот мир, где находятся физические тела персонажей, становится обратной стороной реальности. Одним из ключевых для понимания творчества Пелевина является понятие симулякра, применимое и к пространству: раз мир сам по себе – симулякр, то основное действие происходит в виртуальной реальности.

А.Л. Баркова говорит о том, что одним из основных фольклорных мотивов является мотив разделение мира на две части – на «мир людей», привычное для нас окружение и некий «иной мир» – пространство, не подчиняющееся физическим законам³³⁸. В пространственной организации текстов В. Пелевина мы видим то же

³³⁶ Коваленко А.Г. Мир игры и игра мирами (В. Пелевин) // Литература и постмодернизм. М.: Издательство Российского университета дружбы народов, 2004. С. 107.

³³⁷ Генис А. Поле чудес: [Электронный ресурс]. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/ogen2/1.html> (дата обращения: 16.09.2022).

³³⁸ Баркова А. Л. Мировая мифология. М.: РИПОЛ Классик, 2019. С. 7.

разделение. Такое разделение А.Г. Коваленко рассматривает в контексте аллюзии на двоemiрие символистов, погруженной в иронический дискурс³³⁹.

Однозначно определить характер отношений между героем и виртуальным пространством нельзя: лиса А Хули («СКО») относится к иному пространству, поэтому реальное пространство (отель «Националь») по отношению к ней либо нейтральное, либо агрессивное; лес как пограничное пространство не всегда выступает местом силы для героини: лесники гонятся за ней именно в лесу, то есть лиса-оборотень оказывается в состоянии жертвы; Хартланд («ЕV») пугает Раму, несмотря на приветливость Иштар Борисовны. Приведенные примеры отражают чувство ужаса и беспомощности перед столкновением с inferнальным, однако вспомним ощущение умиротворения и покоя, которое испытывает А Хули в Нефтеперегоньевске, теплые воспоминания Рамы о времени, проведенном в замке Дракулы, а также победу Вария над Минотавром в ойнерическом пространстве: спациумы маркируются нами как виртуальные, «иные», однако герои в них доминируют или как минимум не испытывают негативных эмоций.

Возможны два варианта перемещения персонажа между обозначенными группами топосов:

- *Реальность – иной мир – реальность*: из реального пространства герой уходит в виртуальное, следуя определенной цели (чаще всего, это поиск смысла или истинного пути) или случайно, где происходит развитие событий, а после, в финале истории, возвращается в реальность – такая последовательность отражает деградацию персонажа. В качестве примера приведем судьбу Федора («ТВнГФ»): знакомство с иной реальностью пугает его, он отказывается от просветления. Доказательством нашей мысли о том, что герой выбирает деградацию, служит «программа реабилитации», необходимая для возвращения героя к мирской суете, включающая употребление наркотических средств, беспорядочные половые связи и нарушение буддистских заповедей. Однако возвращение Саши в реальность не маркируется автором как деградация («НС»).

³³⁹ Коваленко А.Г. Мир игры и игра мирами (В. Пелевин) // Литература и постмодернизм. М.: Издательство Российского университета дружбы народов, 2004. С. 108.

- *Реальность – иной мир – внеязыковый спациум*: герой достигает просветления и отказывается от мирского. Примером такого пути служит история главной героини «СКО»: достигнув просветления, лиса-оборотень осознает, что она является создателем иллюзорного мира, и отказывается от роли творца. Так же планирует поступить и Наоми, и Варий («НС»), однако персонажей убивают. Пелевин нарушает трехчастную структуру путешествия фольклорного и сказочного героя, предполагающего уход из реального мира в мир иной, населенный духами, и последующее возвращение.

Перейдем непосредственно к рассмотрению типичных для творчества В. Пелевина топосов. Мы рассмотрим следующие: лестница; башня; безграничное пространство; личное пространство героев-мужчин; женское пространство (в том числе арена и пещера); лабиринт; поезд.

Образ **лестницы** Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель, следуя за идеей Ю.М. Лотмана, относят к пограничным как связующее звено³⁴⁰. В спациопэтике Пелевина лестница закольцована и находится в пустоте: «Спускаясь по лестницам, я ходил по кольцу... Лестница обрывалась в черную пустоту ...». В работе мы не относим лестницу к образам-медиаторам.

Отдельно упоминается и лестница знаний. Также возникает мотив спуска по лестнице: в «ТВНГФ» упоминается спуск в гонконгском публичном доме «Фуджи Билдинг», что, с одной стороны, выступает как дихотомия к подъему на гору Фудзи и иллюзорному движению к духовному счастью; в «НС» Варий во сне движется по лестнице вниз, что ему кажется спуском в Аид, но переменив направление движения, герой осознает, где находится; в «БА» движение в Лимбо называют спуском. Также можно упомянуть проход Рамы через галерею голов, что тоже маркируется как спуск.

Лестница воплощает собой связь неба и земли, в связи с этим мы отнесем в одну группу схожие пространственные образы, а именно **башню** и гору, а также

³⁴⁰ Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Семантика «границы» в картине мира Анны Ахматовой // Вестник Тверского государственного университета, 2012: [Электронный ресурс]. URL: <https://readera.org/semantika-granicy-v-kartine-mira-anny-ahmatovoj-146121022> (дата обращения 21.08.2022).

мотив восхождения. В «НС» Саша видит на горе танцующего бога, очевидны отсылки на танец Шивы, а в «ТВНГФ» метафору восхождение на гору осуществляется метафорически или ойнерически, с чем сталкивается и женщина, и мужчина. В «И» описывается поляна на Эльбрусе, где совершается ритуал.

Поклонение горе и сакрализация топоса встречается в религиозных практиках разных народов: «Священные горы рассматриваются как места откровения, как центр-ось Вселенной, источник жизни, путь к небу, обитель мертвых, храм богов, места отшельничества и размышления»³⁴¹. Поклонение горе – распространенный мотив в ряде духовных практик, верований и религий (фудзико, синто-буддийский синкретизм, даосизм и др.), в рамках которых восхождение на гору считалось способом обрести духовную силу. Вершина горы и есть истинная духовная реальность.

Будучи сакральным местом, гора, а в особенности вершина, относится уже к иному миру или служит переходом из материального мира в мир духов, потусторонний мир и связана с мотивом инициации. Тезис подтверждается и А.Л. Барковой, которая рассматривает мировую гору как воплощение мировой оси и пограничный топос³⁴². Гора и лес являются не просто границей между мирами: часто они относятся к «иному» миру.

Само путешествие для пелевинских героев оказывается значимее достижения наивысшей точки, где нет ничего хорошего: «Климат на вершине горы Фудзи примерно соответствует нашей тундре. ... А сама гора Фудзи – это активный вулкан, извержение которого может начаться в любой момент»³⁴³. Вершина горы – место обитания божеств, однозначно относящаяся к иному миру, куда нет доступа обычным людям: на вершине горы в «И» обитает бог, которому главный герой приносит жертву, Таня («ТВНГФ») ценой нечеловеческих усилий попадает на вершину горы, будучи в состоянии транса. Схожую трактовку исследователи выделяют и в образе башни у В. Брюсова, лирический герой которого обречен на

³⁴¹ Батомункуева С.Р. Феномен сакрализации в контексте культа поклонения священным горам // Вестник Бурятского государственного университета. 2011. № 6. С. 255.

³⁴² Баркова А. Л. Мировая мифология. М.: РИПОЛ Классик, 2019. С. 22.

³⁴³ Пелевин В.О. Тайные виды на гору Фудзи. М.: Эксмо, 2020. С. 17.

бесконечное восхождение. Однако у Пелевина вершина недоступна для человека, поэтому к восхождению «приговорены» все герои, что воплощает общественное, а у Брюсова бесконечное усложняющееся движение к вершине башни мотивировано личным выбором, что является явлением индивидуальным³⁴⁴.

Образ башни занимает центральное место в топографии некоторых романов: «ГП» – Вавилонская башня, с образом которой связан миф о создании языков и разобщенности людей, поэтому Великая Мышь является ее воплощением: будучи создателем языковой реальности, и является Вавилонской башней³⁴⁵.

В фольклорном дискурсе в башню заточают царских детей или девушек, с образом башни связан мотив запрета и тайны³⁴⁶. В образе башни мы видим ложную отсылку: воплощая сам образ, автор не воплощает фольклорные коннотации. Пелевинская башня реализована во фрейдистском дискурсе и почти всегда связана с патриархатом: так, в ресторане в сталинской высотке Таня чувствует себя неуютно, так как это место – торжество патриархата. А топос финальной сцены, где появляется героиня вместе с Федором – ресторан на крыше (то есть на вершине в контексте нашей работы) – символизирует победу женщины («ТВНГФ»). При этом образ леса отражает фольклор.

Отдельно отметим топографическую пару «башня»-«пещера» в «IP10», воплощенной в образе клиники-галереи «Башня Роршаха»: «Когда-то очки действительно показывали серую средневековую башню с зубцами... Теперь ... был круглый алый бугор, за которым начиналась розовая расщелина с пещерой входа...»³⁴⁷ Клиника существует в виртуальном мире. В приведенном отрывке видно утрированный женский и мужской образы, которые заменяют друг друга, воплощая мотив текучести и трансформации.

³⁴⁴ Люсый А.П. Башня и лестница: символисты и пушкиноискательство на берегах Навриды // Крымский архив. 2015. № 2 (17). С. 75-91.

³⁴⁵ Иванова Л.В., Черниева З.Л. Мифологема башни в современном изобразительном искусстве // Издательство «Грамота». 2017. № 12 (86), часть 3. С. 68.

³⁴⁶ Пропп В.Я. Глава II. Завязка // Исторические корни волшебной сказки. СПб: Азбука, Азбука Аттикус, 2021. С. 42-47.

³⁴⁷ Пелевин В.О. IPhuck 10. М.: Эксмо, 2019. С. 143.

Пространство без границ (границы иллюзорны): Нефтеперегоньевск («СКО»), море («ТВНГФ», «ЕV»), вилла на Тенерифе («НС»), зал в Хартланде, где находится тело Великой Мыши («ЕV») – пространство трансформации, характеризуется нами как сновидческое, виртуальное, мифопоэтическое пространство. Схожие безграничные территории возникают и в мифологии: к примеру, в мифах Древней Греции описываются луга Асфодель и траурные поля, в египетских мифах упоминаются поля Иару³⁴⁸.

А.Ю. Мельникова, исследуя спациопэтику «СКО», приходит к выводу, что В. Пелевин реализует специфичный хронотоп, который исследователи дефинируют как «виртуальный», что мы уже упоминали ранее. Среди характеристик виртуального пространства можно выделить следующие: мозаичность, эклектичность, условность границ (зачастую даже бесформенность), ризоматичность, иллюзорность, условность (иногда помещения, в которых оказываются персонажи, напоминают декорации и воспринимаются как искусственные), нелинейность, зеркальность³⁴⁹.

С безграничным пространством ассоциативно соединяются размышления автора об иллюзорности. Мир как иллюзия – один из ключевых мотивов творчества В. Пелевина, что выражается и на спациальном уровне. Симулякры как основа иллюзорного мира стирают границу между реальным и виртуальным, что усиливает игровое начало и снижает потребность аудитории в смысле³⁵⁰.

Личное пространство мужских персонажей: пентхаус Александра, яхта Федора, кабинет Тима. Отличаются излишней маскулинностью, демонстративностью, характеризуют владельца, могут быть открытыми или закрытыми.

³⁴⁸ Петрухин В.Я. Загробный мир. Мифы разных народов. М.: АСТ, 2010. С. 306.

³⁴⁹ Мельникова А. Ю. Виртуальное пространство в время в постмодернистском тексте (В. Пелевин «Священная книга оборотня») // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2009. № 3. С. 123 – 125.

³⁵⁰ Маньковская Н.Б. Эстетика симулякра // Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 61-62.

Личное пространство женских персонажей – маленькое, закрытое («нора» лисы А Хули («СКО»), студия Саши («НС»), квартирка Тани («ТВнгФ»). Выделим два отдельных топоса – арена и пещера:

Арена – круглое закрытое помещение, часто освещенное в центре, связано с женским началом и/или мистическим дискурсом. Круглая арена появляется во сне Тани («ТВнгФ»); подобие круглой арены возникает в пещере Яримбургаз, где проводится ритуал по общению с усопшим Фрэнком («НС»): «Мы пошли вперед по пещере, миновали развилку, и я увидела впереди электрический свет. Там оказалось расширение коридора. ... свет превратил его в подобие небольшой округлой комнаты»³⁵¹. Также круглую арену образуют халдеи во время крещения Рамы («ЕV»); личные покои императрицы Юлии Домны описываются как круглая комната («НС»).

Пещера – темное закрытое пространство, связано с мотивом потустороннего или женским образом. Согласно психоаналитическому соннику В. Самохвалова, пещера представляет, с одной стороны, архетип матери и женщины в целом, а с другой стороны, символизирует спуск к бессознательному.

С образом пещеры мы сталкиваемся в «СКО» (во сне главной героини), в «IP10» пещерой именуется виртуальная клиника-галерея «Башня Роршаха», в «ЕV» Рама называет Хартланд пещерой, а также в «НС», пример был разобран ранее. В «ЕV» описывается хамлет как место гармонии, что ассоциативно так же можно связать с пещерой. В «ТВнгФ» священная Игуана советует Тани найти пещеру, чтобы спрятаться: «С тех пор мы кочуем по кладбищам, умирая вновь и вновь. Найди глубокую пещеру, где можно спать. В этом мудрость. Ты думаешь, что я всеильна. Но я не могу помочь даже себе. Я умираю так же, как и ты»³⁵², что связывает мотив инициации с танатологическим мотивом, а также, что становится ясно в дальнейшем из сюжета, мотивом обмана. В творчестве Пелевина пещера является не пограничным, а ойнерическим топосом, выйти из которого в другое место зачастую нельзя.

³⁵¹ Пелевин В.О. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2020. С. 257.

³⁵² Пелевин В.О. Тайные виды на гору Фудзи. М.: Эксмо, 2020. С. 288.

Традиционно Пелевина связывают с восточной философской мыслью (что рассматривается в диссертациях Яна Мэйпина³⁵³ и Го Вей³⁵⁴), однако в его творчестве реализуются и ряд западных философских концепций. Автор обращается и к мифу о Платоновской пещере: «Мы наглухо заперты в теле, а то, что кажется нам реальностью, – просто интерпретация электрических сигналов, приходящих в мозг. Мы получаем фотографии внешнего мира от органов чувств. А сами сидим внутри полого шара, стены которого оклеены этими фотографиями. Этот полый шар и есть наш мир, из которого мы никуда не можем выйти при всем желании»³⁵⁵.

Лабиринт, ризома, туннель, коридор: образ лабиринта – один из ведущих в творчестве В. Пелевина (наиболее явно он представлен в повествовательной структуре романа «Шлем ужаса»³⁵⁶, однако на уровне топографической организации используется чаще). Герои заняты духовным поиском и ищут истину, буквально – блуждают по лабиринту, как характеризует свое обучение Рама («EV»). Однако метафорически лабиринт символизирует невозможность познать истину³⁵⁷, поэтому герои редко находят из него выход. Лабиринт появляется в образе Нефтеперегоньевска и монастыря («СКО»); из лабиринтов состоит и Биг Биз («S»): передвигаться по городу можно только на лифте, пространство состоит из комнат – кластеров.

Отдельно следует отметить мотив хаотичного движения по лабиринту, характеризующееся ускоренным движением времени: лиса («СКО») посредством морока «видит» наркотический бред Михалыча, волка-оборотня: «“Поездка по Каширке” [так герой называет употребление наркотиков] была не метафорой, а

³⁵³ Мэйпин Я. Восточные мотивы в произведениях Виктора Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2019. 162 с.

³⁵⁴ Вей Г. Классическая китайская литература и философия в творчестве В.О. Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2021. 358 с.

³⁵⁵ Пелевин В. О. Empire V. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 172.

³⁵⁶ Чебоненко О.С. «Шлем ужаса» В. Пелевина и «Сад расходящихся тропок» Х.Л. Борхеса: изображение лабиринта // Вестник бурятского государственного университета. 2012. № 10. С. 141-145.

³⁵⁷ Livers K. The Tower or the Labyrinth: Conspiracy, Occult, and Empire-Nostalgia in the Work of Viktor Pelevin and Aleksandr Prokhanov // The Russian Review. 2010. Vol. 69. No.3. P. 480.

довольно реалистическим описанием: хоть обмякшее тело Михалыча напоминало труп, его сознание несло сквозь какой-то оранжевый туннель, заполненный призрачными формами, которые он умело огибал. Туннель постоянно разветвлялся...»³⁵⁸. Спастиологический образ можно сравнить со сценой погони Тани за священной Игуаной во время инициативного обряда, во время которого она попадает в метро, а в последствии – в туннель коридоров и комнат («ТВнГФ»). Схожий образ встречался и в раннем творчестве: в финале главный герой «ОР» убегает по узким туннелям от преследователей и оказывается в метро. Омон напуган, и, хотя он не принимал ранее наркотических средств, все же находится в состоянии измененного сознания.

Поезд, который мчится в никуда или находится в пустоте. Наиболее ярко топос представлен в повести «ЖС» и рассказе «С». Стрела или поезд рассматриваются как метафора человеческой жизни или в целом современной эпохи³⁵⁹. Поезд возникает и как метафора человеческой жизни и жизненного пути в «ТВнГФ»: «Поезд, на который брали только красивых, был реальностью; можно было ехать на нем – или нет. Строить новую железнодорожную ветку в ледяной русской пустыне было благородно, но как-то зябко»³⁶⁰. Схожая метафора встречается и в «ЛкТЦ»: человеческая жизнь описывается Киклопом как движение на поезде. Примечательно, что периодически движение поездов переносится из горизонтальной плоскости в вертикальную.

Иллюзорность и трагичность нарратива подчеркивается тем, что поезд мчится к разрушенному мосту («ЖС») или в действительности служит развлечением для сильных мира сего («С»). Ключевой характеристикой становится динамичность движения, поэтому А.Г. Тимченко и Ю.Е. Серёдкин в своем

³⁵⁸ Пелевин В. О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо-Пресс, 2016. С. 74.

³⁵⁹ Путчева О.А., Ряполова В.В. Образ стрелы времени в культуре российского постмодернизма // Общество: философия, история, культура. 2017: [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-strely-vremeni-v-kulture-rossiyskogo-postmodernizma> (дата обращения 21.08.2022).

³⁶⁰ Пелевин В.О. Тайные виды на гору Фудзи. М.: Эксмо, 2020. С. 28.

исследовании основополагающим понятием выбирают слово «путь»³⁶¹. Но это путь – из ниоткуда в никуда, символ бессмысленности, как в романе Э.М. Ремарка «Жизнь взаимы» – из Брешии в Брешию.

Э. Гомель рассматривает образ поезда как художественное переосмысление фразы Маркса «локомотив истории», под которым философ понимал революцию, а также аллюзию на актуальный на момент публикации повести контекст. Пелевинский поезд не имеет конечного назначения и пункта отправления.

Образ поезда автор рассматривает в контексте гетеротопии, пространства внутри пространства, понятия, сформулированного философом-постструктуралистом М. Фуко³⁶². Гетеротопичность и кластерность спациума возникает не только при анализе образа поезда: в качестве примера можно привести хамлет Рамы, бункер лисы А, галерея голов и др.

Персонажи В. Пелевина часто пользуются транспортом: такси (в том числе такси – убер в «IP10»), частный самолет или просто самолет, личный автомобиль, яхта, могут передвигаться на лошади, однако почти никто не путешествует на поезде (исключение составляет открывающая сцена романа «Т», однако главный герой быстро покидает поезд).

Отдельно выделим пограничные топосы в творчестве В. Пелевина: лес и река.

Образ леса неоднократно встречается в художественной прозе В. Пелевина: место нахождения Хартланда («EV»); лес, где заблудился Вавилен («ГП»); лес в романе «СКО» (погоня за лисой осуществляется в лесу; в последствии главные герои прячутся в бункере, который находится в лесу); лес в «ТВГНФ» – сначала как место встречи Федора и Тани, после – как место проведения обряда.

Лес выступает как пространство трансформации, был выявлен мотив инициации: «Связь обряда посвящения с лесом ... прочна и постоянна»³⁶³.

³⁶¹ Тимченко А.Г., Серёдкин Ю.Е. Вербализация концепта «путь» в повести В.О. Пелевина «Желтая стрела» // Сибирский Филологический форум. 2021. № 2 (14). С. 4-16.

³⁶² Gomel A. Viktor Pelevin and Literary Postmodernism in Post-Soviet Russia // Narrative. 2013. Vol 21. No. 3. Pp. 309-321.

³⁶³ Пропп В.Я. Глава III. Таинственный лес // Исторические корни волшебной сказки. СПб: Азбука, Азбука Аттикус, 2021. С. 69.

Пелевинский лес соответствует лесу фольклорному. В фольклористике лес связывается с женским началом, что часто находит отражение и в творчестве В. Пелевина: мужские персонажи пассивны и чувствуют себя некомфортно в лесу (А Хули спасает Александра, пряча в бункере в лесу («СКО»)).

Исследуя сказочные мотивы, Е.М. Неёлов отмечает, что лес опасен для главного героя, так как он служит преградой и границей между «своим» и «чужим»³⁶⁴ (однако в литературной традиции опасность леса снижается или может вовсе отсутствовать), и упоминает мотивы инициации и смерти, с ним связанные³⁶⁵. В различных культурах и ритуальных практиках лес выступает как место совершения ритуала инициации³⁶⁶, что отражается и в пелевинских сюжетах: в лесу проводится ритуал, после которого Таня обретает силу («ТВнГФ»). В поздних произведениях В. Пелевина топосы перестают быть характерно мужскими или женскими: так, лес – типично женское «место силы», инициативное пространство («ТВнГФ», «СКО»), однако в «И» главный герой – мужчина. Топос сохраняет свои характеристики (условно открытое, мистическое, пограничное), однако уходит от гендерной характеристики.

В «НС» появляется образ огненной реки, которая также является разделением реальности и ирреальности. Образ огненной реки и в романе В. Пелевина, и в фольклористике был подробно рассмотрен ранее в работе, поэтому здесь не будем подробно останавливаться на этом, отметим, что относим этот топос к пограничным. Образ реки – замерзшего Стикса – возникает в романе «Т», где буквализирует переход главного героя между мирами. Однако образ реки не всегда относится к пограничным: так, в романе «СКО» и повести «ЗПК» тоже возникает некий Поток (Радужный Поток), который мы рассматриваем как внедискурсивное пространство.

³⁶⁴ Неёлов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. – СПб.: Издательство Ленинградского университета, 1986. – 200 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://lit.wikireading.ru/44895> (дата обращения: 05.08.2022).

³⁶⁵ Пропп В.Я. Глава III. Таинственный лес // Исторические корни волшебной сказки. СПб: Азбука, Азбука Аттикус, 2021. С. 69.

³⁶⁶ Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения / пер. с фр. Г.А. Гельфанд. СПб.: Университетская книга, 1999. С. 37, 42 и др.

К изучению пограничного топоса в художественном произведении исследователи уже ранее обращались, к примеру, А.Н. Беларев³⁶⁷. Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель рассматривают границы в творчестве А. Ахматовой, определяя функционал топоса-медиатора как разграничение (в раннем творчестве) и соединение (в позднем) на свое и чужое пространство (внутреннее и внешнее), разграничение исторических эпох, а также обозначение переломного момента в жизни лирической героини или автора: «...экзистенциальный стык или разлом в бытии и сознании...»³⁶⁸. Пелевин же следует фольклорной традиции и фокусируется на разграничении внешних по отношению к герою пространств, отделяя посредством топографического медиатора мир людей от иного мира. Так, на примере мы видим, что обращение к пограничному топосу и воплощение специального медиатора в тексте не унифицировано, специфика его реализации зависит от авторского метода. К пограничным топосам мы также можем отнести образ горы, однако он был рассмотрен ранее отдельно.

Завершая описание хронотопа, остановимся на времени. В большинстве случаев время отражает спациум: реальное пространство отличается привычным для читателя течением времени, в внедискурсивном спациуме времени не существует, а в мифологическом пространстве время субъективно, способно ускоряться или замедляться. В ряде эпизодов время течет ускоренно и хаотично:

- Физическая трансформация: превращение в мышь для Рамы, («СКО» – превращение в оборотня для мужских персонажей и окончательная трансформация для женских). Движение ускоренное.
- Употребление наркотических веществ и иных средств, влияющих на сознание («СКО» – употребление наркотиков Михалычем; «Зал поющих кариатид» - вкалывание девушкам специального вещества, позволяющего стоять неподвижно; «ЕV» – галлюцинации после принятия баблоса;

³⁶⁷ Беларев А.Н. Топос границы в художественном мире Пауля Шеербарта: дисс. ... к. филол. н. М., 2019. 305 с.

³⁶⁸ Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Семантика «границы» в картине мира Анны Ахматовой // Вестник Тверского государственного университета, 2012: [Электронный ресурс]. URL: <https://readera.org/semantika-granicy-v-kartine-mira-anny-ahmatovoj-146121022> (дата обращения 21.08.2022).

инициативный обряд в «НС», который проходит Варий, и в «ТВнГФ» – погоня Тани за священной Игуаной).

3.3 Ролевые модели и лейтмотивы творчества В. Пелевина

В рамках данного параграфа мы обобщим результаты структурного исследования, совершив попытку определить типичных пелевинских героев – ролевые модели, которые в рамках исследования его творчества могут быть названы литературными архетипами, а также типичные мотивы (ономастический, танатологический, инициативный, мотив обмана, оборотничества, иллюзорности, повторения, текучести, зеркала и ряд других) и взаимосвязи, возникающие между ними. Отдельно мы остановимся на обзоре пелевинской проблематики (капитализм и общество потребления, красота, личность, женская тема и т.д.). Целью данного параграфа является обобщение и систематизация результатов, полученных в ходе проведения структурного анализа и знакомства с творчеством В. Пелевина.

3.3.1 Персонажная типология: главный герой, любовник, мать и отец, создатель-рассказчик, создатель-божество, духовный учитель, проводник, даритель, помощник, «мелкий бес»

К определению литературных архетипов, существующих в художественном мире конкретного автора, обращались исследователи творчества классиков³⁶⁹, однако наша классификация уникальна, что обуславливает новизну представленных результатов.

Перейдем к рассмотрению ролевых моделей. Персонажи могут существовать в разных ролевых моделях в зависимости от сюжета и их степени значимости. Архитипичность действующих героев отмечает и С. Гурин³⁷⁰. Описание выявленных ролевых моделей (табл. 4) базируется на предложенных В.Я. Проппом действующих лицах, идеях К.Г. Юнга и его теории об архетипах, а также частных определениях ролей, предложенных исследователями творчества Пелевина (Д.В. Нечепуренко, А.Ю. Колесникова, В.О. Кубышкина).

³⁶⁹ Гольдерберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. М.: Флинта, 2014. 232 с.

³⁷⁰ Гурин С. Пелевин между буддизмом и христианством: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gurin/1.html> (дата обращения 20.09.2022).

Не все архетипы и действующие лица, обозначенные К.Г. Юнгом и В.Я. Проппом, мы обнаружили в творчестве Пелевина: так, архетип анимы (анимуса) и ребенка мы рассматривали применительно к героям Пелевина во второй главе, однако типичной ролевой моделью назвать их нельзя. Мы также не обращаемся к архетипам «эго», «самость», «дева», а старца мы обозначили как духовного учителя в связи со спецификой авторского слога и стиля. Образы тени и трикстера частично воплощены в образе «мелкого беса».

Действующие лица В.Я. Проппа тоже представлены частично: мы нашли отражение образа героя и дарителя (помощника), однако отправитель, царевна и ее отец отсутствуют. Некоторые персонажи могут быть названы ложным героем. Отправитель эпизодичен: в «НС» эту роль выполняет отец Саши, даря ей в качестве подарка на день рождения деньги на путешествие; в «БА» – Гера, отправляя Раму в замок Дракулы, где он должен стать вампиром класса undead. Однако образ отправителя менее распространен, поэтому мы его не вынесли в перечень типичных ролевых моделей.

Ролевые модели

Функция	Описание	Мотивы	Примеры
Главный герой			
Путешествие, поиск	В фольклоре главный герой – единственный, кто способен перемещаться между мирами, поэтому он отправляется в иной мир, населённый волшебными существами. Активно взаимодействует с пространством. Д.В. Нечепуренко характеризует главного героя как «профана», а не ученика или странника, так как герой не знает, что ищет, зачастую пассивен ³⁷¹ .	Смена имени Инициация Трансформация (в том числе, неудачная) Духовный путь, поиск истины Сон, иллюзия	Александр («СКО») Саша («НС») Рама («ЕV») Лена («ЗПК»)
Любовник			
Объяснение Поддержка	Вступает в романтические отношения с героем (или, как минимум, они близки физически). Близость может выражаться как физически, так и эмоционально, принимать форму мазохизма или садизма. Между влюбленными выстраивается вертикальная, а не горизонтальная связь, любовник часто берет на себя функцию объясняющего и выступает в качестве учителя, занимая доминирующую позицию. Чаще всего любовник умирает (физически или символически). Смерть может настичь и тех, для кого телесная связь эпизодична. Мотив эроса соединяется с танатологическим мотивом, что представляет собой художественное воплощение концепции З. Фрейда, что, в свою очередь, наравне с	Дарение Передача знаний Смерть Доминирование Трансформация Разлука Эротический (чаще всего – физическая близость)	Фрэнк и Саша, Наоми и Саша, Варий и Аквилия, Каракалла и Богиня Луны («НС») Дискурсмонгер Бернар-Анри и Хлоя, Кая и Грым, Кая и Демиллола («S»)

³⁷¹ Нечепуренко Д.В. Герой-профан в пелевинской характерологии // Филологический класс. 2013. № 2(32). С. 97-101.

	чувственностью и телесным вызывает интерес у постмодернистов.		Сикх и лиса А, Александр и лиса А («СКО») Клэр и Таня, Таня и Федор («ТВнГФ») Гера и Рама («ЕV») Софи и Рама («БА») Порфирий Петрович и Мара («IP10»)
Мать и отец			
Помощь, забота Объяснение	Мать безгранично любит героя за то, кем он является, а не за его заслуги. Мать наделяется такими чертами, как забота, доброта, мудрость. Пелевин чаще всего обращается к образу не биологической, а символической матери. К.Г. Юнг указывает, что «символическая мать представляет божественное бытие» ³⁷² . Образ может рассматриваться и в религиозном дискурсе в рамках матриархальных культов Богини-Матери. Мать у Пелевина почти всегда нечеловек. Юнг отмечает мотив ужасного и макабрического, связанного с образом матери: К.Г. Юнг говорит следующее: «В негативном плане архетип матери может подразумевать нечто тайное, скрытое, темное; бездну, мир мертвых, все поглощающее, искушающее и отравляющее;	Инициация, перерождение героя Мистическое откровение Помощь Мягкое доминирование, забота Объяснение, передача знаний Сакральное	Со, Рысь («НС») Иштар Борисовна («ЕV») Жизель («ТВнГФ»)

³⁷² Юнг К.Г. Символы трансформации. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. С. 516.

	<p>нечто, вселяющее ужас...»³⁷³, а Д.В. Колосов отмечает амбивалентность как одну из ключевых черт образа Матери³⁷⁴.</p>		
	<p>Некоторые персонажи были отнесены нами к архетипу отца как пара к материнскому образу, составляющая мотивную пару «патриархальный»-«матриархальный». Отцу свойственны такие черты, как властность, строгость.</p>		<p>Львиноголовый («НС») Энлиль Маратович («ЕV»)</p>
Создатель-рассказчик			
<p>Созидательная Объясняющая Симулятивная</p>	<p>Может быть назван скриптором (вслед за терминологией Я.В. Солдаткиной и О.О. Михайловой). Обладает способностью изменять реальность: вносить изменения, уничтожить или создавать. Его силы ограничены. Г.А. Жиличева называет такого героя «ложным творцом-демиургом». Рассказчик заверяет, что факты, представленные в «записках», истинные, что реализует постмодернистскую псевдодокументальность и</p>	<p>Смена имени (поиск истинного имени) Обман Симуляция, иллюзия</p>	<p>Оборотни, журналисты, лиса А («СКО») Таня, Федор («ТВнГФ») Варий, Наоми, Саша («НС»)</p>

³⁷³ Юнг К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное. М.: АСТ, 2020. С. 158.

³⁷⁴ Колосов Д.В. Образ Великой Матери в мировой культуре (единично-бинарно-троично-четверичная проекция) // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2011. № 2. С. 128-140.

	<p>позволяет включить читателя в историю. Повествование может вестись от первого лица в виде дневниковых записей (что встречается часто, но не во всех произведениях). Такой стиль повествования делает рассказ субъективным и создает ненадежную наррацию³⁷⁵. В позднем творчестве рассказчик использует технологии для повествования (креативный доводчик, к примеру), стирается образ личности, оставляя субъективный парадоксальный нарратив без автора.</p> <p>Пелевин буквализирует постулат Ж. Дерриды «мир есть текст: история есть повествование, буквально – рассказ самой истории. Г.А. Жиличева, В.О. Кубышкина и др. отмечают значимость роли творца в сюжете: герой создает мир посредством слов, а не просто рассказывает историю.</p>	<p>Доминирование Создание, творчество</p>	<p>Великие Мыши, вампиры класса undead, Бэтман Аполло («БА») Дамилола, Грым («S») Рама («EV») Порфирий Петрович («IP10») Фрэнк («НС») Киклоп («ЛкТЦ») Ариэль, граф Т («t»)</p>
Создатель-божество			

³⁷⁵ Жиличева Г.А. Эпизоды текстопорождения в нарративной организации романов В. Пелевина // Новый филологический вестник. 2021. №2 (57). С. 75-88.

<p>Дарение Создание нового, смысла</p>	<p>Демиург, творец. Способен наделить героя сверхвозможностями и сверхъестественными силами. Обладает (или обладало) своим культом и почитателями. В образе божества реализуется мифологическое мышление: являясь основой мифа, божество предлагает устойчивую и законченную картину мира. Зачастую реализуется сюжет отказа главного героя от божественного или борьбы с ним, что можно трактовать как своеобразную «смерть бога». Пелевин зачастую обращается к языческой мифологии, но встречаются аллюзии и на монотеистические религии. Автор часто проводит параллель между современными технологиями и божествами.</p>	<p>Поклонение Поиск истины, истинного знания, откровение Счастье Духовное наслаждение Создание, творчество</p>	<p>Маниту («S») (божество, деньги, экраны компьютеры) Великая Мышь («EV», «GP») Великий Вампир («BA») Шива; эон София и эон Создатель, Камень (сравнивается с проектором) («HC») Игуана («ТВНГФ») Небесный камень – создатель лис- оборотней («СКО») Древний Вепрь («ЛКТЦ»)</p>
<p>Духовный учитель</p>			

<p>Передача истины, направление духовных поисков главного героя</p>	<p>Модель соответствует архетипу мага или мудрого старца в юнгиановских исследованиях, образ «...представляет скрытый в хаотичности жизни предшествующий смысл»³⁷⁶, «...проявляется в ситуации, когда появляется необходимость в проицательности, понимании, добром совете, решительности, умении планировать, а своих собственных ресурсов для этого не хватает»³⁷⁷. Высшей целью для учителя является передача знаний особенному ученику, после учитель готовится к смерти или заявляет о таком желании. Духовный учитель появляется единожды или эпизодически. Образу духовного учителя соответствует бодхисаттва – учитель, достигнувший нирваны, но отказывающийся от неё, чтобы нести истину другим. Пара «ученик» - «учитель» в творчестве Пелевина является наиболее изученной (к примеру, в работах Я. Мэйпина, Д.В. Нечепуренко, О.В. Капец, Ф.Б. Бешуковой и др.).</p>	<p>Смерть Поиск истины, духовный путь героя Передача знаний</p>	<p>Желтый Господин («СКО») Дракула («БА») Брама («EV») Ганс-Фридрих («НС»)</p>
<p>Проводник</p>			

³⁷⁶ Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Канон плюс, 2021. С. 118.

³⁷⁷ Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996 С. 298.

Помощь	Помогает герою преодолеть границу между мирами (герой может действовать в обоих мирах) ³⁷⁸ , однако сам не способен заглянуть за грань. Возможен и иной вариант: проводник относится к иному миру и не может остаться в этом.	Инициация героя Духовный путь Смерть Объяснение Галлюцинации Иллюзия	Гиреев («ГП») Грибник Павел Васильевич, Марья Семеновна, саядо Ан («ТВнГФ») Ахилл («НС»)
Даритель			

³⁷⁸ Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. Спб.: Питер, 2021. С. 278.

<p>Дарение Помощь</p>	<p>Безвозмездно дарит что-то главному герою или другим персонажам. Появляется в период эмоционального раздора, может направить героя, встреча или дар может стать для героя судьбоносной.</p> <p>В.Я. Пропп разделяет образ дарителя на умершего и помощника, таким образом относя дарителя к иному миру. Фольклорист отмечает сопутствующее дарению испытание, в котором подарок может сыграть существенную роль³⁷⁹. У Пелевина даритель появляется единожды (или персонаж выступает единожды в рамках этой модели). Связь с мотивом испытания, характерная для фольклора, не выявлена или присутствует неявно.</p>	<p>Дарение Смерть Инициация героя Сострадание</p>	<p>Череп коровы («СКО») – дает нефть Митра («ЕV») – дает в первый раз эликсир, служащий катализатором превращения Грибник Павел Васильевич («ТВНГФ») – дает совет и номер телефона Жизели</p>
<p>Помощник</p>			
<p>Помощь Объяснение</p>	<p>Второстепенный герой (или группа людей). Могут быть персонализированы или представлены в виде безликой группы. Образ помощника у Пелевина отличен от такого действующего лица у В.Я. Проппа: пелевинский помощник не обладает такой властью, герой в паре с ним более активен (герой и помощник редко составляют пару). Помощники не играют значимой роли в сюжете.</p>	<p>Подчинение Объяснение Дарение, помощь</p>	<p>Михалыч («СКО») Халдеи («ЕV») Свита («ЛкТЦ») Филиппинки («ТВНГФ») Майкл, Сара, Раджив; Ахмет Гекчен («НС»)</p>

³⁷⁹ Пропп В.Я. Глава IV. Большой Дом // Исторические корни волшебной сказки. СПб: Азбука, Азбука Аттикус, 2021. С. 204-220.

«Мелкий бес»

Создание препятствия	Соблазняет главного героя, вредит, но не может принести серьезного вреда, часто вступает в конфронтацию, так как не соответствует ценностной системе главного героя. Может быть комичным персонажем. Соответствует архетипу чужого или трикстера, нами назван так по характеристике, данной этим персонажам. Классический антагонист как носитель мирового зла не персонифицирован, чаще всего авторское осуждение направлено на обобщенные предметы и явления, такие как общество потребления, капитализм и т.д.	Противостояние Ложное превосходство Угроза Оборотничество	Любовный треугольник: Митра («ЕV»), Демьян Дамилола («S») Споры с главной героиней: Павел Иванович («СКО») Демьян («ТВнГФ»)
----------------------	---	--	--

Дадим некоторые предметные и уточняющие пояснения к таблице.

Образ главного героя: в ряде произведений определение конкретного персонажа как главного героя представляется затруднительным: автор включает в повествование или пару и оба героя воспринимаются читателем как главные (Лиса А и Александр («СКО»), Таня и Федор («ТВнГФ»)), или фигуру рассказчика, который помимо повествовательной, обладает теми же функциями и мотивами, что и главный герой (Демилола рассказывает о жизни Грыма, называя его главным героем («S»), а Киклоп («ЛкТЦ») – о Кеше; Ариэль пишет коммерческий роман о графе Т, выступая в качестве ложного бога для своего героя («т») и т.д., но при этом рассказчики выступают в качестве действующего персонажа, а не только повествователя). В образе рассказчика предстает и Рама («ЕV»), который одновременно с этим является главным героем.

Создатель: часто творцом становится рассказчик, так как он буквально творит историю, поэтому мы разделяем образ создателя на мирской и божественный. В.О. Кубышкина отмечает вторичность демиурга и противопоставление земного творца творцу божественному³⁸⁰, однако в творчестве Пелевина творец-рассказчик не связан с божественным творцом, противоречие между ними не было обнаружено.

У Пелевина встречаются герои творческих профессий (или занимающиеся творчеством в качестве хобби), что явно негативно оценивается автором: Саша («НС») – певица, актриса, художница, занимается пошивом костюмов; Таня («ТВнГФ») делает vision board, что должно изменить ее жизнь к лучшему; Демилола («S») занимается съемкой снаффов; Кеша – интернет-тролль («ЛкТЦ»); Ариэль («т») пишет роман о жизни графа Т; записки Рамы («ЕV») претенциозны и напыщенны, а пролог к дневнику

³⁸⁰ Кубышкина В.О. Трансформация образа гностического демиурга в романе В. Пелевина «Т» // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2-1: [Электронный ресурс]. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=20371> (дата обращения: 02.09.2022).

лисы («СКО» представляет собой дневниковые записи от имени главной героини) призывает не относиться серьезно к написанному.

Увлечения Саши всем «модным» можно рассматривать в контексте стремления массового потребителя к индивидуальному, уникальному и эстетичному потреблению, что А. Реквиц называет сингулярным. Можно объединять рассуждения Реквица с мыслями как Пелевина, так Бодрийара и иных исследователей общества потребления и авторов, поднимающих этот вопрос: социолог отмечает общественную природу сингулярностей, парадоксальное сочетание общественного и частного, индивидуального, «массового производства особенного»³⁸¹.

Духовный учитель не является сакральным и неприкосновенным для автора, может подвергаться насмешке: так, Ксю Баба («ЛкГЦ») декламирует свои интерции раз в час, а за продолжение мудрости нужно платить. Откровения и буддистское просветление в контексте маркетингового дискурса и с точки зрения культурного капитализма рассматриваются и в образе Кендры («НС»).

Несомненно, не всё в произведениях В. Пелевина подвергается осмеянию: так, Со («НС»), которая в последствии предстала в виде матери Создателя, то есть Богоматери (ее образ подробнее рассмотрен во второй главе), во всех ипостасях описывается посредством сдержанных эпитетов, и авторская сатира не используется при создании ее образа. Со тоже является творцом, но творцом в религиозном, а не социальном дискурсе.

Проводник: В.Я. Пропп относит проводника к помощникам, однако для нас в контексте двоемирия важна способность актора к перемещению между мирами и возможность переместить главного героя, поэтому мы разделяем пропововского помощника на три составляющие: проводник, даритель и непосредственно помощник. Несмотря на схожие задачи, а именно оказание

³⁸¹ Реквиц А. Общество сингулярностей. О структурных изменениях эпохи модерна. М., Берлин: Direct Media, 2022. С. 14.

помощи герою, мы отмечаем у них принципиально разные способности и роль в сюжете.

Обратимся далее к анализу системы персонажей в целом. Часто героями становятся «нелюди» или гибриды людей и иных существ: антропоморфные насекомые («Жизнь насекомых»), оборотни («СКО», «ЕV», «БА»), гибриды птицы и человека («ЛкТЦ»), человекоподобные роботы (сура Кая «S»), а главным героем рассказа «Жизнь и приключения сарая Номер XII» является сарай, обладающий самосознанием. Таня («ТВнГФ») после инициации и Лена («ЗПК») после внутривенного ввода специальной сыворотки обретают сверхъестественные способности. Пол Мары («IP10») обозначен как «баба с яйцами», а главный герой-рассказчик – полицейский алгоритм Порфирий Петрович – формально является алгоритмом и говорит о себе в мужском роде, однако часто подчеркивает, что не является человеком и не обладает личностью.

Образ Матери тоже всегда реализован в фигуре нечеловека: Жизель является «алхимической женщиной» («ТВнГФ»), Со – эоном, а Рысь, хоть и человек, но носит имя животного («НС»). В.Я. Пропп выявляет отказ от материнства и сохранение лишь атрибутов³⁸²: так, Иштар Борисовна не обладает телом женщины и не способна к деторождению, а Сара и Майкл оказываются нанятыми актерами, а не детьми.

Автор подчеркивает, что его герой похож на человека внешне, но таковым не является. Такая гибридизация не кажется удивительной: И. Хассан отмечал эту черту как характерную для постмодернизма³⁸³.

Зачастую мотив нечеловеческого связан с мотивом оборотничества и трансформации. Мотив оборотничества присутствует и в «НС»: Со и Тим превращаются в эонов, божественных созданий, и перестают быть людьми. Однако «НС» вызвал интерес критиков именно отходом от образа

³⁸² Пропп В.Я. Глава III. Таинственный лес // Исторические корни волшебной сказки. СПб: Азбука, Азбука Аттикус, 2021. С. 98.

³⁸³ Хассан И. Культура постмодернизма // Современная западноевропейская и американская эстетика: Сборник переводов М.: Университет, 2002. С. 114.

«нечеловеческого» главного героя – как пишет критик Галина Юзефович: «Впервые у писателя – в главной роли обычная женщина»³⁸⁴.

П. Факснелд, рассматривая образ сатаны в искусстве и религии, трактует наделение его и мужскими, и женскими чертами, а также звериными как надругательство над природой³⁸⁵, однако в творчестве Пелевина гибридизация функционально служит для обозначения дискуссии о сохранении человечности современным человеком в более мягкой форме. Возвращение Саше ее человеческой формы, а не сохранение божественной в финале «НС» воспринимается как торжество человеческого, что не облекается автором в сатирический дискурс. Обилие женщин, не являющихся таковыми с точки зрения биологии, формируют мотив телесного в творчестве автора, что мы рассмотрим далее в параграфе.

Выделим трактовки этого мотива:

1. Мотив нечеловеческого как отражение эпохи, где не осталось людей: «Использование категорий “нечеловеческое” в современной прозе есть явный признак того, что литераторы-интеллектуалы – в растерянности, сознательно или бессознательно они считают последний век истории человечества периодом болезни, упадка, распада, “расчеловечивания”, не могут найти способы трансляции в будущее оставшихся в XIX веке образов прекрасного, идеалов литературы и философии»³⁸⁶, поэтому функция осмысления всего человеческого опыта передается нечеловеческому существу – бессмертной лисе-оборотню или роботу-суре Кае, чья память вмещает все знания, но не может их осмыслить или осознать, а только ретранслирует.

2. Оборотничество также может рассматриваться в контексте истинного – сокрытия или раскрытия сущности персонажа. Образ животного

³⁸⁴ Юзефович Г. «Непобедимое солнце» — новый роман Виктора Пелевина! [Электронный ресурс]. URL: <https://meduza.io/feature/2020/08/27/nepobedimoe-solntse-novyy-roman-viktora-pelevina> (дата обращения 22.06.2022).

³⁸⁵ Факснелд П. Инфернальный феминизм. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 63-64.

³⁸⁶ Артемьева Т.В., Микешин М.И. «Нечеловеческое» как литературная реальность и вызов обществу // Человек. 2012. № 5. С. 160.

как отражение сущности героя (Киклоп представляется птицам в зооморфном образе Древнего Вепря, в главах, написанных от его имени, он выглядит как человек и называется Киклопом («ЛкТЦ»)) А.П. Павленко рассматривает в контенте преемственности традиций Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина³⁸⁷.

Наделение героя зооморфными чертами отражает двойственность и мотив текучести: почти всегда персонаж-нечеловек воплощает в себе и человеческие, и звериные (насекомоподобные) черты, трансформация может быть возможна, но она обратима и не окончательна (но есть и исключения: так, Александр («СКО») остается в образе пса и больше не превращается в человека), идентичность героя описывается как гибридная³⁸⁸. В образе гибридов авторы видят и ницшеанский мотив сверхчеловека.

Способность героев к трансформации связывается А.П. Павленко и рядом исследователей с поиском пути и предназначения – типичный мотив для пелевинского героя. Я. Мэйпин отмечает генетическую близость пути героя, лежащего в основе семиосферы, философии, мифологии и истории Китая, определяя его как трудный и непрозрачный. А. Генис объясняет мотив трансформации как способ пересечь границу между мирами, наличие которой и является катализатором изменений, мотив таким образом приобретает пространственное значение: изменения персонажей происходят не просто так³⁸⁹.

Творчество Пелевина частично отвергает утверждение постмодернистов о смерти автора: исследователи отмечают не просто интерес, но глубокие познания материала, что накладывает отпечаток не только на сюжет, но и на

³⁸⁷ Павленко А.П. Зооморфные метафоры в романах В. Пелевина «Ампир В» и «Священная книга оборотня» // Университетские чтения. Пятигорск, 2012. Ч. 9. С. 143-150.

³⁸⁸ Бенчич Ж. Гибридизация образа: «Зал поющих кариатид» В. Пелевина // Гибридные формы в славянских культурах. М.: Институт славяноведения РАН, 2014. С. 279-291.

³⁸⁹ Генис А. Поле чудес: [Электронный ресурс]. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/gen2/1.html> (дата обращения: 16.09.2022).

художественный мир, структуру, язык и др.³⁹⁰. Репрезентация ряда концепций (к примеру, описание буддистских канонов – джан, четырех благородных истин) передается без авторского осмысления, лишь стилистически соответствуя говорящему. С.М. Шакиров отмечает ярко выраженную авторскую позицию, проявляющуюся посредством не только повторения ключевых для автора тем, но и едкой сатиры³⁹¹.

Отдельно рассмотрим инициатический мотив в связи с упоминанием мотива трансформации и докажем его типичность для художественного мира В. Пелевина. Инициация как качественное изменение индивида и переход на новый уровень³⁹² часто встречается в творчестве Пелевина. В пса превращается оборотень Александр («СКО»), Рома становится оборотнем Рамой («EV»), Варий становится солдатом («НС»), обычный человек без имени становится Киклопом, а Кешу в действительности зовут Че («ЛкТЦ»). Инициация героев отражает структуру, выявленную этнографами (рисунок 6):

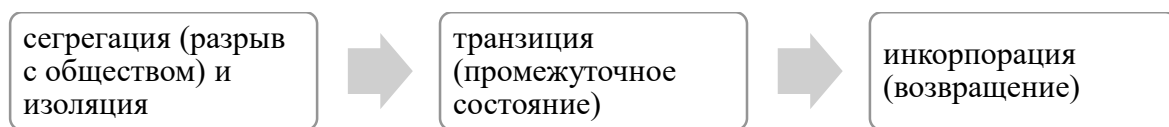


Рис. 6. Трехчастная структура инициативного перехода³⁹³

Проиллюстрируем схему примером из «СКО».

Александр формально не умирает, однако в эпилоге мы узнаем, что он отказался от человеческого облика, что мы рассматриваем как реализацию танатологического мотива, так как инициация мыслится как символическая смерть³⁹⁴.

³⁹⁰ Мэйпин Я. Древнекитайская философия и концепт «путь» в сюжетной модели В. Пелевина // Art logos. 2018. № 3(5). С. 118-129.

³⁹¹ Шакиров С.М. Медиаметафора в романе В. Пелевина «S.N.U.F.F.» // Международный научно-исследовательский журнал. 2012. №5 (5): [Электронный ресурс]. URL: <https://research-journal.org/archive/6-5-2012-october/mediametafora-v-romane-v-pelevina-s-n-u-f-f/> (дата обращения 21.08.2022).

³⁹² Элиаде М. Инициация: общий обзор: [Электронный ресурс]. URL: <https://religious-life.ru/2012/11/eliade-initiation-obshhiy-obzor/> (дата обращения 21.08.2022).

³⁹³ Схема составлена на основании: Ефимкина Р.П. Три инициации в «женских» волшебных сказках // Российский гештальт. Вып.4. М.: Новосибирск: 2003. С. 18-37.

³⁹⁴ Капишин А.Е. Незаконченная инициация как временная девиация в традиционном обществе: [Электронный ресурс]. URL:

В целом, если рассмотреть трансформацию Александра-волка в Александра-пса, мы увидим инициатическую пару «смерть»–«воскрешение»: стая не принимает Александра в новом облике, в него стреляют, после чего он вынужден скрываться и обретает маргинальный статус, что соответствует высказанной А.Е. Капишиным трактовке инициации как социальной смерти, которая является смертью насильственной. В последствии Александр принимает свою новую форму и возвращается в «стаю», что завершает инициацию «новым рождением»³⁹⁵.

Инициация проходит тайно, сопровождается «болезненной психологической перестройкой»³⁹⁶ и предполагает не только физические, но и психологические изменения, а также приобщение к тайне: Таня получает доступ к тайнам охотниц («ТВнГФ»), а Александр отказывается от облика человека, становится Нагвалем Ринпоче и защитником родины.

Инициация связана с мотивом смены имени и отражает переломные моменты в жизни героев. А.Л. Баркова говорит об инициатическом переживании как о временной смерти, что мы видим в образе человека Ромы, превращающегося в вампира Раму («ЕV»). В «потустороннем мире» герой получает особые умения³⁹⁷: в романе Рама получает способность «считывать» чужие мысли, эмоции, ощущения посредством «дегустации».

Инициацию переживают и героини (даже чаще, чем мужские персонажи): автор описывает, как девушки лишаются невинности (лиса А («СКО»), Таня), Таня становится охотницей («ТВнГФ»), Саша становится богом и создает мир («НС»), Гера становится головой Великой Мыши («ЕV»), Надя становится ангелом Сперо («ЛкТЦ»).

https://www.researchgate.net/publication/315057692_Nezakoncennaa_iniciacia_kak_vremennaa_deviacia_v_tradicionnom_obsestve (дата обращения: 19.04.2022).

³⁹⁵ Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. М., СПб.: «Университетская книга», 1999. С. 15.

³⁹⁶ Ефимкина Р.П. Три инициации в «женских» волшебных сказках // Российский гештальт. Вып.4. М.: Новосибирск: 2003. С. 18-37.

³⁹⁷ Баркова А.Л. Мировая мифология. Лекции PRO. М.: РИПОЛ Классик, 2019. С. 498.

В таком понимании мотива мы также связываем его с мотивом смены имени и поиска истинного имени, являющийся инициативным маркером. Примеров достаточно: человек, становясь вампиром, получает божественное имя, Гера, став головой богини, получает имя «Иштар IV» («EV»); Саша Серый становится Сашей Черным («СКО»), а главная героиня почти никогда не пользуется своим именем из-за его неблагозвучного звучания на русском языке, представляясь Адой (что отсылает нас к «Аде» Набокова) или Алисой Ли; в рассказе «М» все герои имеют два имени – женское и мужское; герои «римской» истории имеют по несколько имен («НС») и др.

Пелевин использует приём говорящих фамилий, имя героя почти всегда является дополнительным средством характеристики. Однако по-постмодернистски осмеивает этот приём (Винсент Вулф – волчара, «НС»). Этот прием используется автором и в ряде других произведений. Изучая имена персонажей «ГП», Е.С. Мордасова определяет, что целью игры с именами является достижение «эффекта игровой относительности, зыбкости истины, эстетической перекодировки семантики предшествующей культуры»³⁹⁸, что также применимо и к другим произведениям Пелевина. К исследованию вопроса имени в творчестве В. Пелевина обращается О.Н. Алтухова³⁹⁹.

Мотив истинного имени в культуре тесно связан с мотивами власти и знания. Мы сталкиваемся с ним и в мифологии (в германо-скандинавской мифологии власть над предметом дает знание его истинного имени, а в ведийской мифологии возникает образ риш, наделенными властью давать имена), в киноискусстве и современной литературе (в серии книг и фильмов, посвященных приключениям Гарри Поттера, запрещено называть имя темного волшебника). Г. Шоу в работе «Египетские мифы. От пирамид и фараонов до

³⁹⁸ Мордасова Е.С. Функции «говорящих имен» в прозе В. Пелевина (на материале романа «Generation “П”») // Художественное слово в современном мире: [Электронный ресурс]. URL: <http://vuzmen.com/book/382-xudozhestvennoe-slovo-v-sovremennom-mire-mordasova-es/10-funkcii-quotgovoryashhix-imenquot-v-proze-v-pelevina-na-materiale-romanaquotgeneration-pquot.html> (дата обращения: 20.04.2022).

³⁹⁹ Алтухова О.Н. Ономастический контекст в постмодернистской литературе: на материале произведений В. Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.02.01. М., 2004. 176 с.

Анубиса и «Книги мертвых»» отмечает: «Тот, кто знал истинное имя божества (или человека), мог им повелевать – использовать его силу и власть в собственных целях»⁴⁰⁰. Образ дарующего имя – ономатета – возникает в философии Пифагора, при этом он связывается с фигурой Бога или Учителя. Мотив дарения имени в этом случае связан с мотивом создания и является по своей сути актом творения⁴⁰¹.

В. Пелевин, осмысляя прием говорящих имен и фамилий в постмодернистской традиции, всё же следует мысли Т.В. Топоровой: номинация героя несет дополнительную характеристику.

«Oil motif» – мотив текучести, замены и памяти возникает не только на уровне спациума, но и в авторских рассуждениях⁴⁰², посвященных понятию «личность», встречающихся почти в каждом произведении. Множество похожих друг на друга, но являющихся тождественными личностей меняют друг друга, поэтому, по мнению автора, личности как статичного конструкта не существует: «Человек — как река. Скорее процесс, чем объект...»⁴⁰³. Прозу Пелевина нельзя назвать антропоцентричной, в фокусе внимания автора – не индивид, а общество, поэтому он часто выступает слушателем и ретранслятором, а не выразителем индивидуальности.

Похожую теорию рассматривает израильский историк и профессор Юваль Ной Харари. Харари (2015) сравнивает два взгляда на человека: как на биологический сложный алгоритм и как на личность⁴⁰⁴. Схожие рассуждения мы видим у Ж. Лакана, считавшего, что «личность никогда не становится завершенной и непротиворечивой конструкцией»⁴⁰⁵. Вопрос личности и

⁴⁰⁰ Шоу Г. Египетские мифы. От пирамид и фараонов до Анубиса и «Книги мертвых». М.: Манн, Иванов и Фербер, 2022. С. 72.

⁴⁰¹ Донских О.А. Рефлексия над языком в историческом контексте // Проблемы рефлексии. Новосибирск, 1987. С. 196-202.

⁴⁰² Kalinin I. Chapter 7. The oil text in post-Soviet Russia / Russian Literature since 1991 // Edited by E. Dobrenko, M. Lipovetsky // Cambridge University Press, 2015. P. 123-130.

⁴⁰³ Пелевин В.О. S.N.U.F.F. М.: АСТ, 2018. С. 379.

⁴⁰⁴ Харари Ю.Н. Организмы как алгоритмы. Кто боится Чарльза Дарвина // Homo Deus. Краткая история будущего. М.: Синдбад, 2018. С. 100-108, 123-127.

⁴⁰⁵ Марков А.В. Лекция 1. Культура университетов и университеты культуры // Постмодерн культуры и культура постмодерна. М.: Рипол-классик, 2018. С. 30.

самосознания, а также степень подлинности окружающей нас (и персонажей) реальности, по Д.В. Кротовой, не является типичным для постмодернизма, отражая преемственность модернистской традиции⁴⁰⁶.

Мотив также возникает на уровне повествования и тематического наполнения: в «СКО» (коровий череп даёт нефть), «EV», «БА» (дискурс и гламур не являются чем-то статичным и определяются друг через друга; «язык» в последствии может слиться с Великой Мышью; баблос – энергия людей, которую поглощают вампиры, по мнению главного героя, это нефть).

Отдельно следует сказать о женских образах и мотивах, с ними связанных. Рассматривая отдельно женских персонажей, исследователи выявляют сходства:

1. Мотив телесного:

Героинями становятся красивые девушки – Таня, Саша, Гера привлекательны, сура Кая, лиса А, Лена – демонически красивы. Однако каждая из них обладает изъяном, они не являются женщинами в биологическом плане: Кая – суррогатная женщина, робот («S»), лисы-оборотни не способны к зачатию и не имеют половых органов в классическом понимании («СКО»), Таня отказывается от биологической составляющей, побеждая Игуану («ТВНГФ»), у Геры нет тела («EV», «БА»), Софи – проекция, анима императора вампиров («БА»), Little Sister является приложением, персонификацию которого главный герой настраивает самостоятельно («ЛкТЦ»), Иштар – богиня («ГП»). Схожие образы мы видим и в малой прозе автора: в повести «ЗПК» Лена превращается в поющую статую, а главные героини рассказа «М» – трансгендеры. Саша и Наоми вызывают удивление своей «обычностью», однако их образы амбивалентны: Наоми является реинкарнацией Вария, а Саша в конце романа становится богом-создателем, девушки к тому же состоят в гомосексуальных отношениях. Возвращение

⁴⁰⁶ Постмодернизм или продолжение традиции: проза В. Пелевина // Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм. М.: МАКС Пресс Москва, 2018. С. 108-110.

биологической телесности женщине в «НС» гипотетически может быть значимым маркером в контексте исследования трансформации авторского метода и мировоззрения в целом.

Е.Г. Тихомирова рассматривает женский образ в буддистском дискурсе: женщина занимает место на втором плане по отношению к мужчине. Будучи причиной страданий, а также создателем иллюзий в раннем буддизме, женщина вызывает опасения, чем обусловлена ее «вторичность» и в творчестве Пелевина. Е.Г. Тихомирова отмечает: «Отбирая у женщин телесное, Пелевин следует не природному биологизму матриархата ранних предрелигиозных представлений Востока. Его персонажи – «богини»-демиурги не потому, что их креационистские возможности исходят из «чудесных» физических способностей женщины породить жизнь. Лишенные тела, они творят внешние и внутренние реальности, исходя в творении из своего уровня духовного роста»⁴⁰⁷, что вновь возвращает нас к мотивам иллюзии и пустоты, реализованного на уровне системы персонажей. Телесность в творчестве Пелевина можно рассматривать в контексте концепции «тела без органов» и виртуального тела, существующего «по другую сторону от общепринятого представления о телесной реальности»⁴⁰⁸, а также в понимании тела как объекта потребления⁴⁰⁹ в контексте рассуждений автора о капитализме и критике общества потребления.

1. Мотив ретрансляции и копии:

Девушки зачастую признаются, что транслируют чужие идеи и что их мысли несамостоятельны. Сравним цитаты из «НС» и «СКО»: «...сейчас я почти что повторяла за Алексеем-референтом. Хотя, с другой стороны, чему

⁴⁰⁷ Тихомирова Е.Г. Множественные реальности и женская тема в «буддизме» Пелевина / Опять Пелевин, опять Уэльбек? Первые двадцать лет XXI столетия (материалы «круглого стола», часть 1 // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования 2020. Т. 6, № 2. С. 87.

⁴⁰⁸ Подорога В.А. Тело-без-органов: [Электронный ресурс]. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0139acd168bdd25176199339> (дата обращения 21.08.2022).

⁴⁰⁹ Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика; Культурная революция, 2006. С. 167.

тут удивляться? Услышала бы что-то другое, другое и повторила бы. Я блондинка»⁴¹⁰, «Если нам говорят что-нибудь запоминающееся, мы почти всегда повторяем это в разговоре с другими, не важно, глупые это слова или умные. К сожалению, наш ум – такой же симулятор ... Это не настоящий «орган мысли» ... Лисий ум – просто теннисная ракетка, позволяющая сколь угодно долго отбивать мячик разговора на любую тему.»⁴¹¹.

Пелевин часто использует рекурсивный мотив и мотив повторения: в письмах сестрички обсуждают пророчество о сверхоборотне, и лиса Е упоминает, что он должен появиться в стране, где храм был разрушен и восстановлен. Речь идет о храме Христа Спасителя, но лиса допускает ошибку, называя его храмом Христа Спасателя. В последствии эту же ошибку допускает и другая сестричка («СКО»). Иакинф рассказывает историю своей жизни трем путешественникам вечером, во время привала, декорации всегда соблюдаются, что отсылает нас к сказке о Шахерезаде, что в свою очередь представляет собой реализацию сказочного мотива (сборник «ИЛК», повесть «Иакинф»).

Число «три» неоднократно повторяется в творчестве В. Пелевина: три олигарха, которые встречаются три раза, три встречи Федора и Тани возле бани («ТВНГФ»); три сестрички («СКО»); три превращения Рамы в летучую мышь («ЕV»); три встречи Саши и Ахмета Гекчена («НС»); три лика Дракулы – младенец, взрослый мужчина, мертвец, а также три атрибута экипировки вампира-ныряльщика и три медиума («БА»); три цукербрина, три головы собаки («ЛкТЦ») и др. Примеры иллюстрируют, что число «три» появляется на различных уровнях: сюжет, система персонажей, спациум и т.д.

Число «три» встречается в философском (диалектическая триада Гегеля; три души по Платону), религиозном (к примеру, Отец, Сын и Святой Дух, три дня смерти Христа, три отречения Петра, три добродетели и др. в христианстве), физическом (трехмерность пространства, трехфазность

⁴¹⁰ Пелевин В.О. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2020. С. 500

⁴¹¹ Пелевин В. О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо-Пресс, 2016. С. 160.

веществ и др.), фольклорном (три желания), астрономическом (три фазы луны) и др. дискурсах⁴¹². В контексте понимания авторского метода Пелевина для нас важен фольклорный и пространственный мотивы. Мотив повтора показывает условность и иллюзорность происходящего, пространственно воплощаясь в образе ризомы и кластера.

В Каббале тройка символизирует понимание, а также триединство мужского и женского начал и объединяющего их взаимопонимания. Мотив единства отражается и в системе персонажей.

Соединение дихотомий как полюсов единого целого, а не представление их именно как противоположности часто возникает в позднем творчестве: «– Одна из них мужская, другая женская? / – Нет. Одна – это Солнце, другая – Луна.»⁴¹³. В контексте мифологического дискурса мы видим этот мотив в образе Шивы, к которому обращается главная героиня «НС» и которым в конце романа становится, что мы видим в описании бога: «Правая серьга Шивы мужская, левая – женская, ибо бог включает в себя и находится выше любой пары противоположностей»⁴¹⁴. Варий становится Наоми («НС»), император вампиров Аполло является гермафродитом: американская мышь – единственная, у кого мужская голова. Герои могут меняться гендерными ролями: так, Рама («ЕV», «БА») вступает в отношения с сильными женщинами – Герой и Софи; в замке Дракулы Рама изображает девушку, а Софи – Дракулу. Схожие отношения выстраиваются и у Тани с Федором («ТВнГФ») в финале.

Мотив двуполости, единства противоположностей, соединения мужского и женского в единое целое отражается в мифологиях различных народов: уместно вспомнить дитя Гермеса и Афродиты Гермафродита, древнегреческого бога, инь и ян в китайской мифологии и др. В психологическом дискурсе в качестве примера можно привести принцип энантиодромии, предложенный с опорой на философию Гераклита К.Г.

⁴¹² Бену А. Символизм сказок и мифов народов мира. Человек – это миф, сказка – это ты. М.: Алгоритм, 2011. С. 28.

⁴¹³ Пелевин В.О. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2020. С. 231.

⁴¹⁴ Цит. по: Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. Спб.: Питер, 2021. С. 155.

Юнгом: «все, что есть, переходит в свою противоположность»⁴¹⁵. О гермафродичной природе шаманов, отраженной в некоторых обрядах, пишет и В.Я. Пропп⁴¹⁶.

Представленный материал нуждается в уточнении и расширении эмпирической базы, однако на данном этапе представляется нам любопытным.

3.3.2 Типология проблематики и мотивики: общество потребления, культурный капитализм и пустота, влияние медиасреды на современного человека⁴¹⁷

В романах любого периода В. Пелевина прослеживается тесная связь с конкретным историческим контекстом: так, Саша косвенно ответственна в появлении коронавируса («НС»), а ряд произведений («S») отражают позицию автора по украинскому вопросу.

Осмысляются героями проблемы не только постмодернизма и философии, но и современного общества в целом. Публицист Д. Быков отмечает, что современники автора при прочтении обладают карт-бланшем в рамках понимания культурных отсылок, языковых форм и т.д., однако для понимания сюжета это не является обязательным условием⁴¹⁸.

Ключевыми темами для философии постмодернизма становится осмысление экологии, феминизма, постгуманизма, новой сексуальности⁴¹⁹,

⁴¹⁵ Юнг К.Г. Психологические типы. М.: Академический проект, 2019. С. 474.

⁴¹⁶ Пропп В.Я. Глава III. Таинственный лес // Исторические корни волшебной сказки. СПб: Азбука, Азбука Аттикус, 2021. С. 148-150.

⁴¹⁷ Материалы параграфа частично опубликованы: Biriukova E. V., Larina N. A. Representation of the consumer society IN V.O. Pelevin's novels of the 21st century // XXIII International Conference «Culture, Personality, Society in the Conditions of Digitalization: Methodology and Experience of Empirical Research» named after professor L.N. Kogan, 19–21 March, 2020, Yekaterinburg. – P. 65–72.

⁴¹⁸ Быков Д.Л. Быков о Пелевине. Путь вниз. Лекция первая: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litres.ru/dmitriy-bykov/bykov-o-pelevine-put-vniz-lekciya-pervaya/chitat-onlayn/> (дата обращения: 21.04.2022).

⁴¹⁹ Рябоконт Н.В. Структурализм и постструктурализм. Постмодернизм // Философия УМК. Минск: Изд-во МИУ, 2009: [Электронный ресурс]. URL: <https://psyera.ru/strukturalizm-i-poststrukturalizm-postmodernizm-1135.htm> (дата обращения 05.09.2022).

осмысление которых мы находим и на страницах произведений В. Пелевина зачастую в сатирическом дискурсе.

Философ Ж. Бодрийяр отмечает, что человек в современном мире окружен не людьми, а объектами потребления, окружение существует для реализации функции. В поздних романах автор активно показывает свое отношение к капиталистическому миру. Осуждение общества потребления неоднократно возникает в творчестве В. Пелевина. Бодрийяр расширяет понимание потребления до его основополагающей функции в контексте и социальных отношений⁴²⁰, что, к примеру, находит отражение в отношениях Геры и Рама («ЕV»): во второй части дилогии, «БА», Рама нужен Великой Мыши для метаболизма, его измены и предательства ранят человеческие чувства Геры, но носят функциональный характер. На наш взгляд, наиболее остро критика общества потребления выражена в образе Кеши, главного героя «ЛкТЦ», чьи аморальные поступки вызывают неприятие у читателя, а смерть представляется закономерной.

Как указывает Д.С. Хаустов, проблема потребления является фундаментальной для постмодернизма, а портрет современного человека как потребителя знаков подробно описан в рамках философских и литературных трудов. С этой темой связаны сквозные лейтмотивы творчества В. Пелевина: счастье, красота, деньги, власть как выражение мирского и материального и духовный путь как выражение сакрального, истинного. Неоднократно автор обращается к одному из учения буддизма – анатмаваде, гласящему, что «я» (самости, души как синонимов «я») не существует. Выражением догмата «Анатман» зачастую является духовный учитель.

Для потребителя становится важным не только факт достижения счастья, но и формирование благоприятного имиджа в окружающей среде, достижение статуса за счет использования материального объекта⁴²¹.

⁴²⁰ Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика; Культурная революция, 2006. С. 5.

⁴²¹ Slater D. Consumer Culture in Classical Social Theory // Encyclopedia of Social Theory. SAGE Publications, New York, 2005. № 2. P. 139-145.

Потребление становится социально ориентированным, превращаясь в «тотальную организацию повседневности»⁴²², и перестает удовлетворять базовые потребности. Используя слово «потребление», следует отметить, что в рамках постмодернизма речь идет именно о семиотическом дискурсивном потреблении⁴²³. Счастье в обществе потребления становится измеримым, душевное состояние имеет количественный эквивалент, который необходимо предъявлять обществу для поддержания статуса⁴²⁴. Богатство и хороший уровень жизни связаны с потреблением, рационально избыточным⁴²⁵. Рассуждения о природе счастья встречаются как в ранних, так и в поздних произведениях.

А. Реквиц говорит о культурном капитализме – системе, которая перестает быть только экономической и захватывает все сферы жизни человека, включая взаимоотношения, складывающиеся между людьми⁴²⁶. С. Жижек, раскрывая термин, предложенный Дж. Рифкиным, отмечает виртуальность, господствующую в культурном капитализме, пустоту, кроющуюся за раздутым означающим, и в целом перестановку причинно-следственных связей между означающим и означаемым, а также превращение нетоварных объектов (к примеру, наций и людей) в товар⁴²⁷. С пустотой и обществом потребления связано понятие симулякра, разработчиком которого является так же Ж. Бодрийар. Симулякр не просто является копией

⁴²² Бодрийар Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика; Культурная революция, 2006. С. 11.

⁴²³ Хаустов Д.С. Лекции по философии постмодерна. М.: РИПОЛ-Классик, 2020. С. 117.

⁴²⁴ Бодрийар Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика; Культурная революция, 2006. С. 73.

⁴²⁵ Vicks M. Narratives of Nothing in Twentieth-Century Literature. Bloomsbury, New York, 2015. 196 pp.

⁴²⁶ Реквиц А. Общество сингулярностей. О структурных изменениях эпохи модерна. Пер. с нем. Т.Ю. Адаменко, И.Г. Соколовская. М., Берлин: Direct Media, 2022. С. 14, 96.

⁴²⁷ Жижек С. Культурный капитализм // 13 опытов о Ленине. М.: Ад Маргинем. С. 52-57.

несуществующего: Н.Б. Маньковская выявляет необходимость симулякра как спасение от «невроза исчезновения»⁴²⁸.

Несмотря на то, что Пелевин не использует термин «культурный капитализм», отражение системы и тонкое чувство современности мы видим на страницах его произведений. Так, мы видим рассуждения сестры главной героини в «СКО»: «Когда покупаешь блузку, или машину, или что-то другое, в уме возникает образ, навеянный рекламой места, куда вы ходите в этой блузке или едете на этой машине. Но такого места нет нигде, кроме как в рекламном клипе...»⁴²⁹. Героиня говорит о симулякрах реальности: в медиапространстве формируется образ продукта, способствующего достижению конкретного блага, которого, однако, не существует и не может быть реализовано.

Таня становится адептом секты «Новые охотницы». Эзотерические практики, описываемые автором в обычной саркастической манере, также могут быть интерпретированы как часть цикла потребления – Таня и другие адепты секты относятся к людям как к объектам, позволяющим им достигать целей и удовлетворять потребности, которые не рациональны, а навязаны культурой потребления, господствующей в обществе в семиосфере производства.

Схож образ Тани («ТВнГФ»), которая воспринимается окружающими как товар. Вспомним Ларису Огудалову, героиню драмы Н. Островского «Бесприданница», которая в конце произведения определяет себя как вещь, предмет. В пелевинском романе такая интерпретация доведена до гротеска. Как люди относятся к Татьяне, так и она встраивает рыночную систему в межличностные взаимодействия⁴³⁰. Если лиса-оборотень создает симулякр, привлекательный для потребителя образ, но при этом четко определяет для себя его границы, то Таня сливается с внешним образом, созданным для

⁴²⁸ Маньковская Н.Б. Эстетика симулякра // Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. С. 60.

⁴²⁹ Пелевин В. О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо-Пресс, 2016. С. 163.

⁴³⁰ Пелевин В.О. Тайные виды на гору Фудзи. М.: Эксмо, 2020. С. 25.

потребления. Образ, под которым человека воспринимают другие, в романе назван «мангой», что можно соотнести с юнгианским архетипом персоны.

Часто пелевинские герои размышляют о красоте – не только женской, но и мира в целом (цитаты приведены в приложении 26). Мотив красоты зачастую связан с образом зеркала. Их рассуждениям могут быть свойственны цинизм, биологическое понимание привлекательности и рыночное понимание красоты, однако в «НС» понимание меняется, что пессимистически может быть рассмотрено как постмодернистское осмеяние. Рассуждая о красоте в таком ключе, Пелевин вступает в полемику с Ф.М. Достоевским, который понимал красоту как гармонию, тайну, «совершенство души»⁴³¹.

В отличие от понимания красоты в поэтике Достоевского и эстетике, для Пелевина красота воспринимается иначе, можно выявить два фрейма: красота как дисгармония, обман, и красота в контексте биологической привлекательности как рыночный товар, что вновь возвращает нас к художественному воплощению культурного капитализма.

Хотя в работе мы не используем биографический метод, следует отметить, что даже анализ сюжета, а в особенности концовок произведений, показывают изменения мировоззрения автора: в раннем творчестве наблюдается вера в человечество, в возможность выхода из круга страданий (например, повесть «ЗиШ» 1990 г. завершается освобождением главных героев). Пустота в романах Пелевина схожа с состоянием нирваны. В «ТВнГФ» герои посредством технологий, предлагаемых капиталистическим миром, притрагиваются к пустоте, но сознательно отказываются от этого состояния.

Отдельно стоит разграничить пустоту в буддистской коннотации («мокша») и пустоту как символ всепоглощающего капитализма. О диаметрально противоположных трактовках пустоты говорит и А.А.

⁴³¹ Тяпугина Н.Ю. Красота как воплощенная идея // Поэтика Ф. М. Достоевского: опыт интерпретации: [Электронный ресурс]. URL: <https://lit.wikireading.ru/50107> (дата обращения 24.07.2022).

Коковкина, разграничивая понимание пустоты в восточной и европейской традициях. Автор ограничивает и дефиницирование пустоты в постмодернистском дискурсе: пустота есть место приложения смыслов⁴³². В капиталистическом дискурсе пустота может трактоваться как символ общества потребления – только поглощает чужое, но не производит своего. В качестве иллюстрации тезиса можно привести стаю оборотней, которые «доют» землю и не дают ничего взамен («СКО»).

В «EV» прослеживается та же идея — осуждение общества потребления, в котором происходит снижение уровня культуры, замена сложных образов простыми. По мнению публициста Д. Быкова, одной из ключевых внутренних тем «EV» является внутренняя пустота, которую герои пытаются заполнить с помощью поглощения «бэблоса», что может трактоваться достаточно широко. Эта черта характерна не только непосредственно для персонажей: Быков высказывает тезис о том, что Россия в целом (имеется в виду образ России в контексте художественного мира Пелевина) занята лишь бесконечным потреблением⁴³³.

Пелевин рассматривает проблему общества потребления не только в большой прозе. Автор создает единую художественную вселенную, населяя ее персонажами, которые могут пересекаться, поэтому постоянная артикуляция негативных черт общества потребления и культуры этого типа в целом имеет место практически в каждом произведении автора: эту позицию можно прослеживается как в романах, так и в рассказах, очерках. Так, рассказ «Запись о поиске ветра» назван критикой общества потребления в монографии Р. Козака «Пелевин и порождение пустоты».

Рассказ написан в форме письма ученика к учителю. Несмотря на небольшой объем, автор лаконично изложил рассуждения, затронув темы

⁴³² Коковкина А.А. Аксиология пустоты в европейской и восточной традициях // Вестник ДВГСА. Гуманитарные науки. № 1/1(7). 2011. С. 53-62.

⁴³³ Быков Д.Л. Быков о Пелевине. Путь вниз. Лекция первая: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litres.ru/dmitriy-bykov/bykov-o-pelevine-put-vniz-lekciya-pervaya/chitat-onlayn/> (дата обращения: 21.04.2022).

иллюзии и реальности, потребления и познания. Краткая форма письма позволяет автору сконцентрироваться на мыслях, представленных в виде потока сознания, минуя сюжетную составляющую. Истинный Путь не может заключаться в материальных объектах.

В повести духовное – истинный Путь – противопоставляется материальному. О.Ю. Осьмухина, Я. Мэйпин и ряд других исследователей отмечают повторяемость мотива поиска истинного пути почти во всех произведениях В. Пелевина.

Однако в «НС», опубликованном позднее, чем все рассматриваемые в работе произведения, намечается уход от агрессивного осуждения общества потребления: если в начале главная героиня рассуждает именно о семиотическом потреблении, что называется одним из персонажей сбором «виртуальной связки сокровищ» (речь идет об обращении к духовным практикам в контексте социально одобряемых и возможности соотносить себя с ценностями конкретной социальной группы), то в конце Саша всё-таки оказывается на ритрите и чувствует себя обновленной. Финал романа отличается чувством умиротворения и актом созидания, что разительно отличается от погружения в пучину потребительства («ГП», «ЕV»). «НС» можно соотносить с жизнеутверждающим пафосом финала «Т», «IP10».

Так, мы рассмотрели типичные ролевые модели, мотивы и ряд типичных проблем, которые ставит автор в рамках творчества.

Ряд исследователей (Е.М. Тюленева – «"Пустой знак" в постмодернизме: теория и русская литературная практика», Н.А. Ловчинский – «Образы пространства в современной русской постмодернистской поэзии», Н.Р. Саенко – «Концептуальные интерпретации нигитологии культуры» и др.) отмечают, что в постмодернизме базовой характеристикой является пустота, на которой базируется символика, созданная автором в семиотическом пространстве. Такая установка предполагает, что некой «конечной истины» (то есть

окончательно сформированной и неизменной) не существует⁴³⁴. Волнует писателя и влияние медиа – проблема, на которой акцентировано внимание почти в каждом произведении автора. Непосредственно в произведениях, подвергшихся структурному анализу, тема медиа раскрыта не в полной мере, однако кратко остановимся на этой проблеме.

Медиа-среда связывается с симулякрами. Так, журналисты априори говорят неправду в «СКО». Сестра главной героини убивает своего мужа, о чем главная героиня узнает из заметки: «Английский аристократ найден мертвым в храме Христа Спасителя». Текст материала не приводится, однако упоминаются такие речевые штампы, как, например, «застыла гримаса невыразимого ужаса». Здесь отчетливой видно авторскую сатиру на журналистов. Материал так же не отражает реальности, в которую погружен читатель. Читатель смотрит на происходящее глазами участника событий, мифологического персонажа, в то время как журналисты объясняют случившееся, находя рациональные аргументы и выстраивая иную причинно-следственную связь. СМИ появляются и как инструмент моделирования реальности в: гламурные журналы отражают реальность в кривом зеркале, предлагая читателю симулякр реальности.

А.Л. Бобылева, рассматривая повесть «Зенитные кодексы Аль-Эфесби» и роман «S», отмечает, что осмысление манипулятивных технологий СМИ присутствует и в этих произведениях. Автор называет отражение и рефлексии происходящего в повестке дня медиареальностью⁴³⁵. Образ медиа как спрута и полипа, высасывающего жизнь из людей, представлен в «ЛкТЦ». В романе автор пародийно переосмысляет мир художественного фильма «Матрица», в котором люди не просто знают, что находятся в матрице, они еще и платят за

⁴³⁴ Кихней Л.Г., Гавриков В.А. Проза Льва Наумова в контексте «мистического реализма» в русской литературе XX-XXI веков. М.: Амстердам: Тардис, 2020. С. 59.

⁴³⁵ Бобылева А.Л. Манипулятивные технологии масс-медиа как предмет литературной рефлексии в прозе В. Пелевина 2010-х годов // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2016. Т. 16, вып. 4. С. 443–446.

подключение. В произведении, как и в ряде других, мы видим сатиру на засилие гаджетами в современном мире.

Пелевин не только отвечает актуальным запросам постмодернизма: в его работах мы находим отражение социальных концепций (сопоставляя, к примеру, его рассуждения с видением мира Ю.Н. Харари и А. Реквица) и близость к журналистике, философии, культурологии, имиджелогии и др.

Представленные ролевые модели – авторские, хотя нами было доказана их устойчивость и повторяемость. В творчестве Пелевина можно выявить иные образы, которые так же отличаются повторяемостью, в основе которых будет лежать иерархия и социальные ярлыки: олигархи и «новые русские» («ТВнГФ», «С»), радикальные феминистки (и в целом карикатурные «сильные женщины») («СКО», («ТВнГФ», «НС»), женщины легкого поведения («М», «СКО») и др., однако такую классификацию считаем поверхностной. В параграфе мы выделили такие ролевые модели, как: любовник, мать (и отец), создатель-божество, создатель-рассказчик, помощник, «мелкий бес», проводник, духовный учитель, отдельно была определена специфика образа главного героя. Также представлен обзор типичных для творчества В. Пелевина мотивов (инициативный, танатологический, эротический и телесный, ономастический, сакральный, мотив зеркала, повторяемости и симулякра, пустоты, оборотничества, духовного пути знания и др.) и рассмотрели ключевые темы и проблемы (общество потребления, роль личности и вопрос личности как таковой и др.).

Заключение

В попытках дефиницирования постмодернизма мы столкнулись с обширными исследованиями, трактующими постмодернизм как направление в литературе, эстетическую категорию, политическую культуру и т.д. В работе мы понимали постмодернизм как художественный метод, к которому обращается В. Пелевин (в частности, к карнавализации, черному юмору, сатире, интертекстуальности, ризоматичной организации различных уровней повествования, деконструкции и т.д.). Отдельно оговоримся, что нами было обнаружено обращение автора и к классической традиции, и к иным современным направлениям (метамодернизм, неомодернизм, необарокко и т.д.), что доказывает верность выбранной терминологии и выбранного фокуса исследования.

В диссертации рассмотрен художественный мир позднего В. Пелевина (2000-2010-х годов). Проведенное исследование позволяет сделать несколько выводов касательно функциональной специфики смыслообразующих координат пелевинской семиосферы.

Мы выявили, что можно говорить о художественном мире Пелевина, состоящем из инвариантов. Кратко остановимся на описании элементов авторского художественного мира: типичных хронотопических вариантах, системе персонажей, а также мотивах и проблематике творчества В. Пелевина, завершив подведение итогов характеристикой семиосферы в целом и перспективой дальнейших исследований.

Описывая спациопэтику, мы отметили повторяющиеся топосы, а также схожие спациумы, объединенные нами в одну группу:

- лабиринт, коридоры, метро и быстро меняющееся пространство как *топос состояния измененного сознания*;
- *безграничный топос* или пространство, обладающее иллюзорными или едва намеченными границами, характеризующее доминирующее положение актора – то, что нами именуется как «*пространство по ту сторону опыта*» по цитате из романа «НС»;

- *маленькое полутемное пространство*, в основном женское, говорящее о чувстве безопасности и комфорта для актора (арена, пещера);
- лес, гора и река как пограничные топосы;
- лестница;
- зеркало;
- поезд.

Пространство дробится на обособленные локации, каждая из которых является самостоятельной, будучи частью кластера, что представляет собой ризоматично организованный спациум.

Также мы выявили пространственные дихотомии, такие как: «большой»-«маленький», «темный»-«светлый», «находится сверху»-«располагается внизу» и т.д., составляющие единое целое. Возникают гетеротопичные и кластерообразные топосы. Пространство мы разделили на три части: реальное, мифологическое (виртуальное, сновидческое, мифопоэтическое) и внеязыковое. Разграничить и классифицировать хронотоп можно, опираясь на способность пространства к трансформации и при анализе времени как литературной категории:

- реальное пространство отвечает физическим характеристикам, может быть ограничено, вторично по отношению к пространству виртуальному;
- мифопоэтическое пространство отличается способностью к трансформации, зачастую границы не обозначены или отсутствуют, встречается и зеркальность поверхностей как маркер сновидческого спациума, а также субъективным восприятием времени (были выявлены как случаи замедления, так и ускорения течения времени);
- внедискурсивное пространство не поддается словесному описанию, так как не обладает физическими характеристиками, времени внутри него не существует.

Основу художественного мира Пелевина составляют следующие ролевые модели, позволяющих дать характеристику системе персонажей: главный герой, совершающий путешествие (чаще всего, духовное, физические

перемещения не особо волнуют автора), любовник, мать, даритель, помощник, «мелкий бес», создатель (божественный и создатель-рассказчик), духовный учитель и проводник.

Наиболее типичными и повторяющимися были признаны следующие мотивы: инициатический и мотив трансформации, танатологический, ономастический и связанные с ним мотивы знаний и власти, а также мотив смены имени как инициатический маркер и частный случай реализации ономастического мотива, мотивы обмана и иллюзии, поиска и духовного пути, оборотничества и нечеловеческого, телесного, копии и ретрансляции. Отдельно мы отметили реализацию сакрального мотива, мотивов текучести (oil motif), единства противоположностей и двойственности, сказочного и фольклорного мотивов, мотив повторения.

Как отметил В.Я. Пропп, исследуя сказочный материал, функции (мы их называем мотивами) являются устойчивыми элементами, исполнитель не важен, что справедливо и для организации художественного мира В. Пелевина. Мы попытались определить соотношение ролевой модели и типичного пула мотивов, однако было выявлено, что некоторые мотивы соответствуют разным моделям акторов: так, танатологический мотив и мотив передачи знаний характерен как для образа любовника, так и для духовного учителя и проводника или дарителя; мотив иллюзии встречается в описании обеих моделей создателя (рассказчика и божества).

Однако определенные мотивы соответствуют конкретной персонажной модели: мотив смены имени как инициатический маркер характерен только для главного героя. Отнесение персонажа к конкретной ролевой модели осуществлялось посредством определения функциональности.

Персонаж-актор может выступать инициатором и структурирующим началом нарратива; он может преобразовывать хронотоп в соответствии с его координатами восприятия, отличающиеся пространственно-временной изменчивостью, распадающимися субъектно-объектными связями,

включением в фольклорную и мифологическую модели мира. Итак, гипотеза, выдвинутая в начале исследования, доказана.

Отдельно остановимся на определении роли мифологий и фольклора в творчестве позднего В. Пелевина. Автор обращается к мифу как к инструменту создания художественного произведения и конструирования художественного мира с целью встраивания частной истории в межкультурный и межвременной диалог. Особенно важна эта задача в постмодернизме в контексте постулата о том, что современные авторы не могут создать что-то оригинальное и являются не авторами, а пересказчиками историй, рассказанных ранее, «райтерами», а не писателями: мифология встраивает конкретный текст в систему не только авторской семиосферы и художественной вселенной его повествования, но и в литературную и культурную традицию.

Подобно постмодернизму в целом, мифотворчество, мифологии народов мира и фольклор становятся инструментами выражения авторской позиции и участвуют в конструировании художественного мира. Пелевин в постмодернистском ключе работает с мифом: для него характерно обыгрывание политических, социальных мифологем действительности, а также архаических мифологических сюжетов, и соединение с идеологемами. На основании уже существующих мифологем автор создает собственную мифологию. Авторский миф отличается мозаичностью, принципами монтажа и синкретизма, интертекстуальностью, деконструкцией первоначального образа и ложными реминисценциями, сатирическим характером изображаемого.

Авторский миф создаётся мозаично, посредством включения в повествования реминисценций не только к мифологии и фольклору, но и философии, истории, а также элементов массовой культуры, которые в нарративе эклектично смешиваются. Постмодернистский авторский миф утрачивает способность быть описательной моделью, стоящей над

реальностью, поэтому на первый план работы с мифом выходит игра, карнавализация и деконструкция⁴³⁶.

Результаты исследования мифологического и фольклорного материала, а также изыскания в области психологии не полностью раскрывают художественный мир Пелевина, однако позволяют прояснить ряд моментов и глубже понять замысел автора.

Отдельно нами были рассмотрены типичные для автора проблемы: культурный капитализм и общество потребления, а также пустота как художественное воплощение капитализма (отдельно мы обозначили образ пустоты в буддистском дискурсе и пространственном отношении), счастье, власть, влияние медиа, феминизм (и в целом осмысление повестки дня – произведения В. Пелевина выступают в качестве осмысления актуальных на момент публикации событий и дискурсов). Обозначенные проблемы взаимосвязаны и находят отражение не только в рассуждениях персонажей, но и в совершаемых ими действиях, а также спациопэтике.

В целом, характеризуя пелевинскую семиосферу, мы выявили следующие черты: гротеск и фантастика, фрагментарность и мозаичность, замещение пластов (смысловых, топографических, хронотопических и т.д.), псевдодокументальность, текучесть, непостоянство, субъективность, ризоматичность, нелинейность, децентрализованность, интертекстуальность.

Несомненно, сюжет и время публикации, а также контекст накладывают свои особенности на реализацию инварианта, однако в основе они имеют схожие черты. Структурный анализ романа «НС» и сравнение с произведениями, опубликованными ранее, показали изменение телесного мотива и системы персонажей, в частности женских (появился образ не зооморфной женщины, однако гибридизация сохраняется), ориентацию автора на мотив единства противоположностей, а не разделение мотивов и

⁴³⁶ Рытова Т. А., Щипкова Е. А. Проблема исследования мифологизма и сюжета мифа как элемента сюжетной структуры в русской прозе конца XX – начала XXI в. // Вестник Томского Государственного университета. Филология. 2012. № 4 (20). С. 115–128.

пространств на характерные для женских и для мужских персонажей в отдельности. Можно предположить, что в поздних произведениях В. Пелевина намечена трансформация не только тематики и проблематики, но и художественного мира, что в работе только обозначено и предстоит изучать в дальнейшем.

Таким образом, поставленная перед исследователями цель – обозначить закономерности художественного мира в романах В.О. Пелевина 2000 – 2010-х годов – достигнута, все задачи решены.

Интересным представляется побочный результат, который мы не стремились получить: анализ показывает, что у всех рассмотренных произведений – один автор (или постоянная группа авторов), что частично опровергает слухи о том, что Пелевина не существует (вспомним, к примеру, рассуждения А. Гордона в рамках программы «Закрытый показ», 2012 год). Несомненно, мы не можем заявлять о том, что автором произведений действительно является тот человек, которого общественность именует Виктором Пелевиным, однако наличие единого автора – неоспоримый факт, что подкрепляет исследования Б. Орехова: кандидат филологических наук, доцент НИУ ВШЭ посредством лингвистического анализа это доказал⁴³⁷.

Представленные результаты имеют и свои ограничения. Рассматривая понятие интертекстуальности, А.Н. Безруков отмечает, что на процесс порождения смысла влияет не только автор, но и читатель (и исследователь, добавим мы), так как при интерпретации обращается к собственным знаниям⁴³⁸. М.Ю. Ширманова в начале доклада отмечает, что в читательском восприятии не только произведения, но и автора всегда присутствует субъективность⁴³⁹. Представленный в работе мифопоэтический анализ,

⁴³⁷ Орехов Б. Как вычислить существование Виктора Пелевина при помощи местоимений и предлогов: [Электронный ресурс]. URL: <https://knife.media/club/pelevin-existence/> (дата обращения 20.09.2022).

⁴³⁸ Безруков А.Н. Поэтика интертекстуальности: учебное пособие. Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005. 70 с.

⁴³⁹ Ширманова М.Ю. Идея и опыт освобождения разума в творчестве Виктора Пелевина // Опять Пелевин, опять Уэльбек? Первые двадцать лет XXI столетия (материалы

безусловно, любопытен и ценен, но никогда не будет полным и завершенным, однако считаем, что в рамках данной работы субъективное впечатление было проверено объективными методами исследования.

Приведённые в третьей главе выводы могут показаться недостаточно глубокими и чересчур широкими, однако они позволяют охарактеризовать семиосферу исследуемых произведений, будучи отправными точками для дальнейшего исследования (вопрос эволюции авторского метода, метамодернистские приёмы, интертекстуальность позднего творчества и т.д.). Исследователя также можно обвинить в недостаточности примеров (не все произведения автора послужили иллюстрациями для проводимых тезисов, перед нами стояла задача показать типичность и повторяемость мотивов и образов, а не перечислить все случаи) и в неравномерном распределении внимания в рамках описания ролевых моделей и мотивов, что обуславливается их удельным весом как в системе художественного мира в целом, так и в контексте отдельно взятого произведения.

Крайне редко предметом исследовательского интереса становится трансформация инструментов и художественного мира Пелевина в целом (хотя к сравнению творчества разных периодов обращаются критики и журналисты, к примеру, К. Мильчин «От фантаста до брюзги: творческая эволюция Виктора Пелевина»; публикация в tass.ru; Е. Лисицина «Все романы Пелевина от лучшего к худшему»; публикация на knife.media, книга журналиста И. Свиаренко «ВПЗР. Великие писатели Земли Русской» и др. журналистские и критические материалы), но, несомненно, многие отмечают, что в поле зрения интереса писателя попадают темы, отличные от тех, к которым он обращался в раннем творчестве.

Нам представляется любопытным сравнение художественного мира раннего и позднего творчества Пелевина не только с целью выявить новые инварианты, но также и для того, чтобы структурировать и обозначить новые

методы. При таком исследовании можно исключить эстетическую оценку произведений: как читатели, так и критики обвиняют последние романы Пелевина в некачественности и погоне за деньгами, однако мы не стремимся оценить эмпирический материал в рамках эстетики или вклада автора в развитие современной отечественной литературы.

В дальнейшем представляется интересным расширить исследование, проведя структурный анализ раннего творчества (не только большой прозы, но и малых жанровых форм) с целью проследить трансформацию авторского стиля, слога и семиосферы посредством метода сравнения для составления более обобщенной картины его творчества в целом, а не определенного периода.

Схематично в работе мы обозначили трансформацию авторского метода, что видно, в частности, на примере сопоставления романов «НС» (2020 г.) и «СКО» (2004 г.). По размышлениям Я.В. Солдаткиной, постмодернизм более не занимает господствующее положение в мире современной литературы⁴⁴⁰, в связи с чем необходимо исследовать иные литературные направления, к инструментарию которых автор обращается сейчас, и подробнее изучать трансформацию авторского метода. Результаты, представленные в данной диссертации, могут послужить основой для таких исследований.

⁴⁴⁰ Солдаткина Я.В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике М.: МПГУ, 2015. С. 57.

Список сокращений и условных обозначений

Имя персонажа	Произведение, год первой публикации	Сокращение
Саша, Наоми, Фрэнк, Со, Тим; Варий, Юлия Домна	Роман «Непобедимое солнце», 2020 год	«НС»
Сборник «Искусство легких касаний», 2019 год		
	«Иакинф»	«И»
	«Столыпин»	«С»
Таня, Федор, олигархи, Священная Игуана, Федор Иванович	Роман «Тайные виды на гору Фудзи», 2018 год	«ТВнГФ»
Порфирий Петрович, Мара	Роман «IPhuck10», 2017 год	«IP10»
Птицы, Киклоп / Древний Вепрь, Кеша (Ке), Little Sister, Надя	Роман «Любовь к трем цукерберинам», 2014 год	«ЛкТЦ»
Ул, Бэтман Аполло, Софи	Роман «Бэтман Аполло», 2013 год	«БА»
Грым, Хлоя, Демилола, Бернар-Анри	Роман «S.N.U.F.F.», 2011 год	«S»
Граф Т	Роман «t», 2009 год	«t»
Сборник «П5: прощальные песни политических пигмеев Пиндостана», 2008 год		
Лена	Повесть «Зал поющих кариатид»	«ЗПК»
Рама, Гера, Великая Мышь	Роман «Empire V», 2006 год	«EV»
Лиса А Хули, Александр, Михалыч	Роман «Священная книга оборотня», 2004 год	«СКО»
Вавилен Татарский, Гиреев	Роман «Generation “Г”», 1999 год	«ПП»
	Повесть «Желтая стрела», 1993	«ЖС»
	Роман «Омон Ра», 1991	«ОР»
Сборник «Синий фонарь», 1991 год		
Нелли	Рассказ «Миттельшпиль»	«М»
	Повесть «Затворник и Шестипалый»	«ЗиШ»

Список литературы**Литературные источники**

1. Достоевский, Ф.М. Преступление и наказание / Ф.М. Достоевский. – М.: Эксмо, 2022. – 608 с.
2. Пелевин, В.О. Бэтман Аполло / В.О. Пелевин. – М.: Эксмо, 2017. – 512 с.
3. Пелевин, В.О. Зал поющих кариатид [Электронный ресурс] / В.О. Пелевин. Режим доступа: <https://www.litres.ru/viktor-pelevin/zal-pouschih-kariatid/chitat-onlayn/>
4. Пелевин, В.О. Запись о поиске ветра [Электронный ресурс] / В.О. Пелевин. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-zapis/1.html>
5. Пелевин, В.О. Непобедимое солнце / В.О. Пелевин. – М.: Эксмо, 2020. – 704 с.
6. Пелевин, В. О. Священная книга оборотня / В.О. Пелевин. – М.: Эксмо-Пресс, 2011. – 384 с.
7. Пелевин, В.О. Тайные виды на гору Фудзи / В.О. Пелевин. – М.: Эксмо, 2020. – 416 с.
8. Пелевин, В. О. Empire V / В.О. Пелевин. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 416 с.
9. Пелевин, В. О. IPhuck 10 / В.О. Пелевин. – М.: Эксмо, 2019. – 480 с.
10. Пелевин, В.О. S.N.U.F.F / В.О. Пелевин. – М.: АСТ, 2018. – 448 с.
11. Пелевин, В.О. T / В.О. Пелевин. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 416 с.

Теоретические исследования

12. Агеносов, В.В. Специфика хронотопа романа «Непобедимое солнце» В. Пелевина / В.В Агеносов, С.С. Царегородцева, Е.В. Шерчалова // Казанская наука. – 2022. – № 4. – С. 11–14.
13. Аккер, ван ден Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма: пер. с англ. В.М. Липки / Р. Ван ден Аккер. – М.:

РИПОЛ классик, 2020. – 342 с.

14. Алимов, И.А. Бесы, лисы, духи в текстах сунского Китая / И.А. Алимов. – СПб.: Изд-во «Наука», 2008. – 284 с.

15. Алтухова, О.Н. Ономастический контекст в постмодернистской литературе: на материале произведений В. Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.02.01 / Алтухова Ольга Николаевна. – М., 2004. – 176 с.

16. Андреева, А.П. Архетип Матери как определяющая сущность женской ментальности / А.П. Андреева // Аналитика культурологии. – 2009. – Вып. 1 (13). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://vakurov.ru/site/index.php?Itemid=62>

17. Андреева, В.А. Событие и художественный нарратив / В.А. Андреева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2006. – Т. 7. – № 21–1. – С. 44–57.

18. Анисимова, О. Обращение к мифу в современной литературе / О. Анисимова // Высшее образование в России. Кругозор. – 2003. – № 2. – С. 127–131.

19. Апинян, Т.А. Aesthesis et mythos: эстетика перед лицом неомифологизма / Т.А. Апинян // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20–21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. – С. 10–13.

20. Артемьева, Т.В. «Нечеловеческое» как литературная реальность и вызов обществу / Т.В. Артемьева, М.И. Микешин // Человек. – 2012. – № 5. – С. 152–160.

21. Аюпов, Т.Р. Художественный мир раннего Пелевина / Т.Р. Аюпов // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 4 (89). – С. 451–454.

22. Базылев, О.С. Художественный мир произведения как метод самовыражения автора / О.С. Базылев // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2007. – № 2 (12). – С. 92–96.

23. Баранов, А.В. Образ башни и реализация мифологемы вавилонской башни в романе Виктора Пелевина «Generation “П”» / А.В. Баранов // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. Научный журнал. – 2020. – Т. 6 (72). – № 3. – С. 85–103.
24. Баркова, А.Л. Мировая мифология / А.Л. Баркова. – М.: РИПОЛ Классик, 2019. – 528 с.
25. Баркова, А.Л. Славянские мифы. От Велеса и Мокоши до птицы Сирин и Ивана Купалы / А.Л. Баркова. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2022. – 248 с.
26. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
27. Батомункуева, С.Р. Феномен сакрализации в контексте культа поклонения священным горам / С.Р. Батомункуева // Вестник Бурятского государственного университета. – 2011. – № 6. – С. 254–257.
28. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
29. Бахтин, М.М. Философская эстетика 1920-х годов / М.М. Бахтин // Собрание сочинений в 7 томах. Том 1. – М.: Издательство «Русские словари. Языки славянской культуры», 2003. – С. 104–175.
30. Безрукавая, М.В. Концепция личности в романах В. Пелевина / М.В. Безрукавая // электронный научный журнал Курского государственного университета «Ученые записки». – 2015. – № 1 (33). – С. 92–95.
31. Безрукавая, М.В. Неомодернизм в современной русской прозе: художественные модели мира, концепции человека, авторские стратегии: дисс. ... д. филол. н.: 10.01.01 / Безрукавая Марина Васильевна. – Кубань, 2020. – 289 с.
32. Безруков, А.Н. Поэтика интертекстуальности: учебное пособие / А.Н. Безруков. – Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005. – 70 с.

33. Беларев, А.Н. Топос границы в художественном мире Пауля Шеербарта: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.03 / Беларев Александр Николаевич. – М., 2019. – 305 с.
34. Беллос, А. Как цифры отражают жизнь? / А. Беллос. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://knife.media/numbers-reflect-life/>
35. Белоконова, А.О. Миф, имя, судьба героя в эстетике постмодернизма (на материале произведений В. О. Пелевина) / А.О. Белоконова // Вестник КемГУ. – 2012. – № 4 (52) – Т. 3. – С. 65–69.
36. Бену, А.Б. Символизм сказок и мифов народов мира. Человек – это миф, сказка – это ты / А.Б. Бену. – М.: Алгоритм, 2011. – 464 с.
37. Бенчич, Ж. Гибридизация образа: «Зал поющих кариатид» В. Пелевина / Ж. Бенчич // Гибридные формы в славянских культурах: Сб. статей / отв. редактор Н.В. Злыднева. – М.: Институт славяноведения РАН, 2014. – 456 с.
38. Бирюкова, Е.В. Взаимосвязь рекламы и культуры в медиатексте (на примере произведений В.О. Пелевина) / Е.В. Бирюкова // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы VII Международной научно-практической конференции. Москва – Пенза, 2019. – С. 11–21.
39. Бирюкова, Е.В. Модификация функции рекламы в художественном пространстве медиатекста (на примере творчества В.О. Пелевина) / Е.В. Бирюкова // Mass-media. Действительность. Литература. Тверь: Твер. гос. ун-т. – 2019. – Вып. 18. – С. 167–171.
40. Бирюкова, Е.В. Реализация и трансформация функций рекламы в художественном пространстве медиатекста (на примере творчества В.О. Пелевина) / Е.В. Бирюкова // Вестник образовательного консорциума «Среднерусский университет». Серия «Гуманитарные науки». – 2019. – № 14. – С. 146–148.
41. Бодрийяр, Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр. – М.: Республика; Культурная революция, 2006. – 269 с.

42. Бобылева, А.Л. Манипулятивные технологии масс-медиа как предмет литературной рефлексии в прозе В. Пелевина 2010-х годов / А.Л. Бобылева // Известия Саратовского университета. – 2016. – Т. 16. – Вып. 4. – С. 443–446.
43. Богач, Д.А. Образ паука в художественном мире Ф.М. Достоевского / Д.А. Богач // Челябинский гуманитарий. Филологические науки. – 2017. – № 2 (39). – С. 7–12.
44. Большев, А. Художественный мир романистики Захара Прилепина / А. Большев // Филология и культура. *Philology and culture*. – 2018. – № 2 (52). – С. 166.
45. Борунов, А.Б. Авторский миф в современном постмодернистском романе / А.Б. Борунов, Е.В. Шерчалова // // Филологический класс. – 2021. – Т. 26, № 3. – С. 8–20.
46. Бортнюк, О.А. СКО-Фаустиана В. О. Пелевина: опыт интерпретации / О.А. Бортнюк // Вестник ТОГУ. – 2011. – № 4 (23). – С. 243–252.
47. Брандт, Г.А. Гламур как дискурс: очевидные наблюдения / Г.А. Брандт // Дискурс-Пи. – 2010. – V. 9, 1. 1–2. – С. 131–133.
48. Вагнер Е.Н. Национальные культурные мифы в литературе русского постмодернизма: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01 / Вагнер Елена Николаевна. – Барнаул, 2007. – 231 с.
49. Васильева, В.А. Проблемы перевода аллюзивных имен собственных на английский язык в литературе постмодернизма (на примере произведений Виктора Пелевина) / В.А. Васильева, И.О. Окунева // ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». – 2015. – № 2. – С. 130–141.
50. Введение в литературоведение. Н.Л. Вершинина [и др.]; под общ. ред. Л.М. Крупчанова. – М.: Издательство Юрайт, 2015. – 479 с.
51. Воробьева, Е.П. Литературная рефлексия в русской постмодернистской прозе (А. Битов, Саша Соколов, В.Пелевин): автореф. ... к. филол. н.: 10.01.01 / Воробьева Елена Петровна. – Барнаул, 2004. – 24 с.

52. Высочина, Ю.Л. Интертекст как языковая игра постмодернизма (на примере произведений Т. Толстой, Б. Акунина, В. Пелевина) / Ю.Л. Высочина // Филологические науки. Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2016. – № 2. – С. 161–165.
53. Вэй, Г. Классическая китайская литература и философия в творчестве В.О. Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01 / Вэй Го. – СПб., 2021. – 358 с.
54. Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.
55. Гендерные представления римлян в отражении римской антикварной традиции: хрестоматия / сост., пер. с лат., вступ. статьи и комм. А. А. Павлова. – Сыктывкар: Изд-во СГУ им. Питирима Сорокина, 2015. – 224 с.
56. Гилязова, О.С. Проблема критериев вымысла в художественном мире / О.С. Гилязова // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота. – 2017. – № 5 (71): в 3-х ч. Ч. 3. – С. 17–19.
57. Голубева, Е.В. Колодцы как сакральный пространственный локус / Е.В. Голубева // Молодой учёный. – 2009. – № 10. – С. 222–225.
58. Гольдбергер, А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя / А.Х. Гольдбергер. – М.: Флинта, 2014. – 232 с.
59. Гончарик, А.А. Понятие мифа и его применение в исследованиях политики / А.А. Гончарик // Политическая наука. – 2009. – № 4. – С. 79–87.
60. Гэнь, Л. Китайский подтекст в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» / Л. Гэнь // Казанская наука. – 2021. – № 9. – С. 23–27.
61. Гэнь, Л. Культура Китая как предмет изображения в современной русской прозе: автореф. ... к. филол. наук: 10.01.01 / Гэнь Ли. – М., 2022. – 27 с.
62. Давыдова, Т.Т. Современный литературный процесс в России: учебное пособие / Т.Т. Давыдова, И.К. Сушилина // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. № 6. – М.: Издательство МГУП, 2007. – 362 с.

63. Двинина, С.Ю. Категории времени и пространства в художественном дискурсе постмодернизма (на материале романов «Хоксмур» П. Акройда, «Алвертон» А. Торпа, «Чапаев и Пустота» В. Пелевина, «Алтын-толобас» Б. Акунина): дисс. ... к. филол. н.: 10.02.19 / Двинина Светлана Юрьевна. – Челябинск, 2014. – 209 с.
64. Дворак, Е.В. Русское детское фэнтези: жанровая специфика и особенности мифопоэтики: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01 / Дворак Елена Юрьевна. – М., 2015. – 237 с.
65. Дворак, М.А. Специфика художественного мира, конфликта и жанра в современной российской фантастике: на примере произведений Г.Л. Олди: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01 / Дворак Максим Александрович. – М., 2015. – 18 с.
66. Делез, Ж. Ризома («Тысяча плато», глава первая) / Ж. Делез, Ф. Гваттари // Альманах «Восток», Выпуск: N 11\12 (35\36), ноябрь-декабрь 2005. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://web.archive.org/web/20180929012423/http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm
67. Дмитриев, А.В. Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01 / Дмитриев Алексей Вячеславович. – Волгоград, 2002. – 174 с.
68. Дмитриенко, И.К. К вопросу о литературной традиции: мифологические проекции в произведениях немецких романтиков и русских постмодернистов / И.К. Дмитриенко // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2012. – № 3. – С. 96–99.
69. Доманский, Ю.В. Художественный мир и физическая реальность / Ю.В. Доманский // ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». – 2018. – № 3. – С. 59–69.
70. Донских, О.А. Рефлексия над языком в историческом контексте / О.А. Донских // Проблемы рефлексии. – Новосибирск: Наука, 1987. – С. 176–228.

71. Дэвис, Х. Мифы и легенды Японии / Х. Дэвис. – М.: Центрполиграф, 2020. – 304 с.
72. Ермакова, Т.В. Классический буддизм / Т.В. Ермакова, Е.П. Островская. – СПб.: Азбука, 2009. – 256 с.
73. Ермоленко, О.В. «Мифотворчество» и «индивидуально-авторское мифотворчество»: проблема разграничения понятий / О.В. Ермоленко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13. – Выпуск 3. – С. 90–93.
74. Ефимкина, Р.П. Три инициации в «женских» волшебных сказках / Р.П. Ефимкина // Российский гештальт. – 2003. – Вып.4. – С. 18–37.
75. Жижек, С. 13 опытов о Ленине: пер. А. Смирнов / С. Жижек. – М.: Ад Маргинем. – 87 с.
76. Жиличева, Г.А. Эпизоды текстопорождения в нарративной организации романов В. Пелевина / Г.А. Жиличева // Новый филологический вестник. – 2021. – №2 (57). – С. 75–88.
77. Жучкова, А.В. Образ лягушки как символ внутренней трансформации героя в русском и немецком фольклоре / А.В. Жучкова // Вестник славянских культур. – 2014. – № 4 (34). – С. 107–117.
78. Зарубина, Д.Н. Универсалии в романном творчестве В.О. Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01 / Зарубина Дарья Николаевна. – Иваново, 2007. – 205 с.
79. Зинченко, В.Г. Методы изучения литературы. Системный подход: учебное пособие / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И.Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 200 с.
80. Иванова, Л.В. Мифологема башни в современном изобразительном искусстве / Л.В. Иванова, З.Л. Черниева // Издательство «Грамота». – 2017. – № 12 (86). – Часть 3. – С. 67–70.
81. Иванов, П.В. Митра или Айон? (К вопросу об интерпретации одного образа) / П.В. Иванов // Вестника ТГУ. – 1996. – Выпуск 3. – С. 124–125.

82. Иванова, Н. Преодолевшие постмодернизм / Н. Иванова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://znamlit.ru/publication.php?id=453>
83. Ивин, А.А. Философия / А.А. Ивин, И.П. Никитина. – М.: Издательство Юрайт, 2019. – 478 с.
84. Ильин, И.П. Постмодернизм. От истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа / П.П. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 255 с.
85. Ильин, И.П. Постмодернизм. Словарь терминов / П.П. Ильин. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) INTRADA, 2001. – 384 с.
86. Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / П.П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
87. Каленова, И.В. Формирование представления о постмодернизме как художественном методе в системе школьного курса современной литературы: на примере произведений Вен. Ерофеева и В. Пелевина: дисс. ... к. пед. н.: 13.00.02 / Каленова Ирина Владимировна. – Самара, 2007. – 199 с.
88. Капишин, А.Е. Незаконченная инициация как временная девиация в традиционном обществе / А.Е. Капишин. [Электронный ресурс]. Режим доступа:
https://www.researchgate.net/publication/315057692_Nezakoncennaa_iniciacia_kak_vremennaa_deviacia_v_tradicionnom_obsestve
89. Кихней, Л.Г. Проза Льва Наумова в контексте «мистического реализма» в русской литературе XX-XXI веков / Л.Г. Кихней, В.А. Гавриков. – М.: Амстердам: Тардис, 2020. – 240 с.
90. Кихней, Л.Г. Семантика «границы» в картине мира Анны Ахматовой / Л.Г. Кихней, Е.В. Меркель // Вестник Тверского государственного университета, 2012. [Электронный ресурс]. Режим доступа:
<https://readera.org/semantika-granicy-v-kartine-mira-anny-ahmatovoj-146121022>
91. Кихней, Л.Г. «Поэма без героя» Анны Ахматовой и поэтика постмодернизма / Л.Г. Кихней, О.Р. Темиршина // Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология. – 2002. – № 3. – С. 53–62.

92. Коваленко, А.Г. Мир игры и игра мирами (В. Пелевин) / А.Г. Коваленко // Литература и постмодернизм. – М.: Издательство Российского университета дружбы народов, 2004. – 142 с.
93. Коваленко, А.Г. Уроки постмодернизма и современная проза / А.Г. Коваленко // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры. Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ. – 2015. – С. 267–270.
94. Коковкина, А.А. Аксиология пустоты в европейской и восточной традициях / А.А. Коковкина // Вестник ДВГСГА. Гуманитарные науки. – 2011. – № 1/1(7). – С. 53–62.
95. Колосов, Д.В. Образ Великой Матери в мировой культуре (единично-бинарно-троично-четверичная проекция) / Д.В. Колосов // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2011. – № 2. – С. 128–140.
96. Кошкарова, Ю.А. Архетипический образ как основа формирования ментальности / Ю.А. Кошкарова // Философия. Философия культуры [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.rusnauka.com/16_ADEN_2011/Philosophia/4_88895.doc.htm
97. Кротова, Д.В. Модели интерпретации проблемы времени в современном романе: «Лавр» Е. Водолазкина, «Миусская площадь» М. Голубкова / Д.В. Кротова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2017. – № 4. – С. 96–105.
98. Кротова, Д.В. Модернистские элементы в художественном сознании В. Пелевина / Д.В. Кротова // Словесное искусство Серебряного века и русского зарубежья в контексте эпохи («Смирновские чтения»): сборник статей по итогам III Международной конференции (г. Москва, МГОУ, 29-30 июня 2018 г.). Сост. и ред. Л.Ф. Алексеева, В.Н. Климчукова, С.В. Крылова. – 242 с.
99. Кротова, Д.В. Современная русская литература. Постмодернизм и неомодернизм / Д.В. Кротова. – М.: МАКС Пресс Москва, 2018. – 224 с.

100. Кротова, Д.В. Творчество В. Пелевина и традиции модернизма / Д.В. Кротова // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота. – 2017. – № 3 (69): в 3-х ч. Ч. 3. – С. 29–32.
101. Крупчанов, Л.М. Теория литературы / Л.М. Крупчанов. – М.: Флинта, 2017. – 360 с.
102. Кубышкина, В.О. Трансформация образа гностического демиурга в романе В. Пелевина «Т» / В.О. Кубышкина // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2-1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=20371>
103. Кузьмина, С.Ф. История русской литературы XX века. Поэзия Серебряного века / С.Ф. Кузьмина. – М.: Флинта, 2009. – 400 с.
104. Кузнецова, Л.В. Оборотень как разновидность репрезентации Другого у Виктора Пелевина / Л.В. Кузнецова // Уральский филологический вестник. – 2019. – № 3. – С. 157–168.
105. Куликова, Е.А. «Вервольфы» В. Пелевина: генезис образа человека-волка» / Е.А. Куликова // Филология и человек. – 2013. – № 3. – С. 66–73.
106. Кучменко, М.А. Принцип ризомы как структурообразующий фактор постмодернистского текста / М.А. Кучменко // Вестник АГУ. – 2014. – Выпуск 4 (149). – С. 119–122.
107. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. – Спб.: Питер, 2021. – 544 с.
108. Лейбин, В.Н. Тень как необходимое условие становления человека / В.Н. Лейбин. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://monocler.ru/ten-arhetip-junga/>
109. Лиотар, Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / Ж.-Ф. Лиотар// Ad Marginem'93. – М., 1994. — С. 307–323.
110. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. – СПб: Алетейя, 2016. – 160 с.

111. Липовецкий, М.Н. Концептуализм и необарокко / М.Н. Липовецкий. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2000-09-07/3_postmodern.html
112. Липовецкий, М.Н. Псевдоморфоза: Реакционный постмодернизм как проблема / М.Н. Липовецкий // Новое литературное обозрение. Теория и история литературы, критика и библиография. – № 151. – 2017. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/151/article/19759/
113. Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Педагогический ун-т, 1997. – С. 34–43.
114. Лихачев, Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
115. Лотман, Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб: «Искусство–СПб», 2000. – 704 с.
116. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – 704 с.
117. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 2001. – 561 с.
118. Лосев, А.Ф. Философия имени / А.Ф. Лосев. – СПб: Издательство Олега Абышко, 2016. – 672 с.
119. Люсый, А.П. Башня и лестница: символисты и пушкиноискательство на берегах Навриды / А.П. Люсый // Крымский архив. – 2015. – № 2 (17). – С. 75–91.
120. Макарова, А.К. Мифология как способ бытия современного общества: онтологические аспекты: дисс. ... канд. ф. н.: 09.00.01 / Макарова Александра Константиновна. – Магнитогорск, 2007. – 160 с.
121. Маньковская Н.Б. Иронизм деконструкции / Н.Б. Маньковская // Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.

122. Маньковская, Н.Б. «Париж со змеями» (введение в эстетику постмодернизма) / Н.Б. Маньковская. – М.: РАН: Институт философии, 1995. – 220 с.
123. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
124. Марков, А.В. Постмодерн культуры и культура постмодерна / А.В. Марков. – М.: Рипол-классик, 2018. – 256 с.
125. Мартынова, Ш. Кратчайшее введение в литературу постмодерна / Ш. Мартынова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://gorky.media/context/kratchajshee-vvedenie-v-literaturu-postmoderna/>
126. Матвеева, Т.В. Полный словарь лингвистических терминов / Т.В. Матвеева. – М.: Феникс, 2010. – 653 с.
127. Мелетинский, Е.М. Миф и двадцатый век / Е.М. Мелетинский. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm>
128. Мельникова, А.Ю. Виртуальное пространство в время в постмодернистском тексте (В. Пелевин «Священная книга оборотня») / А.Ю. Мельникова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2009. – № 3. – С. 123–125.
129. Мельникова, А.Ю. Художественный мир В. Пелевина: пространственно-временной аспект: дисс. ... канд. фил. н.: 10.01.01 / Мельникова Арина Юрьевна. – Иваново, 2012. – 222 с.
130. Митрошенков, О.А. Постпостмодернизм как предчувствие / О.А. Митрошенков // Социально-гуманитарные знания. – 2013. – № 4. – С. 52–61.
131. Можейко, М.А. Нарратив / М.А. Можейко // Новейший философский словарь. Сост. А.А. Грицанов Минск, 1998. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ponjatija.ru/node/8124>
132. Мордасова, Е.С. Функции «говорящих имен» в прозе В. Пелевина (на материале романа «Generation “П”») / Е.С. Мордасова // Художественное слово в современном мире [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vuzmen.com/book/382-xudozhestvennoe-slovo-v-sovremennom-mire->

mordasova-es/10-funkcii-quotgovoryashhix-imenquot-v-proze-v-pelevina-na-materiale-romanaquotgeneration-pquot.html

133. Мэйпин, Я. Восточные мотивы в произведениях Виктора Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01: Мэйпин Ян. – СПб., 2019. – 162 с.
134. Мэйпин, Я. Древнекитайская философия и концепт «путь» в сюжетной модели В. Пелевина / Я. Мэйпин // Art logos. – 2018. – № 3 (5). – С. 118–129.
135. Неёлов, Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики / Е.М. Неёлов. – СПб.: Издательство Ленинградского университета, 1986. – 200 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/44895>
136. Нечепуренко, Д.В. Герой-профан в пелевинской характерологии / Д.В. Нечепуренко // Филологический класс. – 2013. – № 2 (32). – С. 97–101.
137. Нечепуренко, Д.В. Характерология В.О. Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01 / Нечепуренко Дмитрий Валерьевич. – Челябинск, 2014. – 215 с.
138. Николаев, А.И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей / А.И. Николаев. – Иваново: ЛИСТОС, 2011. – 255 с.
139. Новикова, А.В. Анализ наносмыслов в актуализации художественного мира как разновидности возможных миров / А.В. Новикова // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики № 3. Пермский национальный исследовательский политехнический университет, Пермь, Россия. – 2016. – С. 52–59.
140. Олизько, Н.С. Постмодернизм: к проблеме определения понятия / Н.С. Олизько // Вестник ЮГрГУ. Серия «Лингвистика», выпуск 3. – 2006. – № 6. – С. 49–52.
141. Опять Пелевин, опять Уэльбек? Первые двадцать лет XXI столетия (материалы «круглого стола», часть 1 // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. – 2020. – Т. 6. – № 3. – Ч. 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://rrhumanities.ru/journal/article/2174/>

142. Орехов, Б. Как вычислить существование Виктора Пелевина при помощи местоимений и предлогов: [Электронный ресурс]. URL: <https://knife.media/club/pelevin-existence/> (дата обращения 20.09.2022).
143. Осьмухина, О.Ю. Мифопоэтическое пространство отечественного романа рубежа XX–XXI вв. (на материале прозы В. Пелевина и Д. Липскерова) / О.Ю. Осьмухина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2013. – № 4 (2). – С. 123–126.
144. Осьмухина, О.Ю. Мифопоэтический контекст романа В. Пелевина «Священная книга оборотня» / О.Ю. Осьмухина, А.А. Сипрова // Литературоведение. – 2017. – № 11 (77). – Ч. 2. – С. 26–29.
145. Осьмухина, О.Ю. Специфика освоения набоковских приемов в романах А. Битова и В. Пелевина начала XXI в. / О.Ю. Осьмухина // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. Филология. – 2010. – № 4 (16). – С. 122–129.
146. Павленко, А.Д. Гротескные метаморфозы (превращения) как способ организации художественного пространства в романах В. Пелевина / А.Д. Павленко. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://docplayer.com/28100002-Grotesknyye-metamorfozy-prevrashcheniya-kak-sposob-organizacii-hudozhestvennogo-prostranstva-v-romanah-v-pelevina.html>
147. Павленко, А.П. Гротеск в художественном мире Виктора Пелевина: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01 / Павленко Ада Петровна. – Ставрополь, 2017. – 181 с.
148. Павленко, А.П. Зооморфные метафоры в романах В. Пелевина «Ампи́р В» и «Священная книга оборотня» / А.П. Павленко // Университетские чтения. Пятигорск. – 2012. – Ч. 9. – С. 143–150.
149. Павлов, А.В. Философия культуры в постпостмодернизме: критический анализ: дисс. ... д. ф. н.: 09.00.13 / Павлов Александр Владимирович. – М., 2019. – 447 с.

150. Павловская, Г. Архетип ребенка. К.Г. Юнг / Г. Павловская. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://psychosearch.ru/masters/karl-yung/388-the-archetype-of-the-child-c-g-jung>
151. Павловская О.Е. Специфика орнаментального идиостиля постмодернизма (на примере романа В. Пелевина «Generation П» / О.Е. Павловская, Н.Ю. Зимина. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-ornamentalnogo-idiostilya-postmodernizma-na-primere-romana-v-pelevina-generation-p>
152. Парис, Ж. Мудрость психики. Глубинная психология в век нейронаук / Ж. Парис. – М.: «Когито-Центр», 2007. – 334 с.
153. Пархоменко, Р.Н. Миф как категория мировосприятия: достоинства и недостатки теории Э. Кассирера / Р.Н. Пархоменко // Психолог. – 2015. – № 5. – С. 1–30.
154. Пигулевский, В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму / В.О. Пигулевский. – Ростов-на-Дону: Изд-во «Фолиант», 2002. – 418 с.
155. Петров, А.М. Сюжетные функции огненной стихии в русской народно-православной культуре / А.М. Петров // Вестник славянских культур. – 2014. – Т. 51. – 48–63.
156. Петрухин, В.Я. Загробный мир. Мифы разных народов / В.Я. Петрухин. – М.: АСТ, 2010. – 416 с.
157. Повалко, П.Ю. Пространство и время как категории художественного текста / П.Ю. Поваленко // Вестник РУДН, серия Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2016. – № 3. – С. 106–112.
158. Подшибякин, А.М. Текст, значение, смысл: постмодернизм как игра / А.М. Подшибякин // Философия XX века: школы и концепции / Научная конференция к 60-летию философского факультета СПбГУ, 21 ноября 2000 г. Материалы работы секции молодых учёных «Философия и жизнь». – СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 194.
159. Попова, Е.Ю. Прецедентные феномены в современном художественном дискурсе (на материале романов В.Пелевина «Generation “П”» и «Числа»):

дисс ... к. филол. н.: 10.02.19 / Попова Елена Юрьевна. – Саратов, 2012. – 241 с.

160. Пронина, Е.Е. Психология журналистского творчества / Е.Е. Пронина. – М.: КДУ, 2006. – 368 с.

161. Пронина, Е.Е. Фрактальная логика Виктора Пелевина / Е.Е. Пронина // Вопросы литературы. – 2003. – № 4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://voplit.ru/article/fraktalnaya-logika-viktora-pelevina/>

162. Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М.: Азбука, 2021. – 253 с.

163. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – СПб: Азбука, Азбука Аттикус, 2021. – 544 с.

164. Путчева, О.А. Образ стрелы времени в культуре российского постмодернизма / О.А. Путчева, В.В. Ряполова // Общество: философия, история, культура. – 2017. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-strely-vremeni-v-kulture-rossiyskogo-postmodernizma>

165. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр / Н. Пьеге-Гро. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.

166. Пьянзина, В.А. Авторский миф как жанр современной литературы / В.А. Пьянзина // Universum: Филология и искусствоведение: электронный научный журнал. – № 9(43). – 2017. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://7universum.com/ru/philology/archive/category/9-44>

167. Радугин, А.А. Основные характеристики эпохи постмодерна / А.А. Радугин, Е.М. Гурина // Философские науки. Омский научный вестник. – 2014. – № 5 (132). – С. 88–91.

168. Рахманинова, М.Д. Мифология и мифологическое мышление: генезис и механизмы / М.Д. Рахманинова. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://runivers.ru/philosophy/logosphere/477058/>

169. Реквиц, А. Общество сингулярностей. О структурных изменениях эпохи модерна: пер. с нем. Т.Ю. Адаменко, И.Г. Соколовская / А. Реквиц. – М., Берлин: Direct Media, 2022. – 400 с.
170. Репина, М.В. Творчество В. Пелевина 90-х годов XX века в контексте русского литературного постмодернизма: дисс ... к. филол. н.: 10.01.01 / Репина Марина Владимировна. – М., 2004. – 199 с.
171. Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Новые художественные стратегии / отв. ред. Н.Л. Лейдерман. – Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005. – Кн. 1. – 465 с.
172. Русская литература XIX – XXI веков: метаморфозы смысла. Юбилейный сборник научных трудов, посвященный Н.И. Якушину и В.В. Агеносову / под ред. Л.Г. Кихней. – М.: ИМПЭ имени А.С. Грибоедова, 2017. – 240 с.
173. Рыклин, М. Революция на обоях / М. Рыклин // Роб-Грийе А. Проект революции в Нью-Йорке. – М.: Ад Маргинем, 1996. – 224 с.
174. Рытова, Т.А. Проблема исследования мифологизма и сюжета мифа как элемента сюжетной структуры в русской прозе конца XX – начала XXI в. / Т.А. Рытова, Е.А. Щипкова // Вестник Томского Государственного университета. Филология. – № 4 (20). – 2012. – С. 115–128.
175. Рябоконт, Н.В. Структурализм и постструктурализм. Постмодернизм / Н.В. Рябоконт // Философия УМК. – Минск.: Изд-во МИУ, 2009. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://psyera.ru/strukturalizm-i-poststrukturalizm-postmodernizm-1135.htm>
176. Сейдашова, А.Б. Структура художественного пространства и времени в произведениях В. Пелевина 90-х годов XX века: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01 / Сейдашова Амина Бауржановна. – М., 2019. – 167 с.
177. Сильчева, А.Г. Мифологический топос в романах В. Пелевина / А.Г. Сильчева, Е.В. Шерчалова // // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2022. – № 10 (36). – Т. 15. – С. 3174–3178.

178. Сильчева, А.Г. Трилогия «Люди воздуха» Дины Рубиной: особенности художественного метода.: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01 / Сильчева Арина Георгиевна. – М., 2019. – 198 с.
179. Синдаловский, Н.А. Мифология Петербурга: Очерки / Н.А. Синдаловский. – СПб: Норинт, 2000. – 448 с.
180. Синельникова, Л.Н. Ризома и дискурс интермедиальности / Л.Н. Синельникова // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. – 2017. – Т. 21. – № 4. – С. 805–821.
181. Скоропанова, И.С. Мини-словарь постмодернистской терминологии / И.С. Скоропанова // Филолог. – Выпуск 6. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_141
182. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература / И.С. Скоропанова. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.
183. Смирнова, О.О. К вопросу о «чесателе и питателе», или специфика комического в прозе Виктора Пелевина / О.О. Смирнова // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика. – 2012. – № 3. – С. 24–29.
184. Солдаткина, Я.В. Мифопоэтика русской эпической прозы 1930-1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции / Я.В. Солдаткина. – М.: Экон-Информ, 2009. – 356 с.
185. Солдаткина, Я.В. Неомодернистские тенденции в современной русской прозе / Я.В. Солдаткина // Материалы конференции «Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности». – 2014. – С. 377–381.
186. Солдаткина, Я.В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике / Я.В. Солдаткина. – М.: МПГУ, 2015. – 160 с.
187. Солдаткина, Я.В. Медийные явления в современной русской литературе: учебно-методическое пособие / Я.В. Солдаткина, О.О. Михайлова. – М.: МПГУ, 2019. – 116 с.

188. Сорель, Ж. Размышления о насилии / Ж. Сорель. – М.: Фаланстер, 2013. – 293 с.
189. Сорокина, Т.Е. Феномен преодоления истории в прозе Виктора Пелевина / Т.Е. Сорокина // Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – № 2. – С. 117–185.
190. Спиваковский, П.Е. Трагическое в русской метамодернистской литературе / П.Е. Спиваковский // Litera. – 2018. – № 3. – С. 95–102.
191. Суминова, Т.М. «Художественный мир» художественной культуры / Т.М. Суминова // Теория и история культуры. Вестник МГУКИ, 6 (68) ноябрь–декабрь. – 2015. – С. 98.
192. Тараканова, Е.Н. Социальный миф, дискурс и нарратив в современной культуре / Е.Н. Тараканова // Тамбов: Грамота. – 2016. – № 11 (73): в 2-х ч. – Ч. 2. – С. 176–179.
193. Тертычный, А.А. Жанры периодической печати / А.А. Тертычный. – М.: Аспект Пресс, 2014. – 352 с.
194. Тимакова, А.А. Метафизика смерти vs физиология жизни: об идейно-художественных особенностях романа М. Елизарова «Земля» / А.А. Тимакова // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 6 (91). С. 516-518.
195. Тимченко, А.Г. Вербализация концепта «путь» в повести В.О. Пелевина «Желтая стрела» / А.Г. Тимченко, Ю.Е. Серёдкин // Сибирский Филологический форум. – 2021. – № 2 (14). – С. 4–16.
196. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
197. Топоров, В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – 1983. – С. 227–284.
198. Тяпугина, Н.Ю. Красота как воплощенная идея / Н.Ю. Тяпугина // Поэтика Ф.М. Достоевского: опыт интерпретации. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/50107>
199. Ушникова, Э.А. К проблеме определения нарратива / Э.А. Ушникова // Вестник ЧитГУ. – 2006. – № 4 (41). – С. 182–185.

200. Факснелд, П. Инфернальный феминизм / П. Факснелд. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – 832 с.
201. Фомичева, Ж.Е. От модернизма к постмодернизму: некоторые аспекты смены литературно-художественной парадигмы / Ж.Е. Фомичева // Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого. Научные ведомости. Серия Гуманитарные науки. – 2011. – № 12 (107). – Выпуск 10. – С. 163.
202. Фуко, М. История сексуальности / М. Фуко // Том 4. Признания плоти. – М.: Ад Маргинем, 2020. – 416 с.
203. Хализев, Е.В. Теория литературы. 4-е изд., испр. и доп. / Е.В. Хализев. – М.: Высшая школа, 2005. – 406 с.
204. Харари, Ю.Н. Homo Deus. Краткая история будущего: пер. с англ. А. Андреева / Ю.Н. Харари. – М.: Синдбад, 2018. – 496 с.
205. Хассан, И. Культура постмодернизма / И. Хассан // Современная западноевропейская и американская эстетика: сборник переводов – М.: Университет, 2002. – С. 113–123.
206. Хаустов, Д.С. Лекции по философии постмодерна / Д.С. Хаустов. – М.: РИПОЛ-Классик, 2020. – 288 с.
207. Хорева, Л.Г. Буддистские и античные мифологемы в творчестве В. Пелевина как отражение современной картины мира / Л.Г. Хорева // Вестник славянских культур. Филологические науки. – 2019. – Т. 54. – С. 257–264.
208. Хюбнер, К. Истина мифа: пер. с нем. / К. Хюбнер. – М.: Республика, 1996. – 448 с.
209. Цивьян, Т.В. Оппозиция мужской / женской и ее классифицирующая роль в модели мира / Т.В. Цивьян. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://woman.upelsinka.com/history/opposit_1.htm
210. Чебоненко, О.С. «Шлем ужаса» В. Пелевина и «Сад расходящихся тропок» Х.Л. Борхеса: изображение лабиринта / О.С. Чебоненко // Вестник бурятского государственного университета. – 2012. – № 10. – С. 141–145.

211. Черновская, М.С. Опыт нарративного анализа произведений современной массовой литературы / М.С. Черновская // Дискуссия. – 2013. – № 7 (37). – С. 100–104.
212. Чэндун, Ч. Историческая альтернатива как метамотив в постмодернистских текстах Виктора Пелевина / Ч. Чэдун // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2021. – Т. 15. – № 1. – С. 36–45.
213. Шакиров, С.М. Медиаметафора в романе В. Пелевина «S.N.U.F.F.» / С.М. Шакиров // Международный научно-исследовательский журнал. – 2012. – № 5 (5). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://research-journal.org/archive/6-5-2012-october/mediametafora-v-romane-v-pelevina-s-n-u-f-f>
214. Шерчалова, Е.В. «Мужское» и «женское» пространства в романе «Тайные виды на гору Фудзи» В. О. Пелевина / Е.В. Шерчалова // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». – 2021. – № 3 (70). – С. 276–284.
215. Шерчалова, Е.В. Особенности хронотопа романа В. Пелевина «Empire V» / Е.В. Шерчалова // Вестник образовательного консорциума «Среднерусский университет». Серия «Гуманитарные науки». – 2022. – № 21. – С. 79–81.
216. Шерчалова, Е.В. Пространственные дихотомии и лабиринт в романе «Священная книга оборотня» В. Пелевина / Е.В. Шерчалова // Гуманитарный вектор. – 2022. – Т. 17. – № 1. – С. 65–74.
217. Шерчалова, Е.В. Социальный миф как сюжетообразующий элемент в постмодернистском произведении (на примере романа В. Пелевина «Тайные виды на гору Фудзи») / Е.В. Шерчалова, Н.А. Ларина // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере: материалы X Международной научно-практической конференции. Москва – Пенза, 2021. – С. 230–236.
218. Широкова, Е.Н. К вопросу о префиксальном способе выражения эмотивного времени / Е.Н. Широкова // Филология. Искусствоведение

Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2009. – № 4. – С. 277–283.

219. Шоу, Г. Египетские мифы. От пирамид и фараонов до Анубиса и «Книги мертвых» / Г. Шоу. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2022. – 240 с.

220. Шукуров, Д.Л. Дискурс М.М. Бахтина и теория интертекстуальности / Д.Л. Шукуров // Известия вузов. Серия «Гуманитарные науки». – 2012. – № 3 (2). – С. 105–109.

221. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М.: Академический проспект, 2010. – 256 с.

222. Элиаде, М. Инициация: общий обзор: пер. с англ. и прим. И.С. Анофриев / М. Элиаде. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://religious-life.ru/2012/11/eliade-initiation-obshhiy-obzor/>

223. Элиаде, М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения: пер. с фр. Г.А. Гельфанд / М. Элиаде. – М., СПб.: «Университетская книга», 1999. – 356 с.

224. Юдин, А.В. Ономастикон русских заговоров / А.В. Юдин // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.ruthenia.ru/folklore/judin1.htm>

225. Юзефович, Г.Л. Удивительные приключения рыбы-лоцмана: 150 000 слов о литературе / Г.Л. Юзефович. – М.: АСТ, 2016. – 416 с.

226. Юнг, К.Г. Анима и анимус / К.Г. Юнг // Отношения между Я и бессознательным: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.psyoffice.ru/2-28-1493.htm>

227. Юнг, К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное / К.Г. Юнг. – М.: АСТ, 2020. – 224 с.

228. Юнг, К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – М.: Канон плюс, 2021. – 336 с.

229. Юнг, К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К.Г. Юнг. – Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.

230. Юнг, К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К.Г. Юнг. [Электронный ресурс]. Режим доступа:

http://bibikhin.ru/ob_otnoshenii_analiticheskoy_psihologii_k_poetiko_hudozhestvennomu_tvorchestvu

231. Юнг, К.Г. Психологические типы / К.Г. Юнг. – М.: Академический проект, 2019. – 538 с.

232. Юнг, К.Г. Символы трансформации / К.Г. Юнг. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – 731 с.

233. Ямпольский, М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М.Б. Ямпольский. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.

234. Biriukova, E.V. Representation of the consumer society IN V.O. Pelevin`s novels of the 21st century / E.V. Biriukova, N.A. Larina // XXIII International Conference «Culture, Personality, Society in the Conditions of Digitalization: Methodology and Experience of Empirical Research» named after professor L.N. Kogan, 19–21 March, 2020, Yekaterinburg. – P. 65–72.

235. Bobileva, A. Victor Pelevin's Novel about Vampires as the form of Reflection on Postmodernism / A. Bobileva, T. Prokhorova, O. Bogdanova // Journal of History Culture and Art Research. 2017. – № 6(4). – P. 443-450.

236. Dalton-Brown, S. Ludic Nonchalance or Ludicrous Despair? Viktor Pelevin and Russian Postmodernist Prose / S. Dalton-Brown // The Slavonic and East European Review. – 1997. – P. 216-233.

237. Deckard, S. Lycanthropy, Petrofiction, and New Russia in Victor Pelevin / S. Decard // Rachel Carson Centre for Environment and Society workshop on Imperialism. – 2012. – P. 26.

238. Gegen, R. Постмодернизм – направо, Радикальное Просвещение / R. Geden [Электронный ресурс]. Режим доступа:

<https://commons.com.ua/en/postmodernizm-napravo/>

239. Gomel, A. Viktor Pelevin and Literary Postmodernism in Post-Soviet Russia / A. Gomel // Narrative. – 2013. – Vol 21. – No. 3. – Pp. 309–321.

240. Hearn, L. *Glimpses of Unfamilliar Japan* / L. Hearn. – Boston, N.Y.: Houghton Mifflin Company, 1894. – 886 p.
241. Hillis, M.J. *Narrative* / J.M. Hillis // *Critical Terms for Literary study*. Edited by F. Lentricchia and Th. McLaughlin. The University of Chicago Press, Chicago and London. – 1988. – P. 66–79.
242. Jameson, F. *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism* / F. Jameson // *New Left review*. NY. – 1984. – № 46. – P. 64.
243. Kalinin, I. *The oil text in post-Soviet Russia* / I. Kalinin // Cambridge University Press: edited by E. Dobrenko, M. Lipovetsky. – 2015. – P. 120-143.
244. Khazanov, P. *The Vampiric Empire of Victor Pelevin and the Ethics of the Post-Soviet Condition* / P. Khazanov. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.academia.edu/29626694/The_Vampiric_Empire_of_Victor_Pelevin_and_the_Ethics_of_the_Post-Soviet_Condition?email_work_card=view-paper
245. Khapaeva, D. *Soviet and post-Soviet Moscow: literary reality or nightmare?* / D. Khapaeva // Cambridge University Press. – 2012. – P. 184.
246. Livers, K. *The Tower or the Labyrinth: Conspiracy, Occult, and Empire-Nostalgia in the Work of Viktor Pelevin and Aleksandr Prokhanov* / K. Livers // *The Russian Review*. – 2010. – Vol. 69. – No. 3. – Pp. 477–503.
247. Magun, A. *Viktor Pelevin's Postmodern Apocalypse* / A. Magun // *Stasis*. – 2017. – No.5(1). – Pp. 86–102.
248. Olson, R.E. *Reformed and Always Reforming* / R.E. Olson. – USA: Baker Academic, 2007. – 243 p.
249. Pańkowska, E. *Между постмодернизмом и «новым реализмом»: лейтмотивы в избранных произведениях Виктора Пелевина и Захара Прилепина* / E. Pańkowska // *Studia Rossica Posnaniensia*. – 2019. – Т. 44. – № 1. – С. 221-233.
250. Slater, D. *Consumer Culture in Classical Social Theory* / D. Slater // *Encyclopedia of Social Theory*. SAGE Publications. – 2005. – № 2. – P. 139–145.
251. Smith, A. *The effacement of history, theatricality and postmodern urban fantasies in the prose of Petrushevskaja and Pelevin* / A. Smith // *Die Welt der*

Slaven LIV. – 2009. – P. 53–78.

252. Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century: edited by Rudrum D., Stavris N. – London: Bloomsbury Academic. – 368 p.

253. Vicks, M. Narratives of Nothing in Twentieth-Century Literature / M. Vicks. – Bloomsbury, New York, 2015. – 196 pp.

Электронные ресурсы

254. Быков Д.Л. Быков о Пелевине. Путь вниз. Лекция первая. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.litres.ru/dmitriy-bykov/bykov-o-pelevine-put-vniz-lekciya-pervaya/chitat-onlayn/>

255. Галявиева Л. Виктор Пелевин подвел итоги. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/4468366>

256. Генис А. Поле чудес. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen2/1.html>

257. Гурин С. Пелевин между буддизмом и христианством. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gurin/1.html>

258. Запольская А. Минаев рассказал о выдуманной автограф-сессии Пелевина. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://lenta.ru/news/2021/09/26/pelevin/>

259. Зарубежные критики о творчестве Виктора Пелевина. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://eksmo.ru/interview/zarubezhnye-kritiki-o-tvorchestve-viktora-pelevina--ID10291072/>

260. Лаборатория фантастики. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://fantlab.ru/>

261. Ломыкина Н. Семь детективов, Пелевин, Рубина и Улицкая: самые продаваемые художественные книги 2020. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.forbes.ru/forbeslife-photogallery/416765-sem-detektivov-pelevin-rubina-i-ulickaya-samye-prodavaemye>

262. Ломыкина Н. Яхина против Брауна. Самые продаваемые романы 2018 года. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.forbes.ru/forbeslife-photogallery/370987-yahina-protiv-brauna-samye-prodavaemye-romany-2018-goda?photo=4>
263. Кицунэ. [Электронный ресурс] // Энциклопедия вымышленных существ. URL: <https://www.bestiary.us/bestiary/kicune>
264. Корнев С. Западный постмодернизм и восточный постмодернизм. Постмодерн как оружие против постмодерна. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://kitezh.onego.ru/trans_3.htm
265. Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html>
266. Куликова Д.В. Пелевин и профанация божественного // Эстезис. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://aesthesis.ru/magazine/june18/pelevingods>
267. Лингвистический анализ: Empire «V» (Виктор Пелевин). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://coollib.com/b/310124/1a>
268. Пещера по Психоаналитическому соннику В. Самохвалова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://my-calend.ru/sonnik/peshchera#>
269. Подорога В.А. Тело-без-органов. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0139acd168bdd25176199339>
270. Статистический учет печатной продукции России // Российская книжная палата. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.bookchamber.ru/statistics.html>
271. Юзефович Г. «Непобедимое солнце» — новый роман Виктора Пелевина! [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2020/08/27/nepobedimoe-solntse-novyuy-roman-viktora-pelevina>

Словари

272. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: «Норинт», 2001. – 1534 с.
273. Штаерман, Е.М. Бона Деа / Е.М. Штаерман // Мифологический словарь. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://esseclub.narod.ru/Myths06/BonaDea.html>
274. Постмодернизм // Большая советская энциклопедия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://bigenc.ru/philosophy/text/3162376>

ПРИЛОЖЕНИЯ

Интерпретация мифа: краткий перечень подходов⁴⁴¹

Название интерпретации	Характеристика, краткое описание	Представители и некоторые источники
Аллегорическая (эпикурейцы) и эвгемерическая	Миф воспринимается как интерпретация сил природы, в последствии и эстетических переживаний, деятельности, эмоций людей, в основе образа бога – аллегория; в рамках мифа восхваляются и обожествляются предшествующие правители. В мифе выражается примитивный и анимистический образ мышления. Происходящее в рамках мифа (сюжет) ограничивается естественными событиями.	Эвгемер (ок. 300 г. до н.э.) Б. ле Б. де Фонтель (1657 – 1757) «Рассуждения о религии, природе и разуме» Ш.-Ф. Дюпюи (1742 – 1809) «Происхождение всех культов или всеобщая религия» аббат Ж. Фуше (1759 – 1820) Д. Юм (1711 – 1776) «Естественная история религии» Сегодня подход практически не имеет представителей
Миф как «болезнь языка»	Слова становятся именами собственными и мистифицируются, истинное значение слова утрачивается. Понятие становится действующим объектом.	Ф. М. Мюллер (1823 – 1900) «Сравнительная мифология», «Введение в науку о религии» Г.К. Узенер (1834 – 1905) «Имена богов»
Миф как поэзия и «прекрасная видимость»	Миф не является ни аллегорией, ни прозаической истиной, мифология говорит языком поэзии, миф – это поэтическое искусство. Мифологические сюжеты не должны подвергаться трактовке и рациональному объяснению. Миф предоставляет материал для поэта. Миф отражает суть вещей. Такое понимание мифа акцентируется на эстетике понятия, однако практически не касается исторического аспекта – миф не соотносится с реальностью.	К. Ф. Мориц (1756 – 1793) «Учение о богах» К. А. Бёттигер (1760 – 1835) К. В. Ф. фон Шлегель (1772 – 1829) и А. В. фон Шлегель (1767 – 1845) И. В. фон Гёте (1749 – 1832) «Поэзия и правда. Из моей жизни», «Парабаза»
Символическая и романтическая	В символе концентрируется реальность, миф строится на основе символа. Образное и интуитивное понимание мифов. Изменяется отношение к мифу: миф – предмет, требующий серьезного и всестороннего изучения.	И. Г. Гердер (1744 – 1803) ««Дневник моего путешествия...»» Я. Л. К. Гримм (1785 – 1863) «Von der Poesie im Recht» И. И. Бахофен (1815 – 1887) «Selbstbiographie», «Gesammelte Werk»
Ритуально-социологическая	Миф – форма бытия, трактуемая и объясняющая реальность определенным образом, лежащая в основе человеческого сообщества и поддерживающая социальный порядок. Миф	В. Маннгардт (1831 – 1880) У. Робертсон-Смит (1846 – 1894) «Lectures on the Religion of the Semites», «Religion der Semiten»

⁴⁴¹ Таблица составлена на основе: Хюбнер К. Истина мифа: пер. с нем. М.: Республика, 1996. С. 41-74.

	<p>представляет собой систему, содержащую правила поведения и образа жизни. Миф развился из тотемистических ритуалов, обладающих магическим наполнением. В последствии миф отделился от ритуала, вытеснив некоторые сакральные практики, однако, сохранив задачу объяснения окружающего мира.</p> <p>К. Хюбнер отмечает, что миф обладает внутренней логикой, однако, эти аспекты мифа не выделяются и не рассматриваются представителями этой теории: основной фокус внимания направлен на магическую составляющую мифа (интерпретация мифа об Эдипе психологом З. Фрейдом).</p>	<p>Дж. Г. Фрезер (1854 – 1941) «Золотая ветвь. Исследование магии и религии»</p> <p>Дж. Э. Харрисон (1850 – 1928) «Ancient Art und Ritual»</p> <p>М. Корнфорт (1909 – 1980)</p> <p>М. Мюррей (1863 – 1963) «Five Stages of Greek Religion»</p> <p>Б. К. Малиновский (1884 – 1942) «Миф в примитивной психологии»</p> <p>Э. Дюркгейм (1858 – 1917) «Les formes élémentaires de la vie religieuse»</p>
Психологическая	<p>Миф – это не отражение реальности, а выражение состояния и потребностей человека, которые объективируются и предстают в виде действующего объекта.</p> <p>Мифологическая история представляет собой народную, а не индивидуальную апперцепцию. Миф ограничивается сферой субъективного восприятия.</p>	<p>Ф. Ницше (1844 – 1900) «Происхождение трагедии из духа музыки»</p> <p>В. М. Вундт (1832 – 1920) «Völkerpsychologie»</p>
Трансцендентальная	<p>Миф содержит в себе формы сознания, являясь необходимым этапом развития духа, низшей ступенью. В основе мифа лежит система, состоящая из образов, познанных посредством органов чувств. Остро ставится вопрос истинности мифа. Миф рассматривается как наука (Кассирер совершил попытку разработать онтологическую структуру мифа).</p>	<p>Предшественники: Г. В. Ф. Гегель (1770 – 1831) «Эстетика»</p> <p>Ф. В. Й. Шеллинг (1775 – 1854) «Философия искусства», «Введение в философию мифологии»</p> <p>Э. Кассирер (1874 – 1945) «Philosophie der symbolischen Formen»</p>
Структуралистская	<p>Вводится термин «мифема» – элементарная сюжетная единица мифа. Каждая мифема логична, закончена, можно выявить логическую структуру. Мифемы в структуре мифа взаимосвязаны и соотносятся определенным образом. Миф понимается как закодированная история, доступная для расшифровки, задача структуралиста-декодировщика – выявить внутреннюю связь мифа, его логику.</p>	<p>К. Леви-Стросс (1908 – 2009) «Структурная антропология», «Неприрученная мысль»</p>
Миф как нуминозный опыт	<p>Миф воспринимается как выражение нечеловеческой, божественной реальности. Божественное присутствие пронизывает все сферы жизни человека, божественное соединяется с бытовым и природным. Нуминозный опыт, т.е. опыт переживания</p>	<p>У. фон Виламовиц-Мёллендорф (1848 – 1931)</p> <p>В. Ф. Отто (1874 – 1958) «Действительность богов»</p> <p>Ю. Эвола (1898 – 1974) «Восстание против современного мира»</p>

	божественного присутствия, ставится в центр мифа. Миф рассматривается как мерило человеческого опыта.	Ж.-П. Вернан (1914 – 2007) «Mythe et société en Grèce ancienne» К. Кереньи (1897 – 1973) «Wesen und Gegenwartigkeit des Mythos»
--	---	--

Структурный анализ романа «Священная книга оборотня»

Сокращения:

ГГ – главная героиня, лиса А
 А – Александр
 М - Михалыч

ПИ – Павел Иванович
 И – сестричка И

ЛК – Лорд Крикет
 ЖГ – Желтый Господин

Описание в романе	Мотив	Пространство
*		
Главная героиня едет в такси, пробка. Воспоминание: история имени: ГГ получает в подарок печатку, на которой выгравированы имена, и бросает ее в море.	ГГ: отказ от подарка	Закрытое пространство – такси Открытое (в воспоминаниях) пространство - море
*		
ГГ приезжает в бар гостиницы «Националь», где встречает соратниц – некрасивая транссексуалка Нелли и бывшая модель Карина. ГГ встречается с клиентом – сикх. Обсуждают религию.	ГГ: мотив сакрального, понимание истины ГГ: смена имени, ложное имя	Закрытое пространство – отель, интерьер отеля: эклектизм, искусственность («они продаются»)
Описание акта: то, что видит сикх, не соответствует действительности, так как лиса наводит наваждение. В это время ГГ читает «Краткую историю времени» Стивена Хокинга. Лиса засыпает и контакт разрывается.	ГГ: обман, иллюзия, доминирование; потеря контроля Сикх (любовник): раскрытие обмана	Закрытое пространство, двоимирие (реальное пространство и пространство иллюзий) – комната в отеле
Сикх впадает в ярость, затем выпрыгивает из окна. Лиса использует наваждение, чтобы убежать от охранников. На выходе стоит еще один охранник, который просит взятку.	Сикх (любовник): (само)убийство, уничтожение из-за раскрытия обмана, познания истины – обратный мотив понимания (невозможность принять истину)	Пространство становится открытым – выпрыгивает из окна Узкое закрытое агрессивное пространство – коридор
ГГ уезжает на такси.		Закрытое пространство – такси
*		
ГГ натывается на записку о смерти сикха-бизнесмена и произносит молитву за упокой души. После она получает письмо от сестрички И.	ГГ: мотив сакрального, мотив завершенности, обман	Закрытое, маленькое, темное – жилье ГГ

ГГ заходит на тематический сайт с целью оставить объявление о поиске клиентов. Первым клиентом, откликнувшимся на объявление, становится ПИ, к которому героиня начинает ездить, несмотря на ярость и раздражение. Во время второго приезда ГГ замечает на кухне новую деталь - огромный холодильник, который сравнивается с айсбергом, а ПИ называется «капитаном корабля». ГГ поддается чувствам и возражает ПИ, когда он осуждает Набокова.	ПИ (катализатор): лживое превосходство, подчинение ГГ: самоотверженность, воспитание духа, спор, доминирование	Квартира ПИ: не описывается, закрытое агрессивное пространство (ГГ некомфортно в нем), описывается только деталь (холодильник)
*		
ГГ не сдерживает эмоции и наносит увечья ПИ.	ГГ: доминирование	Квартира ПИ
*		
Главной героине звонит неизвестный номер рано утром, который предлагает тройной тариф за срочный выезд. ГГ едет на метро и приходит в назначенное место. Клиент ведет разговор, похожий на допрос. Оказывается, что он полковник ФСБ. Он заранее и колет внутривенно психоделик. ГГ предлагает вернуть деньги и разойтись, Михалыч кричит на нее и закрывает дверь на ключ.	М: обман, доминирование, дознание истины	Закрытое агрессивное пространство: маленький закрытый двор, узкая лестница, которая упирается в дверь без звонка. Михалыч запирает ГГ в комнате.
М видит галлюцинации, сознание ГГ резонирует с его. Михалыч оживает и начинает рычать. ГГ бьет его по голове бутылкой шампанского. Внутренняя сила разбивается. У Михалыча звонит телефон, ГГ берет трубку. Звонит мужчина.	М: галлюциногенное путешествие ГГ: защита, доминирование	Пространство галлюцинации (измененного сознания): ризома, хаотичное ускоренное движение, ускорение времени
*		
В комнату входит молодой человек - шеф Михалыча, он отчитывает его за прием наркотика во время работы, потом бьет по голове.	А: доминирование Михалыч: подчинение Встреча	Пространство остается закрытым, но не замкнутым (есть выход) и не агрессивным (ГГ ничего не угрожает)
Молодой человек просит помочь с выбором подарка для девушки возраста ГГ. Она соглашается, герои садятся в машину. Они едут в ювелирный магазин, где оказывается, что Александр хочет подарить подарок ГГ.	А: уловка, обман, дарение	Закрытое неагрессивное пространство – машина Ювелирный магазин – элитное пространство
*		
ГГ сидит перед зеркалом, рассуждает о природе красоты; в аналогии она так же использует образ зеркальной поверхности – оконного стекла	ГГ: красота, зеркало	Условно закрытое пространство – жилье ГГ (расширяется за счет рассуждений)
*		
А присылает за ГГ Михалыча, который дарит розу от шефа. Михалыч рассказывает, что прицепил на ее сумку маячок.	А: дарение, преследование	Закрытое неагрессивное пространство – машина

Наверху ее ждет Ав в военном мундире.	А, ГГ: влюбленность	Открытое светлое пространство – пентхаус А, границы иллюзорны (прозрачность стен регулируется)
*		
А кратко пересказывает сказку об аленьком цветочке, интерпретируя ее как победу любви. ГГ ему возражает и приводит иное объяснение сказки, где зверь предстает как метафора мужской звериной сущности, и сказка в такой интерпретации – об ужасе первого женского сексуального опыта.	ГГ, А: интерпретация, поиск истины	Открытое светлое пространство – пентхаус А
ГГ не удается загипнотизировать А, он превращается в волка. ГГ лишается девственности.	А: трансформация, доминирование	
*		
ГГ плачет, А ее утешает.	А: утешение, мягкое доминирование ГГ: инициация, болезненная трансформация	Открытое светлое пространство – пентхаус А
А идет в аптеку, ГГ моется и обыскивает квартиру.	ГГ: поиск истины	
А возвращается, но ГГ отказывается от помощи и уходит.	ГГ: отказ от помощи, расставание	
*		
ГГ переживает, что потеря девственности отразится на ее способности наводить морок, поэтому соглашается приехать к милиционерам. В отделении ГГ находит альбом уголовных татуировок.	ГГ: проверка состояния после трансформации; доминирование; мотив сакрального (религиозный мотив)	Закрытое неагрессивное пространство
*		
Дома ГГ смотрит новости. ГГ пишет письмо сестричке И, так как напугана тем, что сказали в новостях и она думает переехать. В письме ГГ трактует пророчество о сверхоборотне не буквально, а метафорически	Журналисты: ложная истина, несоответствие реальности ГГ: мотив сакрального	Условно закрытое пространство – жилье ГГ (расширяется за счет новостного репортажа и письма)
*		
ГГ приезжает в пентхаус. А смотрит телевизор: с одной стороны экрана – футбол, с другой – жертва теракта (буквальное разделение мира).	Встреча; Журналисты: ложная истина, несоответствие реальности (двоемирие)	Открытое светлое пространство – пентхаус А

А отчитывает М за ошибку. Тот уходит. А спрашивает ГГ о самочувствии.	А: доминирование, забота	
*		
ГГ медитирует.	мотив сакрального, духовного просветления, воспитание духа	Условно закрытое пространство – жилье ГГ (расширяется за счет состояния медитации (духовное пространство, не поддающееся описанию) и воспоминаний)
ГГ рассказывает о том, что лисы практикуют охоту на английских аристократов и на кур. «Титаник» и битва при Ватерлоо – коллективная галлюцинация, которую навели лисы после охоты на аристократов. ГГ не может трансформироваться, как А, однако охота на кур позволяет ей принять иную форму.	ГГ: обман; двоимирие, симулякр реальности; трансформация	
*		
ГГ встречается с сестричкой И, она хочет познакомиться с А Они вновь возвращаются к пророчеству о сверхоборотне. И рассказывает, что ее муж ЛК хочет стать сверхоборотнем: для этого надо отслужить черную мессу в храме Христа Спасителя. И собирается завершить охоту и убить его там.	Мотив сакрального; И: насильственное убийство, доминирование	Закрытое неагрессивное искусственное пространство – комната в отеле
*		
Герои встречаются. А относится к ЛК настороженно, но между ними завязывается непринужденная беседа. ЛК рассказывает о чакрах и о духовном перевоплощении. Он объясняет физическую трансформацию обратной выходом энергии кундалини в нижние инфрачакры.	Встреча Мотив сакрального, истина ЛК: объяснение	Пространство не описывается, можем предположить, что встреча состоялась в пентхаусе А
*		
ГГ ворует курицу, лесник и два его сына (парень лет тридцати и мальчик лет восьми) стыдят ГГ. ГГ скидывает платье и туфли и остается в ночной рубашке.	ГГ: трансформация, стыд	Закрытое пространство с иллюзорными границами – лес (инициатическое пространство)
Лесник и его старший сын гонятся за ГГ по лесу.	Лесники: погоня, преследование	
Лиса осознает, что направляет гипнотический поток на саму себя.	ГГ: мотив сакрального, осознание истины	
ГГ превращается обратно в человека, ее догоняют милиционеры. А спасает ГГ и приносит одежду.	А: доминирование, спасение	
*		
Герои летят на самолете «Гольфстрим Джет» на север, в Нефтеперегоньевск.	А, ГГ: путешествие	Самолет – закрытое пространство (как и машина)
*		

Военный достает из цилиндра коровий череп, прикрепляет его к металлической палке и направляет на нефтяное поле.	А: потребление, использование	Открытое бескрайнее пространство – снежное поле
Михалыч принимает наркотик, трансформируется в волка и начинает выть. ГГ улавливает смысл слов.	М: трансформация, мотив сакрального, подчинение (прошение) Череп коровы: дарение	
Александр подходит к черепу, разворачивает его так, чтобы пустые глазницы смотрели на ГГ, начинает выть и трансформируется. ГГ погружается в транс, воет, земля дает нефть. Александра награждают очередной медалью «За заслуги перед Отечеством».	А: трансформация ГГ: единение А: ложная награда; потребление, использование	
*		
ГГ из новостной заметки узнает, что ЛК умер. ГГ приходит к мысли, что силы волка и лисы схожи и что она и А могут гипнотизировать друг друга с помощью своих сил.	ЛК: смерть ГГ: осознание истины	Жилье ГГ – комфортное для ГГ пространство, закрытое, темное, маленькое
*		
Идиллия: волк и лиса со сплетенными хвостами – новый уровень любовных отношений.	Познание, физическая близость	Открытое светлое пространство – пентхаус А Виртуальное пространство фильма
*		
ГГ впервые целует А в губы, он начинает трансформироваться, но превращается не в волка, а в бродячую дворнягу. А видит себя в зеркало и скулит. ГГ пытается его успокоить, но он кусает ее в руку и убегает. А улетает на север (место силы).	А: болезненная трансформация, страх; открытие истины; путешествие	Пентхаус А (А закрывается в комнате – закрытое пространство, в котором герою комфортно)
*		
А возвращается через три дня и просит его спрятать. ГГ ведет его в бункер - узкое пространство под землей. Оказалось, что А ранен. В него стреляли серебряными пулями.	ГГ: доминирование, спасение, забота А: спасение от преследования	Узкое темное безопасное пространство под землей, труднодоступное – бункер
*		
ГГ рассказывает о мифе, бытующем среди людей – что лисы-оборотни живут в могилах, однако, в этом лишь доля истины.	ГГ: мотив зеркала, отражения; мотив сакрального	Узкое темное безопасное пространство под землей, труднодоступное – бункер, в истории ГГ – комнаты на кладбище М главный герой
А в образе собаки быстро выздоравливает и, т.к. может в таком облике находиться долго, исследует лес вокруг. Главные герои ссорятся. А принимает трансформацию, но винит в изменениях ГГ.	А: исследование, изучение	
ГГ говорит, что читала про пса Пи**ец с пятью лапами. В северной мифологии называется «Гарм» - двойник Фернира. ГГ ассоциирует	А: поиск себя, доминирование; расставание	

новый облик А с ним. ГГ предлагает А наступить чему-нибудь, например, лампочке. А сосредотачивается, лампочка гаснет. Когда ГГ зажигает фонарик, он уже ушел.		
*		
История о встрече ГГ и Желтого Господина. ГГ пытается навести морок, но не выходит. ЖГ рассказывает о Радужном Потоке и сверхоборотне.	ЖГ: обучение, передача тайных знаний ГГ: поиск истины	Иллюзорное, зыбкое пространство с неясными очертаниями и границами (подчеркивается метафорой ГГ, что жизнь – игра, а играющие просто не могут об этом вспомнить), лабиринт, – монастырь
*		
А говорит, что «наступил политтехнологу Татарскому» [главный герой романа ГП]: «Его теперь приглашать никуда не станут...». Смерть в современном мире – не физическая, а в неупоминании.	Татарский: смерть А: доминирование, признание трансформации	Узкое темное безопасное пространство под землей, труднодоступное – бункер
ГГ рассказывает А о Радужном Потоке, а потом осознает истину.	ГГ: осознание истины	
ГГ хочет разделить с А осознание, но он ушел, оставив письмо. Он собирается вернуться на работу и использовать свои силы на благо стране.	А: расставание, ложная истина	
*		
ГГ случайно встречается в парке с М. Он выглядит иначе, более роскошно. Теперь он главный по нефти. А теперь называют Нагваль Ринпоче, он больше не превращается в человека.	М: трансформация А: смена имени, окончательная трансформация	Открытое светлое нейтральное пространство - парк
*		
ГГ пишет подробную инструкцию для оборотней, как уйти из этого изменения – «пространство страдания».	ГГ: передача знаний	Узкое темное безопасное пространство под землей, труднодоступное – бункер В будущем: пространство, которое нельзя описать – духовное
ГГ планирует рано утром приехать в парк, скатиться с трамплина и, совершив определенный ритуал, перестать «создавать этот мир».	ГГ: выход из реальности	

Мотивы романа «Священная книга оборотня»

Женские мотивы	Мужские мотивы	Общие мотивы
<ul style="list-style-type: none"> • Дарение (отвержение подарка, отказ от помощи), • Мотив сакрального, поиск и понимание истины, познание (в т.ч. себя), • Обман, • Самоотверженность, воспитание духа, духовное просветление, • Спор, • Защита от нападения, • Отражение, зеркало, • Трансформация, • Изучение нового состояния после инициации, трансформации, • Встреча, • Мягкое доминирование (забота, жалость), • Единение, • Обучение. 	<ul style="list-style-type: none"> • Смерть (в т.ч. самоубийство), • Ложное превосходство, • Трансформация, • Агрессивное доминирование, нападение, преследование, • Мягкое доминирование (забота, жалость, спасение), • Дознание и поиск истины, убеждение в ложной правде, несоответствие реальности, • Путешествие (в т.ч. и под воздействием наркотических веществ), • Изучение нового состояния после инициации, трансформации, • Спор, • Потребление, использование, • Мотив сакрального, • Единение, • Поиск себя, • Передача знаний. 	<ul style="list-style-type: none"> • Трансформация, в т.ч. инициация, • Поиск истины, в т.ч. понимание себя (поиск истины направлен как во внешний мир, так и во внутренний мир героев), • Изучение нового состояния после инициации, трансформации, болезненная и неудачная трансформация, • Мягкое доминирование (забота, жалость), • Сакрального, • Единение, • Встреча.

Топографическая организация романа «Священная книга оборотня»

Главная героиня лиса-оборотень	Главный герой Александр Серый	Павел Иванович
<ul style="list-style-type: none"> • Создает симулякр мира – иллюзорное пространство, в котором доминирует. • Жилье: маленькое полутемное помещение: «Это пустое место под трибунами», располагается внизу, нет искусственного света, под потолком окно, труднодоступное, много элементов интерьера. • В романе упоминается, что лисы-оборотни часто жили в могилах: «...древняя могила была сложным сооружением из нескольких сухих и просторных комнат, солнечный свет в которые попадал через систему бронзовых зеркал (было не очень светло...)». • Передвигается на такси или на метро – закрытое неагрессивное пространство. • Коридор отеля: закрытое агрессивное узкое пространство. • Бункер: закрытое узкое темное труднодоступное пространство: «...двойная нора...»; «Она располагалась в непролазных зарослях...», «...в узком овраге из земляной стены выходила бетонная труба диаметром примерно в метр ... заметить трубу сверху было сложно. Под землей она разветвлялась на две небольшие комнатки». • При первом посещении пентхауса А – закрытое агрессивное пространство, откуда нет выхода. • Лес – закрытое пространство с иллюзорными размытыми границами, инициатическое пространство, место силы. • Парк – нейтральное открытое пространство, место встречи с Михалычем в конце романа. 	<ul style="list-style-type: none"> • Квартира - пентхаус – большое открытое пространство, где много света: «Когда через несколько секунд дверь открылась, меня ослепил падающий со всех сторон свет. В лучах и радужных вихрях этого света стоял Александр»; установлено дорогое техническое приспособление, меняющее прозрачность стен. Мало деталей интерьера, но все отражают А (ковры с волками, напр.)). Находится наверху. <ol style="list-style-type: none"> 1. Ванная комната: без двери, вход улиткообразный – условно закрытое пространство лабиринта; место защиты ГГ; 2. Спальня А: закрытое комфортное для героя пространство, где он закрывается, чтобы защититься. • Передвигается на машине или на самолете – закрытое неагрессивное пространство, символ элиты. 	<p>Его квартира не описывается, но упоминается деталь – огромный холодильник, который сравнивается с айсбергом, а ПИ – с капитаном корабля. Агрессивное пространство по отношению к ГГ.</p> <p style="text-align: center;">Сикх</p> <p>Комната в отеле – закрытое неагрессивное искусственное (неличное) пространство, становится условно закрытым, т.к. появляется открытое окно, и агрессивным. В комнате в отеле происходит встреча с сестричкой И.</p> <p style="text-align: center;">Михалыч</p> <p>Наркотическое путешествие – ризомообразный лабиринт, движение в котором совершается хаотично, время ускорено.</p> <p style="text-align: center;">Сестричка И, Лорд Крикет</p> <p>Смерть Лорда Крикета не описывается, ГГ узнает о ней из онлайн-СМИ, поэтому место убийства только упоминается, но описание событий и его подробное описание в романе отсутствуют: убийство происходит в Храме Христа Спасителя – закрытое сакральное пространство.</p> <p style="text-align: center;">Череп коровы</p> <p>Находится в открытом безграничном пространстве – снежное поле.</p> <p style="text-align: center;">Желтый Господин</p> <p>Монастырь – пространство лабиринта, границы зыбки: «... состоял из множества построек,</p>

<ul style="list-style-type: none">• В конце романа ГГ выходит в духовное пространство, которое автором не описывается.	<ul style="list-style-type: none">• Нефтеперегоньевск, снежное поле: открытое безграничное пространство, место силы.	которые теснились возле главных ворот, огромных, кривых и очень дорогих. Забора при воротах не было». Рассказывает о Радужном Потоке.
--	--	---

Персонажи романа «Священная книга оборотня» и их цитатная характеристика

Персонаж	Цитатная характеристика	Описание	Ролевая модель
Александр Серый (Саша Черный, Нагваль Ринпоче)	«Он был небрит, хмур и очень хорош собой...» <...> ... он чуть-чуть походил на молодого государя Александра Павловича – тот, помнится, тоже глядел волком в первые годы после восшествия на престол Меня поразило его выражение лица... Как если бы человек много лет жил с зубной болью и привык не обращать на нее внимания, хоть боль и мучила его каждый день. Еще у него был запоминающийся взгляд: эти серо-желтые глаза отпечатывались на сетчатке...лицо из прошлого...». «... дикие, поистине волчьи взгляды на жизнь...».	Генерал-лейтенант ФСБ, волк-оборотень, возлюбленный главной героини. В конце романа берет себе иное имя.	Главный герой; Любownik
Владимир Михайлович – Михалыч	«...крепкий мужик лет пятидесяти, одетый под бандита девяностых», «У него была стереотипная внешность: волевой подбородок, стальные глаза, льняная челка. Но какая-то трапециевидность неблагородных пропорций делала это лицо похожим на запажный типаж условного противника времен холодной войны».	Полковник ФСБ, наркоман, волк-оборотень.	Второстепенный герой; объясняющий; помощник
Павел Иванович	«...был пожилым гуманитарием, похожим на оплывшую волосатую свечу розового цвета...» «...был мелким гуманитарным бесом».	Клиент главной героини, жалуется на нее «крыше» – сотрудникам ФСБ. Благодаря его жалобе главная героиня знакомится с Александром.	Второстепенный герой; герой-катализатор
Ситх-бизнесмен	«...похожий на шоколадного зайца сикх в темном тюрбане»	Клиент главной героини, совершает самоубийство.	Второстепенный герой; Любownik
Лиса-оборотень А Хули (Алиса Ли)	«Мы, лисы, не рождались, подобно людям. Мы приходим от небесного камня и состоим в отдаленном родстве с самим Сунь-у-Куном...». «На вид мне можно дать от четырнадцати до семнадцати – ближе к четырнадцати. Мой физический облик вызывает у людей, особенно, у мужчин, сильные противоречивые чувства, которые скучно описывать, да и нет нужды – «Лолиту» в наше время читали даже лолиты».	Главная героиня, живет в Москве. Главный заработок (и способ получить энергию для жизни) – девушка по вызову.	Главная героиня; рассказчик; создатель
Сестричка И Хули	«...жуткая пройдоха...», «...стала держаться в тени, специализируясь на богатых аристократах, которых она незаметно для мира выдавала в тишине загородных поместий...»	Лиса-оборотень, живет в Лондоне, замужем за лордом Крикетом, которого	Второстепенный герой; соперник

	«Последнюю тысячу лет стиль И Хули не менялся – это был предельный радикализм, замаскированный под утилитарную минималистичность...».	впоследствии убьет во время охоты.	
Сестричка Е Хули	«...серьезную, хмурую и очень искреннюю. Она была, пожалуй, лучшей из нас – и поэтому ей всегда выпадала самая тяжелая ноша».	Живет в Таиланде, бухта Патонг (знаменита улицей Бангла-роуд, где много трансвеститов).	Внесценический персонаж
Желтый Господин	«...голова у него побрита, хотя одежда не походила на монашескую. Плечи у него были широкие, а тело сухое, легкое и сильное...».	Монах, на которого не влияет морок лис.	Духовный учитель
Лорд Крикет	«Лорд Крикет был человеком неопределенного возраста. И пола, хотелось добавить для точного описания <...> У него было интересное выражение лица: как будто в юности его душа рвалась к свободе и свету, но, не сумев пробить броню самообладания и долга, так и застыла вопросительным пузырьком, распучив лицо в удивительно-недовольную гримасу».	Муж сестрички И: имя образовано от названия английской игры в мяч, является лидером организации Countryside Alliance.	Второстепенный герой; Любовник

Личное пространство героев романа «Священная книга оборотня»

Жилье главной героини	Квартира Александра
<p>«Я помещений не люблю ... Мне не нравится, когда меня помещают. Это пустое место под трибунами». В ее жилье полутьма, нет искусственного света, под потолком окно.</p> <p>В романе упоминается, что лисы-оборотни часто жили в могилах: «...древняя могила была сложным сооружением из нескольких сухих и просторных комнат, солнечный свет в которые попадал через систему бронзовых зеркал (было не очень светло...)». В целом, описание жилища схоже с местом обитания героини во время развития действия произведения.</p>	<p>Пентхаус – открытое пространство, где много света: «Когда через несколько секунд дверь открылась, меня ослепил падающий со всех сторон свет. В лучах и радужных вихрях этого света стоял Александр».</p> <p>В пентхаусе установлено дорогое техническое приспособление, меняющее прозрачность стен.</p>
<p>Возникает ощущение маленькой квартирki.</p>	<p>Главная героиня называет квартиру ангаром – большое пустое помещение.</p>
<p>Жилье находится условно внизу, поэтому возникает ассоциация с норой.</p>	<p>Находится наверху.</p>
<p>Туда сложно попасть (в квартиру главной героини – физически, есть препятствия, в квартиру Александра – так как охраняется).</p>	
<p><i>Бункер</i> (пространство, в котором сосуществуют главные герои, однако принадлежит он главной героине)</p>	
<p>Представляет собой закрытое узкое пространство: «...двойная нора...»; «Она располагалась в непролазных зарослях...», «...в узком овраге из земляной стены выходила бетонная труба диаметром примерно в метр. В нескольких шагах напротив ее края начинался противоположный склон оврага, потому заметить трубу сверху было сложно. Под землей она разветвлялась на две небольшие комнатки». Труднодоступность локации усиливается тем, что герои скрываются, а также главная героиня упоминает, что повесила защитные амулеты, отпугивающие чужих.</p>	

Структурный анализ романа «Empire “V”»

Сокращения:

ГГ – главный герой Рама (Рома Шторкин)
 М – Митра
 ЭМ – Энлиль Маратович

Г – Гера
 ВМ – Великая Мышь
 ИБ – Иштар Борисовна

ВП – Ваал Петрович
 О – Озирис

Описание, данное в романе	Пространство	Мотив и действующий герой
БРАМА		
Главный герой приходит в себя в большой комнате, он привязан к шведской гимнастической стенке. Напротив ГГ сидит человек в красном халате и черной маске (образ средневекового доктора). Он представляется как вампир Брама.	Закрытое агрессивное пространство, ГГ в нем не доминирует. Пространство отражает владельца (его интересы) – Брам	ГГ – подчинение, ограничение, скованность Брама – доминирование, передача истинных знаний, дарение (язык)
Брама кусает Рому и передает ему язык, после чего, заливаясь кровью, выстреливает в себя из маленького пистолета. ГГ испытывает боль и погружается в сновидение.		Брама – смерть (самоубийство) ГГ – сон
СОЛНЕЧНЫЙ ГОРОД (интроспекция)		
ГГ вспоминает свою жизнь. Все детство он жил вдвоем с матерью в Москве. Отца не знал, на расспросы мать реагировала остро.	<ul style="list-style-type: none"> Дом, где вырос ГГ: маленькая квартирка, для элитных жильцов (номенклатура ЦК и избранные слои духовной элиты; закрытое помещение, ГГ там не доминирует – вспоминается комната Раскольникова. В коридоре темно (темное узкое пространство) Лагерь 	ГГ – взросление, инициация ГГ – смена имени

Рома решает поступить в институт стран Азии и Африки и уехать работать в тропики.	Институт – условно открытое место	ГГ – побег, отъезд из родного дома
Рома устраивается грузчиком в магазин возле дома. Мама подозревает, что Рома принимает наркотики.	Вершина горы Фудзи как пространство достижения цели	ГГ – отъезд не удался, инициация не пройдена Самоцитирование
После очередного скандала Рома уходит из дома и видит зеленую стрелку на асфальте, на которой написано: «Реальный шанс войти в элиту 22.06 18.40-18.55 Второго не будет никогда». Он приходит к черному входу квартиры Браммы, тот нападает на него.	Открытое пространство (улица) сменяется закрытым агрессивным и темным (маленький двор, темный подъезд): «бронированную дверь черного хода большой квартиры». Напоминает первое посещение лисой пентхауса Александра (находится наверху, труднодоступен)	Любопытство, поиск нового
МИТРА		
Рома просыпается в той же комнате, он плохо себя чувствует. В комнате находится еще один человек – Митра. Он объясняет, что случилось с Ромой.	Закрытое пространство перестает быть агрессивным, теперь это квартира Ромы	ГГ - трансформация (тяжело переживается; трансформация необратима), знакомство, открытие истины
М капает красную жидкость ГГ в рот, тот прислоняет язык к нёбу, где теперь располагается что-то чужеродное, и внезапно чувствует другого человека, словно он во сне стал им. Происходит первая дегустация.	Полярность области сознания – центр и периферия: «В покоем на полярное сияние облаке, которым мне представилась эта душа, можно было выделить две зоны - как бы отталкивания и притяжения, темноты и света, холода и тепла. <...> Я увидел то, что Митра назвал "маршрутом личности"».	М- объяснение
Роме предстоит учиться – М называет это вторым рождением. Ему нельзя возвращаться домой, квартира Браммы становится его. Он получает новое имя – Рама.		ГГ - смена имени
ЭНЛИЛЬ		
ГГ снятся страшные сны, где его оплакивают родные. В сон вмешивается язык и говорит, что это не его мать.	Пространство не отражает героя, но подробно описывается: квартира большая, оформлена готично и богато, на стене картина (отсылка к Набокову)	ГГ – сон
К ГГ приходит Энлиль Маратович, которого ГГ сначала принимает за сумасшедшего. ЭМ рассказывает о летучей мыши и отношении к животному в Америке и суеверному страху.	В рассказе ЭМ: «Мы высшее на Земле звено. Предпоследнее». – вертикаль	Вампир противопоставляется человеку как более достойный (образ сверхчеловека Ницше) – мотив сверхчеловека ЭМ – объяснение
БАЛЬДР, ИЕГОВА		

Приходят Бальдр и Иегова. Они начинают обучение. Рама засыпает. В рамках обучения далее в основном он дегустирует и таким образом запоминает большие объемы информации.	Гламур и дискурс «... два столпа современной культуры, которые смыкаются в арку высоко над нашими головами» - пространственная метафора Процесс обучения похож на блуждание по лабиринту смыслов (смысловая путаница) – пространство лабиринта	Бальдр и Иегова – мотив обучения, объяснения ГГ - сон, обучение, потребление (знаний в т.ч.)
ГГ выдаются «подъемные» - деньги на первое время, в них отчитываться не надо.	Пространство магазина - элитное	Движение вверх ГГ – потребление
КАРТОТЕКА		
ГГ тяжело переживал трансформацию (физически плохо себя чувствовал, снились кошмары). Кошмары прекратились после того, как отросли зубы.	Рама снится, что он тонет – движение во тьму, вниз, в глубину	ГГ - болезненная трансформация, формальное завершение трансформации, сон;
ГГ находит каталог для картотеки (личная коллекция Браммы с красной жидкостью). Он дегустирует жидкость из раздела «Пренатальные переживания». Рассуждая о душе, ГГ сравнивает ее с зеркалом.	Пространство сна, лабиринт: «Сначала он [коридор] улиткой заворачивался в одну сторону, а потом, после круглой комнаты, стал разворачиваться в другую...». Переживание заканчивается прыжком в шахту, за которой предположительно выход.	трансформация сознания М – объяснение мотив зеркала как отражения жизни (душа)
ПЕРВЫЙ УКУС		
ГГ идет гулять, знакомится с девушкой, кусает ее, притворяется ее знакомым, они проводят вместе вечер. После девушка понимает, что ГГ ее обманул. Он уходит.	Улица, кафе	ГГ - обман и раскрытие обмана, физическая близость
ГГ получает письмо от Геры. В письме ссылка на песню «You are not alone anymore». Он пишет краткий снисходительный ответ. Для фотографии устраивает целую фотосессию.	Квартира Браммы	ГГ – знакомство (заочное), знакомство с Герой происходит дважды
ЛОКИ, ПЯТЬ ПРАВИЛ ЛЮБВИ		
К ГГ приходит новый преподаватель Локи, он ведет курс «Искусство боя и любви». Локи съедает конфету смерти, которая делает его непобедимым. Время действия конфеты Локи называет временем смерти	Закрытое пространство, в котором Рама доминирует после того, как принял конфету	ГГ - трансформация, усиление возможностей (мотив архетипического героя) Агрессия, бой Локи - передача знаний
ГГ просит у Локи бракованную конфету, чтобы узнать что-нибудь о жизни даосского монаха. Монах идет в место силы на вершину горы, чтобы получить знак от духов. Знак: огромная, размером с птицу бабочка, у которой истрепаны крылья (пока	открытое пространство	ГГ - поиск смысла, истины

летает бабочка, не важно, как она выглядит. Когда бабочка не летает, ее нет).		
ГГ приступает к изучению второй части курса, посвященной любви.	Закрытое пространство квартиры Браммы	Агрессия, бой
ВЕЛИКОЕ ГРЕХОПАДЕНИЕ		
Звонит М и говорит, что сегодня состоится грехопадение. ГГ нервничает. Курьер приносит шкатулку и записку от ЭМ.	Мифическое пространство: «...Хартланд – это нечто полумифическое, геополитический фетиш, который мусолят на круглых столах в редакциях национальных освободительных газет <...>	М – вестник
ГГ боится, язык берет управление на себя. Рама дегустирует каплю жидкости, которая была во флаконе в посылке от ЭМ. Он проваливается в транс. ГГ превращается в летучую мышь. Рама встречается с М, тот тоже трансформировался. Они улетают за город.	«Может быть, чтобы стать вампиром окончательно, надо было умереть? <...> провалюсь в этот черный колодец» – движение вниз Пространство – зыбкое, не обладает четкими границами.	ГГ – трансформация (иное восприятие окружающего мира, сверхспособности), страх
ГГ испытывает приступ ужаса, когда замечает, что они летят к дыре в земле. Они спускаются в дыру и видят еще одного вампира. ГГ видит источник света и летит к нему.	Эклектичность закрытый тайный проход («...прорехой в мироздании...») – образ колодца Позже Рама сравнивает колодец Хартланда с бездной, в которую опустилось человечество – пространственная метафора Темное агрессивное пугающее пространство	ГГ - страх
Следом прибывает Гера. ГГ превращается обратно в человека и первые видит ее вживую. ГГ и Г произносят приветствия и заходят в хамлет ЭМ	Пространство темное, не обладает четкими границами, вход незаметен	ГГ и Г - знакомство
УМ «Б»		
Герои забираются на обруч и свешиваются вниз головой (это позволяет им восстановиться, т.к. красная жидкость приливает к языку). ЭМ рассказывает историю Великой Мыши	Хамлет ЭМ: аскетизм, закрытое неагрессивное пространство В рассказе ЭМ появляется образ мира (закрытое пространство, Платонова пещера): «Мы наглухо заперты в теле... Мы получаем фотографии внешнего мира от органов чувств. А сами сидим внутри полого шара, стены которого оклеены этими фотографиями... мы никуда не можем выйти при всем желании»	ЭМ – объяснение
ГЕРА		
Г и ГГ едут от ЭМ на машине. Во сне Г кладет голову ГГ на плечо. Рама предлагает немного прогуляться. Прощаясь, Г кусает ГГ.	закрытое пространство - машина Новый Арбат, пространство рекламы	Г - доминирование

ХАЛДЕИ		
Периодически ГГ знакомится с девушками, но «до дела» не доходит. Приходит М и говорит о встрече вампиров и халдеев.	Герои едут к ЭМ на лимузине (закрытое пространство) парное пространство: колодец и дерево (Дерево Жизни) социальный лифт – движение в вертикальной плоскости	М – вестник, объяснение
Рассуждая о советском архитектурном наследии, ГГ характеризует жилье как «бетонные ячейки».	закрытое комфортное (для людей) пространство противопоставление с открытым безграничным пространством, где доминируют вампиры: бездна, где находится хамлет ЭМ Противопоставление элиты и массы	Вампиры в целом – доминирование, владение истинными знаниями
Пройдя по изгибающемуся коридору, ГГ и М оказались в большом круглом зале.	Изгибающийся коридор - лабиринт Круглый зал	ГГ - поиск и открытие истины; доминирование и подчинение, борьба, агрессия мотив зеркала
ЭМ говорит, что ГГ должен приветствовать халдеев, а после укусить того, кого они выберут. Он сомневается в себе. Входят халдеи, одетые в традиционные наряды. На поясе у них висят старинные зеркала. ГГ приветствует их.		
АГРЕГАТ «М5»		
ГГ приходит в кабинет ЭМ. Он объясняет ГГ, что такое «бэблос» - жизненная энергия, вырабатываемая человеком и передаваемая умом Б. ЭМ рассказывает о действии агрегата М5.	«Вот представь, что человек сидит в голой бетонной клетке и вырабатывает электричество. ... Он ведь долго не выдержит. <...> Но если повесить перед ним плазменную панель и крутить по ней видеокассету с видами Венеции ... Да еще на пару недель в году делать рычаги лыжными палками и показывать на экране Куршевель... Вопросов у гребца не останется. Будет только боязнь потерять место у весел.» – мнимое открытое пространство, которое оказывается на самом деле закрытым и доминирующим над человеком, так как принадлежит элите.	ЭМ – объяснение, доминирование
ЭМ дает ГГ флакон в виде летучей мыши.	«Халдеи, - сказал он, - склонны рассматривать жизнь как метафорическое восхождение на зиккурат, на вершине которого их ждет богиня Иштар. ... Сакральную символику часто следует понимать с точностью до наоборот. Верх - это низ. Пустота - это наполненность. Величайшая карьера на самом деле абсолютное падение, истинный стадион - это пирамида, а высочайшая башня есть глубочайшая пропасть. Вершина Фудзи на самом дне, Рама», – соединение противоположных точек (двойственная природа пространства)	ЭМ – дарение; истина, объяснение

ЭМ нажимает на макет спутника, стоящего на столе, и открывается проход. ГГ падает в темноту.	движение, пространство не обладает четкими границами	ГГ – трансформация
ДРЕВО ЖИЗНИ (пространственная координата в названии главы)		
ГГ долго планирует в темноте, но в итоге достигает дна шахты, где находится озеро. ГГ замечает вход в пещеру, приземляется и превращается обратно в человека. Он находит неприметный вход и оказывается в подземном освещенном зале. Он видит Великую Мышь, ее тело стянуто кольцами и подпорками.	Безграничное темное пространство (воспринимается в вертикальном плоскости из-за падения), время замедлилось (иное восприятие в состоянии трансформации) Смена на открытое (границы иллюзорны) горизонтальное пространство – зал, освещение маскирует границы. Хоть пространство открытое, Великая Мышь находится с ограниченном пространстве	ГГ – путешествие, падение ВМ – скованность
ГГ по туннелю попадает в галерею, состоящую из круглых комнат, в каждой ГГ видит засохшую женскую голову.	узкий улиткообразный коридор Меняющиеся комнаты, галерея – ризома, кластерные образования обманка, пространство закрытое, иллюзорное, границы размыты	Бывшие головы ВМ – смерть Традиция
Пройдя всю галерею, ГГ знакомится с Иштар Борисовной. Они выпивают, ИБ кусает Раму. Он ей нравится.	круглая комната ИБ – закрытое пространство, пространство не агрессивное по отношению к ГГ	ГГ и ИБ – знакомство
На прощание ИБ целует ГГ в лоб и советует быть аккуратнее с Г.	От ИБ можно подняться вверх на лифте, но спуститься на лифте к ней нельзя – однонаправленное вертикальное движение	ИБ – истина, защита, доминирование
ACHILLES STRIKES BACK, СОЛДАТЫ ИМПЕРИИ		
ГГ должен провести дегустацию у халдея, которого они сами выберут. Он возвращается в зал. ГГ кусает выбранного халдея – замминистра Семнюкова и рассказывает его страшную тайну о том, что он на самом деле притворяется богатым. Семнюков бросается на ГГ, но тот побеждает. ЭМ хвалит ГГ и советует ему понравиться халдеям. Семнюкова уносят из зала, он жив.	Круглое закрытое помещение, напоминает сцену или арену Искажение восприятия в измененном состоянии (принял конфету смерти)	ГГ – открытие истины; трансформация; доминирование, агрессия, бой; ЭМ – доминирование (над халдеями) ГГ - знакомство
ГГ общается с халдеями. Познакомив ГГ с халдеями, ЭМ оставляет его. ГГ выпивает несколько коктейлей, на него не обращают внимания. На сцене показывают художественные номера – капуста. ГГ засыпает.		
LE YELTSINE IVRE		
ГГ около недели висит в хамлете покойного Браммы, восстанавливает силы.	Закрытое пространство, комфортное для героя (напоминает утробу матери, состояние гармонии, в котором нет мыслей)	ГГ – гармония, отдых
ГГ засыпает, его будит звонок Г. Она предлагает встретиться, ГГ соглашается. Г предлагает встретиться.	Квартира Браммы	ГГ – влюбленность

За ГГ заезжает личный автомобиль Г с шофером. Рама нервничает перед встречей.	закрытое пространство - «контейнер для стояния в пробках»	
ГГ сразу подскакивает к ней и кусает. Она ожидала поцелуя, но момент упущен. ГГ старается не обращать внимания на секреты Г, его волнует, как она к нему относится, но всё же замечает, что между Г и ИБ что-то произошло во время посвящения и знакомства с халдеями. Г была в депрессии и сильно напугана, но она не хочет об этом говорить. ГГ пытается соблазнить Г, целует ее, но получает поддых. Он уходит. Г в расстроенных чувствах.	ресторан – закрытое пространство, герои наедине	Гера – страх, доминирование, ГГ – подчинение
ОЗИРИС		
Гдарит ГГ машину с шофером, они едут к Озирису.	Подъезд – темное узкое пространство, хаос и запущенность, лифт не работает (не похоже на место жительства вампира, обычный подъезд). Квартира О состоит из пяти комнат, в самой светлой сидят гастарбайтеры. Комната О – полутемная, О лежит в кровати, она закрыта балдахином. На столе стоит прибор - керосиновая лампа с двумя круглыми зеркалами, укрепленными по бокам так, чтобы посылать отражение огонька друг в друга	Гера – дарение ГГ – поиск истины зеркало
О рассказывает Рама о Великой Мыши и о том, что Земля – ее тюрьма.	Ризома (в словах О) Отсылка к мифу о пещере Платона – закрытое пространство, иллюзия открытости	О – объяснение, мир как фальшивая иллюзия
КРАСНАЯ ЦЕРЕМОНИЯ		
Три дня ГГ висит в хамлете. Ему звонит ЭМ, говорит, что сегодня ему дадут попробовать баблос. ГГ едет на дачу к соседу ЭМ, Ваалу Петровичу. Он нервничает.	закрытое комфортное пространство	ГГ – гармония
ГГ приезжает к ВП, где встречает Г с М. М грубит Рама, тот теряется.		ГГ – страх М – агрессия, доминирование
ГГ и Г знакомятся с ВП, Мостается у машины. ВП кусает по очереди ГГ и Г для знакомства. Они проходят в дом.	«Дом Ваала Петровича напоминал нечто среднее между зародышем Ленинской библиотеки и недоношенной Рейхсканцелярией» – агрессивное пространство по отношению к ГГ. Внутри обстановка меняется. Рама отмечает сходство залов у ВП и ЭМ Круглый освещенный зал, основные цвета – голубой и золото, спокойное закрытое светлое помещение	Знакомство мотив зеркала, повторения

ВП переодевается для церемонии и проводит инструктаж. ГГ и Г садятся в кресла. ГГ обращает внимание, что вся обстановка напоминает картину, висящую в кабинете ЭМ.	Зеркальность и двойственность пространства: сначала Рама видит картину с изображением красной церемонии, потом сам оказывается в такой обстановке.	мотив зеркала, повторения ВП – передача знаний
ВП пристегивает ГГ и Г к креслам. ГГ видит галлюцинацию – словно он летит сквозь ночное небо и язык ест огоньки человеческих надежд. ГГ осознает истину, но при пробуждении забывает её.	иллюзия перемещения; пространство галлюцинации (измененного сознания) – безграничное темное пространство «Озирис - это терра инкогнита» – сравнение человека с пространством (безграничным и иллюзорным)	ГГ - поиск истины (истина недоступна) ГГ и Гера - духовное наслаждение
ВП дарит ГГ и Г памятные медальоны и говорит, что баблос новичкам дают примерно раз в месяц.		ВП – дарение
М снова хамит ГГ, тот звонит Локи и просит организовать дуэль.		ГГ – защита Митра – агрессия, доминирование
ВИЛЛА МИСТЕРИЙ		
ГГ отправляет ордер на дуэль, после рассуждает о боге и решает ехать к О.	Квартира Озириса	ГГ - поиск истины О – истина недоступна
Григорий, помощник О, провожает ГГ. Он представляется профессором теологии из Кишинева. Он рассказывает свою точку зрения: ум- Б – это не тюрьма, а дом для Бога. ГГ внезапно взрывается. Георгий дает ему визитку и предлагает прийти на собрание.	«Просто никто не знает, в каких комнатах он [Бог] живет [мир – это дворец Бога]» – мир воспринимается как множество комнат, т.е. ризоматичное кластерное пространство. Противопоставление: комнаты Бога и комнаты, где находятся вампиры. Сходство: комнаты голов Великой Мыши	Григорий – истина, ГГ – отказ от истины
НАЧАЛЬНЕГ МИРА		
Приезжают Локи и Бальдр, до этого Локи позвонил и сообщил, что дуэль назначена на сегодня. Локи говорит, что дуэль будет проведена нетрадиционным способом – дистанционно. Они будут писать стихи в жанре «вампирического сонета». Победивший идет на свидание с Г, проигравшего парализует на 40 часов. ГГ тайне принимает препарат, чтобы написать стих.	Квартира Браммы «Вампирическим сонетом называется стихотворение, состоящее из двенадцати строк. <...> он пишется обратной лесенкой. Получается как бы лестница смыслов, символизирующая восхождение вампира к высшей сути» – отсылка к Маяковскому и аллюзия на онегинскую строфу. Пространственный мотив движения вверх	ГГ – борьба, состязание; обман
ГГ проигрывает, ему зачитывают орден М, после по его желанию привязывают к шведской стенке, а стол ставят ноутбук, на который транслируется встреча Г и М.	Закрытое агрессивное пространство – ГГ не может двигаться	Повторение (конец романа повторяет начало)
Локи больно щипает ГГ и говорит, что все надеялись на его победу, он даже баблос поставил. Бальдр и Локи уходят.	«Война потому идет, что никто не знает, где небо, а где земля. Есть два неба. Два противоположных верха. И каждый из них хочет сделать другой верх низом. Это уже потом он землей называться будет, когда вопрос решится. Но в какую сторону	Локи – разочарование ГГ – скованность, подчинение, бессилие

	он решится, никто не в курсе.» Пространственный мотив взаимозаменяемости	
Начинается трансляция. М рассказывает, что Г назначила встречу в Хартланде. Он отправляется к ней.	«Сначала экран оставался черным. Потом на нем возникло пятно света. Оно превратилась в белый прямоугольник дверного проема. Я снова увидел Геру...». Гера доминирует в светлом пространстве	ГГ – ревность М – мнимая победа
М заходит в комнату, где на него нападают неизвестные. Его убивают. ГГ приходит в себя. Ему кажется, что всё это – галлюцинация. На экране он видит алтарную комнату – «помещение, залитое ярким светом», и голову Г.		М – жертвенная насильственная смерть Г – жертвенность, трансформация ГГ – сон, галлюцинация
А 3,14-LOGUE		
ГГ получает письмо от Г (она теперь Иштар IV). Он провисел в хамлете около трех месяцев. В письме она сравнивает себя с носом корабля. Она рассказывает, почему умер М. Она хочет ввести должность «друг Иштар».	Г оказывается запертой в закрытом пространстве (круглая комната), но в метафоре доминирует в бескрайнем пространстве.	Г – смена имени ГГ - скорбь
На улице темно, падает снег. ГГ роняет на язык каплю из флакона для трансформации. ГГ летит к Г.	Безграничное умиротворенное темное пространство	ГГ – трансформация, принятие нового «я»

Мотивы романа «Empire “V”»

Главный герой Рома (Рама)	Гера		Митра
<ul style="list-style-type: none"> • Подчинение • Скованность, ограничение • Сон; галлюцинация • Взросление, неудачная инициация • Смена имени • Поиск нового, любопытство • Трансформация (переживается тяжело, болезненно; трансформация необратима) • Получение истинных знаний, поиск истины • Потребление (материального; знаний в т.ч.) • Знакомство • Обман • Агрессия, бой, борьба (драка) • Страх • Путешествие • Падение • Гармония • Влюбленность • Зеркало, повторение • Физическая близость • Духовное наслаждение • Недоступность истины 	<ul style="list-style-type: none"> • Смена имени • Доминирование • Страх • Дарение • Духовное наслаждение • Трансформация (тяжелая, необратимая) • Жертвенность 		<ul style="list-style-type: none"> • Объяснение • Дарение (вестник) • Соперничество • Агрессия • Доминирование • Зеркало • Мнимая победа • Смерть (жертвенная насильственная)
	Бальдр, Иегова, Локи		Брама
	<ul style="list-style-type: none"> • Передача знаний, объяснение • Владение истинным сакральным знанием • Доминирование 		<ul style="list-style-type: none"> • Доминирование • Передача истинных знаний • Смерть (самоубийство)
	Озирис	Ваалам Петрович	Энлиль Маратович
	<ul style="list-style-type: none"> • Объяснение • Передача знаний • Владение истиной 	<ul style="list-style-type: none"> • Передача знаний, объяснение • Доминирование • Дарение • Проведение инициации 	<ul style="list-style-type: none"> • Доминирование • Объяснение • Владение истиной • Сверхчеловек • Дарение
			Великая Мышь
			<ul style="list-style-type: none"> • Хартланд – пещера под Рублевкой.
	Халдеи		Иштар Борисовна

- Отказ от истины
- Проигрыш
- Ревность
- Скорбь

- Подчинение
- Зеркало
- Традиция

- Смерть
- Владение истиной
- Мягкое доминирование, защита

Топографическая организация романа «Empire “V”»

Главный герой Рома (Рама) (ГГ)	Гера	Энлиль Маратович (ЭМ)	
<ul style="list-style-type: none"> • Квартира Браммы: в течение всей истории квартира так и оставалась квартирой «покойного Браммы», большая, богато и готично обставлена; пространство ГГ не отражает; закрытое (двойственность, зеркальность: в начале и в конце романа для ГГ – агрессивное пространство, в котором он скован и не может двигаться) • Дом, где вырос ГГ: маленькая квартирка в доме для элиты; его комната - маленькая, узкая – закрытое помещение, где ГГ неуютно. Ассоциативно отсылает читателя к комнате Раскольников. • Магазин, где покупает одежду; машина – элитное закрытое пространство 	<p>Комната головы Геры: светлое пространство, круглая комната в галерее – условно закрытое, т.к. в метафоре она доминирует в безграничном пространстве (океан): «Все равно что стать носовой фигурой огромного корабля - чувствовать каждого из его матросов, и одновременно рассекать океан времени своим собственным телом. Представь себе, что ты капитан корабля, и одновременно такая носовая фигура. У тебя нет ни рук, ни ног - зато ты решаешь, как развернутся паруса»</p>	<ul style="list-style-type: none"> • В объяснении, кто такие вампиры – вертикаль, почти верхушка цепи • Хамлет: закрытое аскетичное пространство, гармония • Мир как пещера Платона – условно открытое пространство, иллюзия, обманка • Дом на Рублевке - закрытое, труднодоступное пространство элиты: в первый раз герой видит его в образе летучей мыши (то есть в измененном состоянии), вход огражден; второй приезд Рама: «Так мог бы выглядеть черный ход Вавилона ... Створки ворот, сделанные из похожего на танковую броню металла...». В доме ЭМ проходит встреча с халдеями и знакомство Рама с Иштар 	
<ul style="list-style-type: none"> • Во сне: лабиринт; ГГ тонет (движение во тьму и в глубину) – можно сопоставить с погружением в Хартланд, уместно вспомнить девиз вампиров: «В темноту, назад и вниз»: пространство с размытыми границами 	Бальдр, Иегова, Локи	Ваалам Петрович	
	Обучение – блуждание по лабиринту	<ul style="list-style-type: none"> • Несоответствие внешнего и внутреннего облика дома • Двойник картины, висящей на стене у ЭМ – круглый зал (зеркальность и двойственность пространства) 	
<ul style="list-style-type: none"> • Хамлет: закрытое комфортное пространство (утроба матери) • Зал, в котором происходит знакомство с халдеями: закрытое круглое пространство, в котором ГГ доминирует (напоминает арену); изгибающийся коридор – лабиринт, закрытое пространство 	Озирис	<ul style="list-style-type: none"> • Пещера - темное пространство с размытыми границами, в котором она скована • Хартланд – мифическое место; 	Иштар Борисовна
	<ul style="list-style-type: none"> • Подъезд – темное узкое пространство, хаос и запущенность, лифт не работает (не похоже на место жительства вампира, обычный подъезд). Квартира Озириса состоит из пяти комнат, в самой светлой сидят гастарбайтеры. Комната Озириса – полутемная, Озирис лежит в кровати, она закрыта балдахином. На столе стоит прибор - керосиновая лампа с двумя круглыми зеркалами, укрепленными по бокам 		

<ul style="list-style-type: none"> • Галлюцинация во время приема баблоса: безграничное темное пространство, герой пассивен • В конце романа – покорение вершины Фудзи (вершина Фудзи как пространство достижения цели) • Во время полета: доминирование в открытом безграничном темном пространстве 	<p>так, чтобы посылать отражение огонька друг в друга</p> <ul style="list-style-type: none"> • Григорий, помощник Озириса, рассказывая о Боге: «Просто никто не знает, в каких комнатах он [Бог] живет [мир – это дворец Бога]» – мир воспринимается как множество комнат, т.е. ризоматичное кластерное пространство. Противопоставление: комнаты Бога и комнаты, где находятся вампиры. Сходство: комнаты голов Великой Мыши 	<p>шахта, колодец, бездна (вертикаль, глубина) – границы размыты, темнота</p>	<p>образование, ризома (не агрессивно по отношению к ГГ)</p>
---	--	---	--

Перечень персонажей романа «Empire “V”», значение имени и цитатная характеристика

Персонаж	Цитатная характеристика	Описание	Божество, чье имя носит герой	Ролевая модель
Рама	«Надев свой лучший пиджак, я сел в кресло, принесенное из другой комнаты, и сделал пару пробных снимков. В композиции чего-то не доставало. Я поставил на стол бутылку дорогого виски и объемистый хрустальный стакан, после чего сделал еще несколько фоток. Чего-то все равно не хватало. Тогда я нацепил на палец платиновый перстень с темным камнем, найденный в секретере, и оперся подбородком на руку - чтобы перстень был лучше виден. Сделав огромное количество снимков, я выбрал из них тот, где я больше всего походил на скучающего демона».	Главный герой; единственный вампир, чье человеческое имя мы знаем.	Аватара Вишну в индуизме, легендарный древнеиндийский царь Айодхьи	Главный герой; рассказчик
Брама	«...человек в красном халате и черной маске. Маска напоминала своей формой не то нахлобученный до плеч цилиндр, не то картонный шлем пса-рыцаря из фильма "Ледовое побоище". В районе носа был острый выступ, на месте глаз - две овальных дыры, а в области рта - прямоугольный вырез, прикрытый черной тряпочкой. Примерно так выглядели средневековые доктора на гравюрах, изображавших чуму в Европе».	Предыдущий носитель языка, кончает жизнь самоубийством. Ценитель Набокова.	Бог творения в индуизме	Духовный учитель
Митра	«...был сухощавым молодым человеком высокого роста, с острым взглядом, эспаньолкой и еле обозначенными усами. В нем было что-то мефистофелевское, но с апгрейдом: он походил на продвинутого беса, который вместо архаичного служения злу встал на путь прагматизма, и не чурается добра, если оно способно быстрее привести к цели».	Первый вампир, с которым знакомится Рама. Выступает сначала в качестве наставника, но после становится соперником за внимание Геры.	Божество индоиранского происхождения, связанное с дружественностью, справедливостью, договором, согласием и солнечным светом. Является символом закона, порядка, справедливости	Старший товарищ, наставник; объясняющий; даритель; соперник

Мардук Семенович	«...огромный рыжеволосый мужчина... Вид у него был решительный и грозный. Для вампира, впрочем, он был слишком румян».	Один из вампиров.	В шумеро-аккадской мифологии верховное божество пантеона Вавилонии	Второстепенный персонаж
Озирис	«Озирис лежал на боку, заложив стопу одной ноги на колено другой, словно тренируя ноги для позы лотоса. На нем был старый хлопковый халат и большие очки. Его голова и лицо напоминали лысеющий кактус: такой тип растительности можно получить, если сначала постричься наголо, а потом неделю не бриться, отпуская щетину на щеках и голове одновременно. Его кожа была вялой и бледной - мне пришло в голову, что он проводит большую часть времени в темноте. »	Брат Энлиля Маратовича, толстолиц (староверец – считает, что красную жидкость надо именно пить). Экспериментатор. Единственный старший вампир, к которому обращаются без отчества.	Бог возрождения, царь загробного мира в древнеегипетской мифологии и судья душ усопших	Учитель; объясняющий
Энлиль Маратович	«...невысокий полный мужчина в черном пиджаке поверх темной водолазки. Его глаза были скрыты зеркальными черными очками. На вид ему было пятьдесят-шестьдесят лет; у него были густые брови, крючковатый нос и высокий лысый лоб.»	Координатор, высшее вампирское руководство.	В шумеро-аккадской мифологии бог ветра, воздуха, земли и бурь; верховный бог шумерского пантеона	Объясняющий; хранитель; старший-наставник, учитель
Ваал Петрович	«низенький, полный, с подкрученными усами, похожий на пожилого мушкетера.»	Сосед Энлиля Маратовича. Проводит первую для Рамы и Геры красную церемонию.	Божество в ассиро-вавилонской этнокультуре, почитался как громовержец, бог плодородия, вод, войны, неба, солнца и прочего.	Проводник
Локи	«... высокий худой старик с длинными желтыми волосами, немного похожий на поэта Тютчева, только без аристократического лоска. Он неизменно носил очки-велосипед и длинный черный пиджак с пятью пуговицами, напоминавший сюртук времен Крымской войны».	Преподаватель курса «Искусство боя и любви». Старше, чем Бальдр и Иегова. Важна традиция. В последствии организует дуэль между Рамой и Митрой.	Упоминается в качестве бога хитрости, обмана и коварства (по некоторым версиям также огня) и т. п. качеств в германо-скандинавской мифологии	Учитель; объясняющий

Бальдр и Иегова	«... напомнили мне пожилых отставников откуда-нибудь из ГРУ – румяных спортивных мужиков, которые ездят на приличных иномарках, имеют хорошие квартиры в спальных районах и собираются иной раз на подмосковной даче бухнуть и забить козла. Впрочем, нечто в блеске их глаз заставило меня понять, что этот простецкий вид – просто камуфляж. ... Они были одновременно и похожи друг на друга, и нет. Когда я видел их вместе, между ними было мало общего. Но, встречая их по отдельности, я нередко путал их, хотя они были разного роста и не особо схожи лицом».	Преподаватели курса про дискурс и гламур. Рама сравнивает их с динамиками и стереосистемой.	Бальдр – в германо-скандинавской мифологии один из асов, бог весны и света. Иегова – вариант транскрипции личного имени Бога	Учителя; объясняющие
Гера	«... девочка моего возраста с причудливо выкрашенной головой – там были рыжие, белые, красные и коричневые пряди. Ее волосы были укреплены гелем в конструкцию, которая напоминала стог сена после попадания артиллерийского снаряда. Выглядело это живописно Даже не знаю, как описать ее лицо. Красивое. Но бывает красота, которая очевидна, общепринята и вызывает скорее рыночные, чем личные чувства. А это лицо было другим...».	Возлюбленная Рамы, стала вампиром почти одновременно с ним. Впервые Гера и Рама встречаются на великом грехопадении. В конце романа становится головой Великой Мыши.	Жена бога-громовержца в мифологии Древней Греции. Почиталась как покровительница браков, рожениц.	Главная героиня; любовник; создатель
Иштар Борисовна	«... женское лицо - как это говорят, со следами когда-то бывшей красоты. Голове на вид было около пятидесяти лет, а на самом деле наверняка больше, потому что даже мне, не особо наблюдательному в таких вещах, были заметны следы многочисленных косметических процедур и омолаживающих уколов. Улыбался один рот, а окруженные неподвижной кожей глаза глядели с сомнением и тревогой.»	Голова Великой Мыши, женщина за 50. Умирает, после головой богини становится Гера.	Упоминается как верховная богиня в романе «Generation “П”». Центральное женское божество аккадской мифологии, богиня плодородия, плотской любви, войны	Мать
Халдеи:				
Семнюков Иван Григорьевич	«...полуголых геркулесов стоял в пустом центре зала, скрестив руки на груди. На его металлическом лице играли безжалостные электрические блики. Верхняя часть его тела состояла из волосатых бугристых мышц; солидный пивной животик лишал его облик гармонии, зато добавлял жути. Я подумал,	халдей, которого кусает Рама во время ритуала, доказывающего власть вампиров, замминистр.		

	<p>что если бы гунны или вандалы оставили после себя скульптурные памятники, это были бы портреты подобных тел. В черных куцах на его груди висела цепочка с амулетами - что-то тотемное, какие-то зверьки и птицы.»</p> <p>«Есть известное мнение, что даже в самом дурном человеке можно найти хорошее. Я так долго молчал, потому что искал это хорошее в вас... Увы.»</p>	
Щепкин-Куперник	«...халдей в синем хитоне, маленький и женственный, с наманикюренными длинными ногтями.»	маленький и женственный, с наманикюренными длинными ногтями, начальник гламура
Эдик	«...попахивающий потом толстяк, похожий на провокатора Самарцева, только без бороды и харизмы. Его фамилию мне не назвали, представив по имени - "Эдик" (увидев в прорезях маски фиолетовые мешки под его полными боли глазами, я отчего-то подумал, что это уменьшительное от "Эдип").»	начальник фольклора
Модестович	«...одетому под вампира начальнику зрелищ - невысокому щуплому человеку в черной хламиде. Маска была ему так велика, что казалась шлемом космонавта. Глаза в ее прорезях были большими и печальными. Почему-то мне показалось, что он похож на принявшего постриг Горлума.»	начальник зрелищ: рассказывая о нем, Энлиль Маратович отмечает: «Неудачно шутим о свете и тьме», что является реминисценцией к Коровьеву, персонажу романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Имя ассоциативно отсылает читателя к хомячку Ростроповичу, которого награждает Леонид Азадовский орденом
Калдавашкин	«...халдей, сутулый невысокий мужчина в хламиде из серой ткани, усыпанной мелкими цветами»	начальник дискурса

Цитатное сравнение романов «Empire “V”» и «Мастер и Маргарита»

«Мастер и Маргарита» (отрывки из глав 20 «Крем Азazelло», 21 «Полет»)	«Empire “V”» (отрывки из главы «Великое грехопадение»)
<p>Маргарита Николаевна сидела перед трюмо в одном купальном халате, наброшенном на голое тело, и в замшевых черных туфлях. Золотой браслет с часиками лежал перед Маргаритой Николаевной рядом с коробочкой, полученной от Азazelло, и Маргарита не сводила глаз с циферблата. Временами ей начинало казаться, что часы сломались и стрелки не движутся. Но они двигались, хотя и очень медленно, как будто прилипая, и наконец длинная стрелка упала на двадцать девятую минуту десятого. Сердце Маргариты страшно стукнуло, так что она не смогла даже сразу взяться за коробочку. <...> Сделав несколько втираний, Маргарита глянула в зеркало и уронила коробочку прямо на стекло часов, от чего оно покрылось трещинами. Маргарита закрыла глаза, потом глянула еще раз и бурно расхохоталась. <...> Втирания изменили ее не только внешне. Теперь в ней во всей, в каждой частице тела, вскипала радость, которую она ощутила, как пузырьки, колющие все ее тело. Маргарита ощутила себя свободной, свободной от всего. <...>... она вылетела в окно <...> ... невидима, невидима, – еще громче крикнула она и между ветвями клена, хлестнувшими ее по лицу, перелетев ворота, вылетела в переулок. И вслед ей полетел совершенно обезумевший вальс. <...> Маргарита сделала еще один рывок, и тогда все скопище крыш провалилось под землю, а вместо него появилось внизу озеро дрожащих электрических огней, и это озеро внезапно поднялось вертикально, а затем появилось над головой у Маргариты, а под ногами блеснула луна. <...></p>	<p>И тогда стала слышна музыка. Где-то играл реквием Верди ... Мне стало казаться, что именно музыка, а не ветер заставляет шторы трепетать. <...> То ли из-за грозной музыки, то ли из-за мигания вечернего света за развевающейся шторой мне стало казаться, что с миром происходят странные изменения. Почему-то он стал походить на сонное царство. ... Но я чувствовал, что геометрия старинной мебели, ромбы паркета и облицовка камина идеально подходят для того, чтобы оказаться попросту чьим-то сном... Тут я понял, что думаю о сонном царстве потому, что меня самого клонит в сон. Не хватало только проспять самое важное событие в жизни. Я встал и принялся ходить по комнате взад-вперед. Тут же мне пришло в голову, что я мог уснуть, и мне просто снится, будто я хожу по комнате. А вслед за этим началось страшное. Я понял, что во флаконе мог быть яд. И я мог не уснуть, а умереть, и все происходящее со мной - просто затухание остаточных разрядов в электрических контурах мозга. Эта мысль была непереносимо жуткой. Я подумал, что если бы я спал, то от страха наверняка проснулся бы. Но мне сразу показалось, что мой испуг на самом деле слишком вялый, и именно это доказывает, что я сплю. Или умер. <...> И вдруг я понял, что это уже не руки. Вместо них я увидел какие-то черные лоскуты, покрытые коротким блестящим мехом наподобие кротовьего. Мои пальцы были сжаты в темные мозолистые кулаки с неправдоподобно большими ороговевшими костяшками, как бывает у фанатичных каратистов. Я попытался разжать их, но не смог - что-то мешало, словно пальцы были стянуты бинтом. <...> Я находился не только в настоящем. На реальность как бы накладывалось множество мерцающих образов будущего, которые обновлялись с каждым моим вдохом и выдохом. Я мог выбирать между разными вариантами того, что случится. <...> Я чувствовал насекомых и птиц, висящих в пространстве. Они появлялись после свистящего выдоха, который естественно вырывался из моих легких при каждом взмахе крыльев. Каждый такой выдох освежал мою картину мира - словно автомобильный дворник проходил по мутному от дождя ветровому стеклу. Я видел внизу дома, машины, людей. Но меня, я был уверен, не замечает никто. Я уже не боялся, что умер - теперь этот страх казался мне смешным. С другой стороны, наяву было бы невозможно покинуть дом по трубе дымохода. <...> Уже темнело. Город быстро уходил назад - внизу поплыли черные пятна леса, затем мы снизились, и вокруг стал сгущаться туман.</p>

Структурный анализ романа «Тайные виды на гору Фудзи»

Сокращения:

ГГ – главный герой, олигарх Федор Семенович
Т - Таня

Ж – Жизель
К – Кларисса (Клэр)
МС – Мария Семеновна

Д – Дамиан
СА – Саядо Ан

М – мужская глава
Ж – женская глава

Описание в романе	Мотив	Пространство
Часть I. FUJI 1.1. FUJI СТАРТАП М		
Федор Семенович на яхте принимает начинающего стартапера Дамиана Улитина, которого привез его друг, Ринат.	ГГ: встреча Дамиан: предложение	Открытое безграничное пространство – море, светло; яхта – элитное пространство, ГГ доминирует в нем
1.2. ТАНЯ Ж		
Описание детства и отрочества. Т рассказывает о первой влюбленности и потере девственности во время отдыха на море.	Т: мотив красоты; инициация	Море – открытое пространство, агрессивное по отношению к Т
Жизнь после школы – бандиты, наркотики. Попытка устроить жизнь через богатых любовников. Т заканчивает вечерний институт (юр.фак) и работает в оптическом салоне.	Т: поиск себя	Институт – условно закрытое пространство (закрыто физически, но через «людей дуют сквозняки возможностей»)
Встреча с Д, Т подписывает договор о неразглашении. Они договариваются о встрече Т и ГГ на совхозе, реконструкция события, произошедшего в прошлом.	Т: встреча Д: защита (интересов) ГГ: встреча, доминирование	Встреча происходит возле бани - переход между двумя мирами, герои в баню не заходят.
Т уходит в лес.	Т: подчинение, побег	Лес – условно закрытое пространство с иллюзорными границами, инициатическое пространство
1.3. FUJI-Ё СТАРТДАУН М		
Д предлагает следующую технологию достижения счастья – сигнатурная технология (снять бордель на 20 этажей). ГГ отказывается от телесного.	ГГ: поиск нового, поиск себя; отказ от физических удовольствий, поиск духовного удовольствия Д: предложение, дарение	Бордель – закрытое пространство, ориентировано в вертикальной плоскости (движение сверху вниз). ГГ отказывается и просит «что-нибудь духоподъемное», то есть ориентация на движение снизу вверх (дихотомичная пара) Спальня ГГ: на стене висит триптих, изображающий продюсера Харви Вайнштейна и его жертв – Николь Кидман, Уму Турман и Натали Портман, также есть стул, по описанию похожий на «Стул» Аллена Джонса,

		изображающий женщину с задранными ногами. Федор говорит, что «объект» называется «Кастинг три», что можно интерпретировать в контексте предыдущей главы, а именно истории Тани (эвфемизм выражения «добиться своего через постель»)
Часть II. ДЖАНЫ 2.1. ИНДИЙСКАЯ ТЕТРАДЬ. ДЖАНЫ М		
Д предлагает использовать эмо-пантограф – устройство, способное считывать и передавать эмоции. На яхту ГГ прилетает Саядо Ан – буддийский монах.	ГГ: поиск истины Д: предложение, дарение	Открытое безграничное пространство – море, светло; яхта – элитное пространство, ГГ доминирует в нем. Пространство джаны – материально-духовное (духовная практика тесно связана и с экономической составляющей, и с восприятием ГГ), безграничное, открытое; появляется вертикальная плоскость
ГГ погружается в джаны. ГГ узнает, что с монахами работают знакомые олигархи Ринат и Юра. Они встречаются и обсуждают свой опыт.	ГГ: духовное удовольствие, откровение	
2.2. LAS NUEVAS CAZADORAS. ЖИЗЕЛЬ Ж		
Босая, замотанная в полотенце, заплаканная Т идет по лесу. Она встречается с грибником.	Т: потеря и поиск себя, встреча	Лес – условно закрытое пространство с иллюзорными границами, место инициации: «Потом ты в себя придешь, и думки заедят. А сейчас ты мертвая. Поэтому совсем новая и сильная»
Т возвращается домой и выбрасывает vision board.	Т: трансформация; отражение, зеркало	Квартира Т – маленькое закрытое пространство, в котором Т доминирует
Т звонит Жизель и договаривается о встрече. Ж дает Тане пилюлю, чтобы она увидела специальный сон, и сказала поститься 8 дней – до полнолуния.	Встреча Т: мистический сон, откровение	Квартира Ж – небольшое закрытое пространство, много спортивного оборудования (пространство отражает героиню), аскетичное
Часть III. ИНСАЙТЫ 3.1. ИНДИЙСКАЯ ТЕТРАДЬ. ИНСАЙТЫ М		
Вторая встреча олигархов: Олигархи снова встречаются на яхте Рината, Юра привозит профессора-буддолога.	Буддолог: объяснение	Яхта – закрытое элитное пространство, находится в открытом море
Олигархи решают выйти из четвертой джаны в состоянии просветления. Состояние просветления буддолог сравнивает с вершиной, джаны – со ступенями, по которым можно к вершине подняться.	ГГ, олигархи: духовное удовольствие	Пространство джаны - материально-духовное безграничное, открытое; появляется вертикальная плоскость и лестница, движение вверх
ГГ обсуждает опыт с Д. Перманентной трансформации достигнуть не получается. Олигархи переживают инсайты в состоянии «сукка-випассана» - медитация прозрения без джан.	ГГ, олигархи: неудачная трансформация	Яхта – закрытое элитное пространство, находится в открытом море
Третья встреча олигархов: Д привозит врача и буддолога. Олигархи переживают разные стадии випассаны (пробуждения).	Буддолог: объяснение	Разрушающаяся в духовном пространстве лестница (напоминает лестницу Мебиуса или Пенроуза)
3.2. LAS NUEVAS CAZADORAS. КЛАРИССА Ж		

Т знакомится с Клариссой. К объясняет ей основы их учения – эзотерического феминизма.	К: объяснение	Ресторан на верхнем этаже московской высотки – закрытое мужское пространство (Т чувствует себя некомфортно). В рассказе К появляется вертикаль – движение через метафорический колодец – закрытое женское пространство
К заставляет Т крикнуть «Я мать этого мира», мужчины за соседним столиком смеются. К рассказывает про pussyhook и демонстрирует свою силу, заставив мужчину облить пивом соседа.	К: доминирование	
Т, Ж и К идут в лес, где должен пройти обряд посвящения. Появляется Марья Семеновна. Таня выпивает неприятную жидкость, ложится в спальник, ее связывают.	МС: объяснение	Лес – условно закрытое пространство с иллюзорными границами, место инициации
В видениях Т видит Великую Матерь, потом оказывается на горе и двигается к кратеру. Таня гонится за игуаной и борется с ней. Таня побеждает и получает крюк.	Т: инициация; галлюциногенное путешествие, поиск истины, борьба, победа	Виртуальное пространство (измененное сознание, хаотичное движение): Т оказывается на вершине горы Фудзи (движение вверх; закрытое пространство). Время – прошлое («за десять тысяч лет до того, как Дн и ГГ появились на свет»). Движение по коридорам, метро – горизонтальное. Пространство агрессивное и закрытое, герой борется и в итоге побеждает.
ЧАСТЬ IV. БЕЛЫЙ ЗОНТ 4.1. ИНДИЙСКАЯ ТЕТРАДЬ. БЕЛЫЙ ЗОНТ М		
Д присылает программу реабилитации «Белый зонт». Олигархи приезжают в Кералу на реабилитацию. Первым «выздоровливает» Юра. За ним – ГГ.	ГГ, олигархи: поиск себя; возврат, регрессия	Индия, Керала: псевдоиндийский колорит с вкраплениями культуры «лихих 90-х» (музыка). Три пруда, карпы в них образуют триколор.
ГГ понимает, что ему нужна Т.	ГГ: ложная истина	Закрытое пространство, комфортное для героев.
4.2. LAS NUEVAS CAZADORAS. ЗГЫЫН Ж		
Зима. Т и К идут по Гоголевскому бульвару. К рассказывает, что скоро уедет. К учит Т использовать крюк и внутреннюю мангу (внутренний образ).	К: обучение, передача знания Т, К: расставание; плотское удовольствие	Открытое уличное пространство – бульвар (одно из немногих уличных пространств в творчестве Пелевина (прогулка Рамы и Геры в романе «Empire V»))
Т бросает крюк в некое устройство, которым связан ГГ и буддийский монах («домкрат»), и ломает его. Она заставляет монахов уехать.	Т: учеба; борьба, разрушение, доминирование; регрессия	Внешнее пространство – квартира Т – маленькое, закрытое, комфортное Пространство джаны – материально-духовное безграничное, открытое; появляется вертикальная плоскость (олигархов патнограф «поднимает»). Т его ломает – движение вниз
Т снится сон, в котором К рассказывает, как восстанавливать силы – с помощью женской части звука «ом» (о)	Т: сон; восстановление	
К во сне советует назвать свой колодец жизни, чтобы усилить его. Т случайно набирает в поисковике pussy на русской раскладке клавиатуры и выбирает имя ЗГЫЫН.	Т: смена имени, поиск истинного имени)	В метафоре – колодец жизни – закрытое женское узкое темное пространство

Т решает «притянуть» ГГ к себе. В мае звонит ГГ и предлагает встретиться. Т соглашается, но выбирает место встречи – баню. Т торжествует победу.	Т: доминирование, победа ГГ: подчинение	Узкое закрытое пространство – полянка в лесу, где стоит баня – переход между двумя мирами, как и лес. Герои не заходят в баню, действие происходит возле нее.
ЭПИЛОГ Ж М		
СА с помощью медитации находит ГГ. Он в Барселоне вместе с Т. На ее голове он видит ящерицу.	Т: обман, доминирование	Ресторан на открытой крыше – открытое женское пространство
СА ищет Д. Юра и Ринат наказывают его, заставляя в лодке плыть по морю.	Олигархи: возмездие	Море – открытое бескрайнее пространство Духовное пространство, в котором путешествует сознание СА – безграничное

Мотивы романа «Тайные виды на гору Фудзи», соответствующие персонажам

Главный герой Федя (Федор Семенович)	Главная героиня Таня	Дамиан Улитин
<ul style="list-style-type: none"> • Поиск нового, истины • Встреча • Доминирование • Путешествие • Духовное удовольствие • Откровение • Неудачная трансформация • Возвращение к прежнему, отказ от истины • Погружение в мирское • Плотские удовольствия • Потребление • Утверждение в ложной истине • Ложная любовь • Подчинение 	<ul style="list-style-type: none"> • Красота • Отражение, зеркало • Потеря и поиск себя • Встреча • Побег • Трансформация, инициация • Откровение, мистический сон • Поиск знаний, истины • Доминирование • Путешествие • Борьба • Разрушение • Победа • Утверждение в ложной истине • Плотские удовольствия • Поиск и обретение истинного имени • Создание иллюзий, обман 	<ul style="list-style-type: none"> • Предложение нового, решения • Знание истины, испытание на себе
		монах Саядо Ан
		<ul style="list-style-type: none"> • Перемещение героя между мирами (пространствами) • Объяснение
		Буддолог
		<ul style="list-style-type: none"> • Объяснение
		Клэр (Кларисса)
		<ul style="list-style-type: none"> • Объяснение • Обучение, передача знаний • Плотские удовольствия
		Олигархи Юра и Ринат
		<ul style="list-style-type: none"> • Путешествие • Материализм, потребление
		Жизель
<ul style="list-style-type: none"> • Объяснение правил мира • Поддержка 		
Мария Семеновна		
<ul style="list-style-type: none"> • Передача знаний, проведение обряда инициации 		

Мотивы романа «Тайные виды на гору Фудзи»

Женские мотивы	Мужские мотивы	Общие мотивы
<ul style="list-style-type: none"> • Красота, • побег, • поиск себя, нового, истины, • Встреча, • плотское удовольствие, • трансформация, инициация, • отражение, зеркало, • мистический сон, откровение, • объяснение, получение и передача знаний, • доминирование, • борьба, • победа, • расставание, • разрушение, • обман, • утверждение в псевдоистине, ложная реальность, отказ от истины. 	<ul style="list-style-type: none"> • Встреча, • поиск (нового, себя, истины), • духовное удовольствие, • плотское удовольствие, • возвращение, • откровение, • трансформация (в т.ч. неудачная), • подчинение, • утверждение в псевдоистине, ложная реальность, отказ от истины, • возмездие. 	<ul style="list-style-type: none"> • Трансформация, инициация, • поиск истины, в т.ч. понимание себя (поиск истины направлен как во внешний мир, так и во внутренний мир героев), откровение • разрушение и восстановление, болезненная трансформация, • утверждение в ложной истине, • мотив сакрального, • объяснение, получение и передача знаний, • встреча.

Топографическая организация романа «Тайные виды на гору Фудзи»: персонажи и соответствующие им топосы

Главный герой Федя (Федор Семенович)	Главная героиня Таня	монах Саядо Ан
<ul style="list-style-type: none"> • Море - открытое безграничное пространство, светло; яхта – элитное пространство • Бордель – закрытое пространство, ориентировано в вертикальной плоскости (движение сверху вниз). ГГ отказывается и просит «что-нибудь духоподъемное», то есть ориентация на движение снизу вверх (дихотомичная пара) • Спальня – закрытое комфортное семиотическое пространство: на стене висит триптих, изображающий продюсера Харви Вайнштейна и его жертв – Николь Кидман, Уму Турман и Натали Портман, также есть стул, по описанию похожий на «Стул» Аллена Джонса, изображающий женщину с задранными ногами. Федор говорит, что «объект» называется «Кастинг три» • Пространство джаны – материально-духовное (духовная практика тесно связана и с экономической составляющей, и с восприятием ГГ), безграничное, открытое; появляется вертикальная плоскость (лестница – в последствии разрушается) • Индия, Керала (центр реабилитации): псевдоиндийский колорит с вкраплениями культуры «лихих 90-х» (музыка). Три пруда, карпы в них образуют триколор. Закрытое пространство, комфортное для героев. 	<ul style="list-style-type: none"> • Море – открытое пространство, агрессивное по отношению к Т • Институт – условно закрытое пространство (закрыто физически, но через «людей дуют сквозняки возможностей») • Встреча с Федором (трижды: в прошлом, неудавшаяся встреча, встреча, в ходе которой Таня одерживает победу) происходит возле бани - переход между двумя мирами, герои в баню не заходят. • Лес – условно закрытое пространство с иллюзорными границами, инициатическое пространство • Квартира – маленькое закрытое пространство, в котором Т доминирует • Ресторан на верхнем этаже московской высотки – закрытое мужское пространство (Т чувствует себя некомфортно). • Ресторан на открытой крыше – открытое безграничное светлое пространство • Виртуальное пространство (измененное сознание, хаотичное движение): Т оказывается на вершине горы Фудзи (движение вверх; закрытое пространство). Время – прошлое («за десять тысяч лет до того, как Дамиан и Федя появились на свет»). Движение по коридорам, метро – горизонтальное. Пространство агрессивное и закрытое, герой борется и в итоге побеждает. • Открытое уличное пространство – бульвар (одно из немногих уличных пространств в творчестве Пелевина (прогулка Рамы и Геры в романе «Empire V») • Пространство джаны - материально-духовное безграничное, открытое; появляется вертикальная плоскость (олигархов патнограф «поднимает»). Т его ломает – движение вниз. 	<p>Духовное пространство, в котором путешествует сознание Саядо – безграничное</p> <p>Клэр (Кларисса)</p> <p>В рассказе Клариссы появляется вертикаль – движение через метафорический колодец – закрытое темное узкое пространство</p> <p>Жизель</p> <p>Квартира Жизель – небольшое закрытое пространство, много спортивного оборудования (пространство отражает героиню), аскетичное</p>

Персонажи и их цитатная характеристика персонажей романа «Тайные виды на гору Фудзи»

Персонаж	Цитатная характеристика	Описание	Ролевая модель
Федор Семенович	Подросток«...его место было в конце греческого алфавита, где-то между презрительным «фи», издевательским «хи» и чокнутым «пси»... был долговязым очкариком ... учился он средне...», взрослый: «...носил очки и галстук и на ушлепка не походил совершенно...»	Олигарх, которому наскучила жизнь. Он обращается к экспериментальным способам достижения счастья.	Главный герой
Дамиан Улитин	«...молодого человека в тертых джинсах, белой бейсболке и такого же цвета майке с синим принтом на груди...» По словам Тани: «... похожим на пирата. Не на голодного сомалийского афроамериканца, понятно, и не на московского задрота-кинолюбца, а на топрового представителя касты, который - пока его бриг бороздит соленый карибский простор - судится с пятью голливудскими стервами, зовет фейсбук к импичменту, качает бугристый пресс, и все это с открытой мальчишеской улыбкой на молодом ещё лице. Лицо его было не просто свежим – на нем, помимо капитанской бородки, присутствовала та особая патина, какой покрывается человеческая кожа от близости к большим деньгам и океанической свободе: как бы загар от особого солнца богатых, делающий человека моложе лет на десять».	Герой-проводник, катализатор. Предлагает Федору принять участие в старт-апе и использовать новейшие технологии достижения счастья.	Проводник; Даритель; «Мелкий бес»
Таня	По словам Федора: «...была в школе такой красивой девчонкой, а стала натуральной ватрушкой...». По словам саядо Ана: «немолодая полная женщина». «...серьезной школьной красавицы...»	Одноклассница, в последствии возлюбленная Федора. Становится феминисткой и овладевает специальной техникой, позволяющей женщине изменять мир.	Анима
Жизель	«...агрессивно перекачанный мужик в коротких спортивных шортах Он действительно был перекачан даже по сравнению с другими качками-уродцами, которых Тане приходилось видеть в спортзалах, и напоминал сложную конструкцию из колбас, колбасок и шаров зельца и лоснящейся кожи». «максимальное сгущение мужского... одновременно – самое чистое и сакральное женское, зародившееся в его центре. Алхимическая женщина».	Женщина в теле мужчины, феминистка. Выглядит как «агрессивно перекачанный» мужик, лысый (аккуратно побритый), усатый, имеет низкий голос, колет тестостерон. Называет себя алхимической женщиной.	Мать; Старший наставник

Кларисса (Клэр)	«На ней был облегающий серебристый комбинезон, который вместе с выбеленными короткими волосами делал её похожей на космолётчицу из кинофантастики семидесятых» «она была высокой и стройной, с выкрашенными в соломенный цвет короткими курчавыми волосами (словно ее голова была покрыта пеной для бритья) ... улыбнулась сахарными зубами...»	Наставник Тани, феминистка.	Любовник
Мария Семеновна	«...невысокая пожилая женщина... была одета в обычного вида пуховик, но на голове белела странная вязанная шапочка, с которой на лоб спускались бусы на нитках. У нее было морщинистое лицо, похожее на запеченную солнцем картошку» «...вела себя сурово и властно»	Проводит обряд посвящения.	Проводник
Саядо Ан	«... был худым, неопределенного возраста. У него было странное спокойное лицо без мимических морщин...»	Монах, приглашенный олигархами. Посредством специального устройства помогает им погрузиться в джаны – особое медитативное состояние сознания, доступное только практикующим йогам и монахам.	Проводник
Грибник Павел Васильевич	«...лысый седобородый дядька в старом военном ватнике...»	Лесник, встреченный Таней после второй встречи с Федором возле баньки. Дает одежду, деньги и телефон Жизелло (Жизель).	Проводник; объясняющий
Юрий Соломонович и Ринат Мусаевич	Олигархи. Не описываются.	Олигархи, друзья Федора, пробуют новые технологии достижения счастья вместе с ним. В конце романа наказывают Дамиана.	Второстепенные персонажи
Аманда Дворкин	Не описывается. «Она тоже была яростной феминисткой, писательницей – и одновременно одной из учениц Карлоса Кастанеды»	Внесценический персонаж, феминистка, ученица Кастанеды, создательница энергетической практики для женщин – «pussyhook». Её образ базируется на стыке образов агрессивной радикальной феминистки Андреа Дворкин (Аманда по книге – её	Создатель Духовный учитель

		сестра) и женщин-сталкеров из «партии» Карлоса Кастанеды (по легенде, Аманда также к ним относилась).	
--	--	---	--

Перечень топосов, в которых развивается действие романа «Тайные виды на гору Фудзи»

Топос		Описание
Москва	квартира Тани	небольшая, типологически относится к женскому пространству, так как в ней доминирует Таня, мужчины не появляются там вовсе;
	квартира Жизель	минималистическое пространство, обезличенное. Автор обращает внимание на медицинскую кушетку, банки с протеинами;
	институт, в котором обучалась Таня	является условно открытым пространством: как отмечает героиня, там учились люди, через которых «... дули свежие смысловые сквозняки».
Лес в Подмосковье		в сюжете появляется дважды: как место встречи Тани и Федора и как место проведения инициатического обряда: женское открытое пространство.
Круглая арена		возникает во сне Тани, закрытое пространство, где героиня доминирует.
Пространство измененного сознания: коридоры, метро (во время обряда инициации)		пространство узкое, закрытое, движение по которому осуществляется хаотично. Пространство агрессивное, героиня борется с Игуаной и в итоге побеждает.
Вершина горы Фудзи		пространство, в которое погружается Федор во время медитации, также связано с Игуаной в двух эпизодах (сон, где действие происходит на круглой арене; погоня за Игуаной). Периодически пространства переплетаются между собой: так, Священная Игуана обитает в жерле горы, которая в далеком будущем станет горой Фудзи. Вершина горы и есть истинная духовная реальность. Гора Фудзи представляет собой мужское пространство: так, когда Таня оказывается на горе, она вспоминает, что «...ее обидчик Федя был связан с этой горой. Он получал свою силу именно отсюда».
Высотка и колодец		образы, с одной стороны, визуально дополняют друг друга, а с другой стороны, противопоставлены: высотка является закрытым мужским пространством (Тане там некомфортно, она чувствует себя не к месту), а колодец, который возникает в метафоре Клэр, – закрытым женским. Ресторан в московском высотном здании как закрытое мужское пространство выступает в качестве антитезиса к ресторану на крыше в Барселоне (открытым пространством), где герои находятся в эпилоге произведения.
Индия		место действия «индийских тетрадей» [первые главы второй, третьей и четвертой частей романа]: виллы, на которых олигархи, по сюжету, проходят лечение [возвращаются в сансару путем нарушения буддийских канонов] оформлены с использованием псевдоиндийского колорита с вкраплениями культуры «лихих 90-х». Такое описание быта и языка олигархов является типичным для творчества В. Пелевина.
Сен-Тропе (юг Франции, Лигурийское море)		место действия первой части романа – в море на юге Франции пришвартованы яхты олигархов. Море представляет собой мужское пространство: открытое, где доминирует Федор.
Комната Федора		закрытое элитарное пространство, является средством характеристики героя
Публичный дом «Фуджи Билдинг» в Гонконге		закрытое элитарное пространство, в котором движение осуществляется однонаправленно вниз.
Келья саяндо Ан (возникает в эпилоге)		нейтральное пространство, аскетичное, маленькое, условно закрытое: несмотря на то, что монах находится в закрытом пространстве, посредством медитации он оказывается в иных местах.
Барселона (возникает в эпилоге)		Федя и Таня располагаются в ресторане на крыше – открытое светлое безграничное пространство, героиня явно доминирует в пространстве.

Повествование в «женских» и «мужских» главах романа «Тайные виды на гору Фудзи»

Федор	Таня
Часть I. FUJI	
1.1. FUJI СТАРТАП.	1.2. ТАНЯ
Федор Семенович на яхте принимает начинающего стартапера Дамиана Улитина.	Рассказывается о детстве и юношестве, молодости Татьяны (дядя Герасим, усатый южанин-мавр, безликие ухажеры на иномарках, бандиты).
Дамиан переодевается и читает хокку: «Маленькая улитка! Медленно-медленно взбирайся по Фудзияме!»	Таня заканчивает вечерний институт (юр.фак) и работает в оптическом салоне, читает науч-поп.
Федор выбирает самую дешевую процедуру – «Помпейский поцелуй». Герои договариваются о приезде психоаналитика. Федор упоминает Таню – школьную любовь.	Таня распечатывает фотографии Феде и вешает на vision board.
	Встреча с Дамианом, Таня подписывает договор о неразглашении. Они договариваются о встрече Татьяны и Федора на совхозе. Через три дня после встречи Дамиан звонит Тане, предварительно дав ей «спецодежду» - примерно то, во что она одевалась в то время, когда была на картошке.
Реконструкция их встречи возле бани.	
	Таня в расстроенных чувствах уходит в лес.
Часть II. ДЖАНЫ	
1.3. FUJI-Ё СТАРТДАУН. 2.1. ИНДИЙСКАЯ ТЕТРАДЬ. ДЖАНЫ	2.2. LAS NUEVAS CAZADORAS. ЖИЗЕЛЬ
Простуженный Федор Семенович принимает Дамиана у себя в океанической спальне. Дамиан предлагает следующую технологию достижения счастья – сигнатурная технология (снять бордель на 20 этажей). Федор отказывается от телесного и просит «что-нибудь духоподъемное».	Босая, замотанная в полотенце, заплаканная Таня идет по лесу и встречает аа, который дает ей денег, одежду и номер Жизель (Жизелло).
Федор начинает вести дневник и делится воспоминаниями о том, как использовал эмо-пантограф и погружался в джаны с помощью буддийского монаха саядо Ан.	Таня возвращается домой и выбрасывает vision board, потом знакомится с Жизель – алхимической женщиной.
Первая встреча олигархов: обсуждают свой опыт. Дамиан рассказывает, что есть еще четыре нематериальные джаны.	Тане снится сон Аманды, где она предстает в образе богини-матери.
Часть III. ИНСАЙТЫ	
3.1. ИНДИЙСКАЯ ТЕТРАДЬ. ИНСАЙТЫ	3.2. LAS NUEVAS CAZADORAS. КЛАРИССА

Вторая встреча олигархов: Олигархи снова встречаются на яхте Рината, Юра привозит профессора-буддолога. Олигархи решают выйти из четвертой джаны в состояние просветления.	Таня знакомится с Клариссой. Кларисса объясняет ей основы их учения – эзотерического феминизма.
Монахи собираются домой из-за того, что с помощью состояния просветления Юра получил личную материальную выгоду.	Таня встречается с Клариссой в дорогом ресторане «на верхнем этаже сталинской высотки»
Олигархи переживают инсайты в состоянии «сукка-випассана» - медитация прозрения без джан.	Кларисса рассказывает про pussyhook и демонстрирует свою силу, заставив мужчину облить пивом соседа.
Саядо Ан присылает Федору по почте фотоальбом «Братки девяностых на могильных плитах».	Таня, Жизель и Клэр идут в лес, где должен пройти обряд посвящения. Появляется Марья Семеновна - проводник.
Третья встреча олигархов: Дамиан привозит врача и буддолога. Олигархи переживают разные стадии випассаны (пробуждения) (более всех продвинулся Ринат, второй Федя, на третьем месте Юра).	В видениях Таня побеждает игуану и получается крюк.
ЧАСТЬ IV. БЕЛЫЙ ЗОНТ	
4.1. ИНДИЙСКАЯ ТЕТРАДЬ. БЕЛЫЙ ЗОНТ	4.2. LAS NUEVAS CAZADORAS. ЗГЫЫН
Дамиан присылает программу реабилитации «Белый зонт», олигархи приезжают в Кералу на реабилитацию.	Зима. Таня и Кларисса идут по Гоголевскому бульвару. Кларисса рассказывает, что скоро уедет. Клэр учит Таню использовать крюк и внутреннюю мангу.
Первым «выздоровливает» Юра. За ним – Федя, последним – Ринат.	Кларисса приходит к Тане попрощаться.
Юра и Ринат попадают в санкционный список.	Таня тренируется использовать крюк и распугивает всех буддийских монахов, которых нашел Дамиан. Она видит то, что происходит с олигархами, но не понимает.
Федя понимает, что ему нужна Таня.	
В мае звонит Федя и предлагает встретиться. Таня соглашается, но выбирает место встречи – баню. Таня торжествует победу.	
ЭПИЛОГ	
Саядо Ан с помощью медитации находит Федора. Он в Барселоне вместе с Таней. На ее голове он видит ящерицу. Саядо ищет Дамиана. Юра и Ринат наказывают его, заставляя в лодке плыть по морю.	




Структурный анализ романа «Непобедимое солнце»




Сокращение: ГГ – главная героиня Саша

Описание, данное в романе	Пространство	Мотив и действующий герой
ЧАСТЬ I. Маски Каракаллы		
Саша – главная героиня (далее – ГГ) – планирует встретить свой 30-й день рождения на мотоцикле, т.к. видит в этом символизм. Рысь дает ей совет – встретить себя. У Саши не получается исполнить задуманное, т.к. она попадает в пробку. Возвращает мотоцикл в подавленном настроении.	Пустая дорога в ожиданиях ГГ оборачивается пробкой – открытое пространство, уходящее вдаль, границы иллюзорны, наполнено препятствиями	ГГ - мотив движения, поиска себя Рысь - наставничество
*		
К Саше приезжает отец – поздравить с юбилеем. Дарит 30 тыс евро (по 1 тыс за каждый прожитый год) на путешествие, чтобы она нашла себя.	Квартира ГГ – студия-однушка – небольшое закрытое пространство, в котором ГГ комфортно. В квартире много элементов, связанных с ее работой	Отец – мотив дарения; катализатор путешествия ГГ – мотив принятия подарка; путешествие
*		
Саша вспоминает о поездке в Индию и знакомство с Гансом-Фридрихом. Ганс Фридрих говорит, что нужно уметь видеть знаки и что ему не так долго осталось жить, поэтому он передает ей свои знания. Саша верит, что живет в виртуальной реальности.	Комната Ганс-Фридриха – сквозное помещение, окна и двери открыты, открытое пространство Виртуальная реальность – симулякр реальности, иллюзорное пространство, границы размыты	Ганс-Фридрих – мотив передачи тайных знаний, мотив смерти ГГ – мотив получения знаний
На следующий день Саша, её подруга и Ганс-Фридрих поднимаются на гору Аруначала. Саша сравнивает гору с храмом. ГГ в тумане видит Шиву и испытывает счастье.	Вершина горы, закрытая облаками – открытое мистическое пространство, границы размыты; священное место	ГГ – мотив откровения, познания истины; духовного наслаждения; счастья
После они спускаются с горы, собирается дождь, Саше кажется, что они уже не выбируются из зарослей. На следующий день Ганс Фридрих уезжает.	Спуск с горы – препятствие	ГГ – мотив погружения в мирское
*		


Саша решает поискать упоминание Ганса-Фридриха в сети, но находит пост, не вызывающий доверия, о том, что Шива часто появлялся в окрестностях Аруначалы в виде человека, представляющегося двойным именем и дающего знания последователям.	Квартира ГГ – студия-однушка – небольшое закрытое пространство, в котором ГГ комфортно	Ганс-Фридрих – мотив истинного имени; мотив передачи тайного знаний
Саша вспоминает бывшего молодого человека, который рассказывал ей о транссерфинге реальности.	Мультивариантивный мир – множество вариантов Вселенной, параллельные миры – ризома «Моя «духовная» сфера – это информационное облако с постоянно обновляющимся контентом» – духовное пространство воспринимается как физическое, не имеющее границ	ГГ - мотив поиска истины
*		
Саша размышляет, куда ей отправиться. Внезапно за окном ворона каркает: «Сказка! Сказка!» Ранее Саша наткнулась в интернете на сказку «Поди туда, не знаю куда», карканье вороны ей напоминает о желании перечитать сказку.	В сказке: «не знаю куда» как физическое пространство находится за огненной рекой, куда герой попадает с помощью огромной лягушки – иное мистическое пространство	ГГ – мотив поиска
Приходит Антоша [молодой человек Саши] и предлагает прочитать «новый японский отрывок» (он переписал сказку о царевне-лягушке (Иван отказывается брать в жены заколдованную царевну)).	Квартира ГГ – ее личное пространство	ГГ – мотив доминирования
Саша злится. Они выходят на улицу, Саша слышит песню, в которой поется про горячую реку и край вулкана, и принимает решение сейчас же расстаться с Антошей.	Улица – обезличенное городское пространство	ГГ – мотив доминирования
Саша заходит в кофейню, откуда прозвучала песня. В кофейне на стене висит панорама Стамбула, куда она решает поехать.	Кофейня – закрытое небольшое пространство, в котором ГГ комфортно	ГГ – мотив путешествия; откровения
*		
Саша прилетает в Стамбул. Гостиница напоминает ей сказку «Тысяча и одна ночь».	Комната в отеле небольшая, на стене большое зеркало, «а в его середине – как бы окошко в тропический рай: далекий песчаный пляж, пальмы и набегающее море. Вот оно, отражение твоей эксклюзивной души...» – условно закрытое пространство Стамбул - «притворившаяся Европой Азия» – иное мистическое пространство	Мотив оборотничества, применимый к пространству: у ГГ возникает чувство, что Стамбул похож на Москву: «... тот вариант, что видишь иногда во сне »

		Мотив сна
Ночью Саше снится, что она идет в собор. Собора она не видит: сначала его загораживают другие здания, потом она оказывается внутри.	«Там было полутемно... я побрела вверх по узкому и слабо освещенному коридору. Чем выше я поднималась, тем светлее и холоднее становилось вокруг»	ГГ – мотив сна; откровения
На следующее утро Саша вместе с гидом едет в собор.	Собор Айя-София – светлое большое пространство, границы иллюзорны.	ГГ – мотив нового
Наверху мечети Саша знакомится с Со, которая приглашает ГГ в гости.	На другом этаже собора: более камерное помещение, уютное, границы обозначены	ГГ – мотив знакомства Со – мотив объяснения, передачи знаний
*		
Они приезжают на такси на яхту Со и Тима. На яхте Саша замечает нарисованный павлиний хвост с глазами и понимает, что это знак к продолжению ее путешествия. Саша знакомится с обитателями яхты, которые курят наркотические вещества.	Каюта на яхте: невероятно большая, оформление пространства заигрывает с «анархистской эстетикой», полная дыма от травки и описывается автором как «дымные пространства» - границы иллюзорны, помещение большое.	ГГ – мотив знакомства; путешествия
Майкл и Сара, затем Раджив с Мэй уходят. Саша остается вдвоем с Фрэнком. Оказывается, он так же, как и она, познакомился с Со и Тимом. Фрэнк изучает эпоху правления Каракаллы.		ГГ – мотив знакомства Фрэнк - мотив недостижения истины; поиска и познания
Саша и Фрэнк идут обедать. Саша знакомится с Тимом. Саша предлагает Фрэнку остановиться в ее гостинице.	«... комната с круглой прозрачной стеной, наполовину зашторенной от вечернего солнца. Стол тоже был круглым и довольно большим» – круглое закрытое пространство	
*		
Фрэнк рассказывает, что Каракалла – прозвище, а не настоящее имя императора. Фрэнк и Саша едут в гостиницу на такси.	Такси – закрытое небольшое пространство	Фрэнк – мотив истинного имени; ГГ – мотив иллюзии
*		
Так как номер дорогой, Саша предлагает Фрэнку переночевать у нее. Он соглашается. После они отправляются гулять. Саша рассказывает о сне, Фрэнк	«Цистерна Базилика» - «...оказалась огромным хранилищем для воды с высокими сводами и колоннами. Такой подземный храм Ктулху (кому же еще поклоняться	Фрэнк – мотив познания



<p>говорит, что похожее происходило и с Каракаллой и что он это понял благодаря эмпатии.</p>	<p>в подобном месте). Меня поразили огромные головы древних статуй, использованные строителями в качестве опор для колонн». В цистерне одна из голов развернута к стене» – условно закрытое пространство, расширяется за счет многовековой истории</p>	<p>ГГ и Фрэнк – мотив физической близости, плотской любви Мотив потери и обретения имени</p>
<p>Саша находит маску Луны и надевает ее сама. Фрэнк рассказывает, что это античная маска. В зеркале Саша видит не себя, а древнюю богиню. Фрэнк надевает маску Солнца и начинает рассказ о Каракалле (от первого лица).</p>	<p>Комната Саши в отеле – небольшое закрытое пространство</p>	<p>ГГ – мотив доминирования Маски сделаны из сплава золота с серебром – мотив единения противоположностей</p>
		
<p>После смерти отца Каракаллы в Риме, где его ненавидели, была сделана кукла по его подобию, которая официально болела. После Каракалла убивает брата и захватывает власть. Ему снится сон, в котором он видит куклу, изображавшую его отца.</p>	<p>Улицы Рима – обезличенное городское пространство</p>	<p>Отец Каракаллы – мотив иллюзии, сокрытия правды; смерти Каракалла – мотив агрессивного доминирования; сна</p>
<p>Каракалла любил богиню Луны, которая отвечала ему взаимностью. Они встречались во снах. Во время встреч они играют в игры (например, собирают солнечные часы из разноцветных плиток), назначения которых Каракалла не понимает.</p>	<p>Иное пространство, пространство сна: ««Часто вокруг лежали пески или руины; небо было бессолнечным и тусклым, серого или даже зеленоватого цвета (однажды я предположил, что мы под водой и вокруг остатки Атлантиды, описанной Геродотом). Но это был не подводный мир, а лишенное солнца пространство светлой ночи»».</p>	<p>Каракалла – мотив любви, поклонения; сна; игры</p>
		
<p>Саша и Фрэнк начинают встречаться. Однажды он предлагает заняться любовью в масках. В маске Саша доминирует, Фрэнк ей прислуживает. Саша счастлива. Фрэнк постепенно ей рассказывает историю Каракаллы, она слушает его «в полусне».</p>	<p>Пространство не описывается подробно: комната в отеле, улицы Рима</p>	<p>ГГ - мотив доминирования; мотив счастья; сна Фрэнк – мотив рассказа</p>
		




<p>Каркалла догадывается, что в небе нет солнца. Он испытывает смесь гнева и страсти и думает, что стал солнцем. Позже по его заказу изготавливают две маски – Солнца и Луны.</p>	<p>Пространство сна – иллюзорно, границы размыты</p>	<p>Каракалла – мотив заблуждения, ложной инициации, трансформации; создания; поклонения; подчинения; путешествия</p>
<p>Каракалла отправляется в Карры, где находится древний храм Луны. Жрец говорит, что его ждет Владыка ночи. Каракалла принимает снотворное и во сне видит богиню.</p>		
		
<p>Саша и Фрэнк собираются в Харран по его предложению. На такси они доезжают до гостиницы. После заселения они отправляются в подземный бассейн, где засыпают. Саше снится что-то тревожное. После ужина они возвращаются в бассейн, и Саша просит рассказать ей что-нибудь о Каракалле. Фрэнк рассказывает об одной из встреч Луны и императора.</p>	<p>Харран раньше назывался Каррами Шанлыурфа – город на юго-востоке Турции, раньше назывался Эдессой Гостиница внешне похожа на римскую крепость Подземный бассейн – закрытое пространство; ассоциативно можно связать с рекой мертвых</p>	<p>ГГ – мотив путешествия; тревоги Фрэнк – мотив рассказа</p>
		
<p>Луна спрашивает, знает ли император, как Александр стал богом на земле. Луна советует вспомнить битву при Херонее – первое сражение Александра, в котором он разбил непобедимый Священный отряд Фив (300 воинов-любовников)</p>	<p>Пространство сна – иллюзорно, границы размыты</p>	<p>мотив истинного имени мотив любви мотив смерти</p>
		
<p>Саша засыпает, и рассказ Фрэнка превращается в сон о двух генералах, которые на российском телевидении обсуждают проблему гомосексуализма в армии</p>	<p>Комната в отеле – закрытое комфортное помещение</p>	<p>эхо истории в культуре, о чем говорил Фрэнк – скрытый мотив зеркала</p>
<p>ГГ испытывает тревогу перед подъездом к Харрану.</p>	<p>Постройки в Харране - «Окна и двери были маленькими, домишки лепились друг к другу тесно, как соты...»</p>	<p>ГГ – мотив тревоги</p>
<p>Они останавливаются на обочине, Фрэнк говорит, что тут должна быть бензоколонка. Раньше на этом месте был храм Луны. Он отправляется на разведку, Саша остается в машине. Позже к ней подходит турок, который сообщает, что Фрэнка убили.</p>	<p>«Он ткнул пальцем в экран телефона – в ту самую круглую серую плешь, которая напоминала ему луну. Вокруг нее на экране действительно было полукольцо, похожее на стену» – пространство отгорожено стеной.</p>	<p>Фрэнк – мотив смерти</p>



*		
После опознания Саша возвращается в отель. Саша читает в интернете биографию Каракаллы и понимает, что Фрэнк повторил его судьбу.	Комната в отеле – закрытое комфортное помещение	Фрэнк – мотив повторения, зеркала
В своей сумке Саша находит маски Луны и Солнца, секс-игрушки и записку от Фрэнка (он подписывается «твой Каракалла») с просьбой вернуть маски Тиму и Со. На электронную почту приходит письмо от Со, Саша решает привезти маски им.		Мотив имени
В аэропорту Саша сильно нервничает, воображает себя в турецкой тюрьме, но все проходит спокойно.	Тюрьма в воображении ГГ: закрытое агрессивное пространство	ГГ – мотив путешествия
В самолете к ней подсаживается пожилой седой турок, который знает о масках. Он представляется как Ахмет Гекчен, профессор в Стамбульском университете. Он следил за Фрэнком еще до Стамбула, они пару раз встречались. Гекчен рассказывает подробнее о масках.	Самолет – закрытое нейтральное пространство Метафорично мистерия предстает как центр с орбитами, по которым движутся участники: «Это настолько глубокая... Не просто тайна. Это, можно сказать, тайна тайн. Она как черная дыра. Человек не понимает, что там спрятано. Но если он проходит достаточно близко, мощное притяжение меняет маршрут его судьбы» – ризома (в метафоре)	Ахмет Гекчен – мотив рассказа, объяснения
*		
Саша приезжает к яхте, но Со в городе. Ее встречает Тим, он выражает соболезнования. Они проходят в его кабинет. Тим рассказывает о камне и о том, что можно провести сеанс, чтобы задать вопросы Фрэнку.	Кабинет Тима – помещение, в котором он доминирует и которое отражает его: разделено на две части, много трофеев	Тим – мотив объяснения
*		
Саша спускается к машине, позже к ней присоединяется Со, которая рассказывает ей о некромантии. Они едут в пещеру, где в античные времена призывали души умерших.	Машина – закрытое элитное пространство В метафоре: «Мы все стоим на пороге Аида» – пограничное пространство между мирами	Со – мотив объяснения
Они проходят в пещеру, дверь за ними закрывается. В пещере все готово к ритуалу. Мальчик, пришедший с остальными турками, садится на кресло в центре пещеры,	«Мы пошли вперед по пещере, миновали развилку, и я увидела впереди электрический свет. Там оказалось расширение коридора. ... Горели два софита – их мягкое	Фрэнк – мотив объяснения; мотив потустороннего



<p>стоящее напротив зеркала. Отраженный приглушенный свет лампы падает ему на лицо. Мужчина перерезает горло овце. Долго ничего не происходит, но внезапно мальчик начинает говорить, и Саша понимает, что это Фрэнк. Фрэнк отвечает, что Саша откроет дверь для <i>soltator`a</i>. После он уходит.</p>	<p>сияние не резало глаза. В центре каменного мешка стояло зеркало на подпорках...» с. 257 – замкнутое круглое закрытое пространство, где есть зеркало</p>	
*		
<p>Они возвращаются на яхту, Тим рассказывает о сыне Каракаллы, Вари, и времени его правления.</p>	<p>Яхта Тима и Со – закрытое богатое пространство Камень – дом бога</p>	<p>мотив смены имени Варий – мотив поклонения</p>
<p>Тим показывает Камень. После встречи с камнем Фрэнк сильно изменился. Фрэнк, как и Саша, надел маску (только Солнца) без разрешения, и Тим представил его камню, после отдал маски.</p>	<p>изменение пространства – обшитая кожей стена в кабинете Тима поднимается, открывая Камень</p>	<p>Тим – мотив объяснения ГГ – мотив открытия истины Фрэнк – мотив доминирования, избранности, трансформации</p>
<p>Саша притрагивается к Камню, и он принимает ее. Тим говорит, что она должна найти <i>soltator`a</i>, который обладает возможностью управлять силой Камня. После ужина Саша засыпает в маске Солнца.</p>		<p>ГГ – мотив трансформации, поиска</p>
		
<p>ГГ впервые видит во сне Варию. Действие происходит от первого лица. Она видит его сон о битве с минотавром. После он замечает, что площадки отличаются друг от друга. Он думает, что умер и теперь ходит в Аид.</p>	<p>Пространство сна: «Изукрашенная мраморная лестница, дугой уходившая вниз, выглядела очень старой. Широкие ступени были в два раза выше обычных, как будто ее строили для гигантов или богов... Лестница спускалась в темноту кругами, и по ним я шел, то входя в свет факелов, то ныряя во мрак.» – пространство сна, пропорции нарушены; другая трактовка – божественное место, не предназначенное для людей.</p>	<p>ГГ – мотив сна Варий – мотив смерти</p>
<p>Варий принимает решение идти наверх, а не вниз. Он доходит до края. После он встречается с минотавром. Чтобы победить его, Варий танцует в маске Солнца. Он внезапно зовет бога Элагабала, бык срывается и падает в пропасть.</p>	<p>«В его конце никакой площадки не было. Лестница обрывалась в черную пустоту... Из темноты летел ветерок, теплый и свежий – как будто я стоял над ночным морем. Видно ничего не было, но мне казалось, что передо мной изначальная бездна, где когда-то зародились</p>	<p>Варий – мотив доминирования, победы</p>



	боги и мир» – пространство сна, иллюзорно, границы отсутствуют.	
		
Саша знакомится с Алексеем и Тamarой. Позже вспоминает, что от Антоши недавно пришло письмо, в котором присылает отрывок из своего нового романа. Вечером ГГ засыпает в маске Луны, и сон продолжается с того же момента, где закончился в прошлый раз.	Яхта Тима и Со – закрытое богатое пространство	ГГ – мотив знакомства; подчинения
		
Варий упоминает, что его отец [официальный] называл Септикодиум «фальшивым фасадом империи».	Септикодиум как симулякр пространства – искусственное место	Варий – мотив иллюзии, ложной истины
Варий вспоминает встречу с императрицей Юлией Домной. Он был слишком мал, чтобы понимать социальную дистанцию, поэтому не был восхищен.	Круглая раззолоченная комната – круглое закрытое помещение, в котором доминирует женщина	Юлия Домна – мотив величия, власти, доминирования
Вария воспитывали в достатке. Мальчика с раннего детства готовили стать жрецом и обучали танцу.	Пространственная метафора: «...я вырос как на горе – и не на простой горе, а на Олимпе» – гора как мужской символ	Варий – мотив избранности; мотив познания
ЧАСТЬ II. SOL INVICTUS		
Утром Со и Тим в ответ на вопрос Саши говорят, что Майкл, Сара, Раджив – не их семья, а нанятый персонал, задача которого – курить траву и скрывать камень.	Яхта Тима и Со – закрытое богатое пространство	Мотив сокрытия тайны Мотив иллюзии ГГ – мотив открытия правды Тим – мотив объяснения
Саша решает встретиться с Ахметом Гечкеном и звонит ему. Ахмет рассказывает ей о том, что камень – это центральный проектор, создающий мир вокруг. Саша спрашивает, почему с ней это происходит. Ахмет отвечает, что, как и Руми, она в момент религиозного экстаза попросила у сущего дойти до сути вещей – и она вспоминает Аруначалу. Саша и Ахмет расстаются.	obelisk Константина: «Мимо проплыл гранитный египетский обелиск, такой гладкий, аккуратный и высокотехнологичный, ... Обелиск покоился на четырех металлических кубиках под углами – фактически висел в воздухе. Выглядело это как-то не слишком надежно. Даже подозрительно. То же относилось к Гекчену» – пространство отражает чувство ГГ.	Ахмет Гекчен – мотив объяснения Мотив иллюзии ГГ – мотив поиска истины
		

<p>Каракаллу убили, семья Вария боится, что скоро убьют и их, но ничего не происходит. Вария готовят к ритуалу встречи с богом солнца Элагабалом, которому служит его семья. Варий спускается в погреб. Там его встречают Ганнис и седобородый старик в длинном плаще – врач Ахилл. Вария нетуго связывают и дают выпить вино с примесью. Врач говорит, что он спустится в царство теней.</p>	<p>Погреб – «Погреб начинался с большой круглой комнаты...» – закрытое круглое темное пространство, переход в иной мир</p>	<p>Варий – мотив инициации, посвящения; борьбы, победы и доминирования Ахилл – проведение обряда инициации</p>
<p>Варий оттачивает свое мастерство soltator`а в течение нескольких месяцев. Но приходит весть, что скоро придут отряды преторианцев. Варию предстоит на следующий день исполнить храмовой танец перед камнем и перед солдатами.</p>	<p>Дом Вария и его семьи – описанию пространства не уделяется особое внимание</p>	<p>Варий – мотив подготовки</p>
		
<p>ГГ знакомится с американскими буддистами: Кендрой, Винсом и Лео. Саша чувствует себя неловко, так как считает, что ничего из себя не представляет. Кендра рассказывает про первую благородную истину – истину страдания. Саша уходит заглупить, что значит «архат». Когда возвращается, Винс рассказывает о пустоте, вспоминает влюбленность. Саше они не нравятся.</p>	<p>Яхта Тима и Со – закрытое богатое пространство; место обмена знаниями</p>	<p>ГГ – мотив знакомства, подчинения Винс – мотив подчинения, доминирования, трансформации, красоты, ложной истины Кендра – мотив трансформации, открытия и осознания истины; ложной истины</p>
<p style="text-align: center;">*</p>		
<p>Саша знакомится с Леонардом, «падаваном» Кендры и Винса. Лео рассказывает о небинарном мышлении.</p>	<p>Яхта Тима и Со – закрытое богатое пространство</p>	<p>Лео – мотив двойничества</p>
		
<p>Солдаты приходят посмотреть на танец Вария. Они настроены скептически. Вечером Ганнис говорит, что Варий должен «станцевать» маленького Каракаллу, чтобы стать императором. На следующий день Варий вновь танцует, ему удается. Солдаты провозглашают Вария императором.</p>	<p>храм – закрытое священное место</p>	<p>Варий – мотив доминирования, победы</p>
<p>Император Макрин идет войной на Вария, но проигрывает. Погибает врач Ахилл. Макрина после убивают.</p>	<p>поле боя – открытое агрессивное пространство, границы не обозначены, герой доминирует</p>	<p>Варий – мотив доминирования, победы</p>

		
Со напоминает Саше, что она должна найти нового soltator`а. Саша решает спросить его напрямую – она сконцентрировалась на вопросе перед сном, во время сна была в маске. Ей несколько раз снится сон, в котором Варий пишет свое имя: «Иногда Варий писал сокращенно, как древние цезари на монетах: VarAvAdero. Иногда надпись становилась еще короче: VarAdero или AvAdero.» Варадеро – курорт на Кубе.	Яхта Тима и Со – закрытое богатое пространство Во сне – закрытое небольшое пространство	ГГ – мотив поиска, сна
Саша решает отправиться на Варадеро. Она надевает маску в самолете и засыпает.	Самолет – ограниченное пространство; бизнес-класс – богатство	ГГ – мотив сна
		
Варий в качестве императора перевозит Элагабала: строит Элагабалум, куда свозит «святыни прежнего мира», называет камень первым среди равных.	Элагабалум – сакральное место, темное помещение, границы размыты, герой в нем подчиняется высшим силам: «Зал, где стоял Камень и статуи его свиты, освещало всего несколько ламп на колоннах. Когда я поднимал глаза, колонны растворялись во мраке: огромная пустота над головой была почти черной, словно на меня спускалась грозовая туча. Камень Солнца был освещен лучше ...». Мир вокруг как иллюзорное пространство, симулякр	Варий – мотив доминирования
Он решает найти камню жену и выбирает Палладу – «Это означало поженить Восток и Запад...», но предварительно хочет спросить мнение бога. Для этого он исполняет танец в храме в одиночестве, только перед камнем. Солнечный бог ему отвечает.		Мотив соединения противоположностей Варий – мотив поиска и познания истины, божественного откровения; трансформации
		
Саша приезжает на Варадеро и заселяется в трехзвездочный отель «Синяя Вода».	«Варадеро оказалось косой белого песка, уходящей в море чуть ли не на десять километров – а может, и больше. Эта коса как бы соединяла мир материальных объектов с миром идей». Курорт напоминает Саше СССР	ГГ – мотив путешествия; ностальгии; зеркала, копии
Саша отправляется гулять. В кафе с ней знакомится Хосе и просит попрактиковать английский. После непродолжительного знакомства он рассказывает об обходе запрета на секс-туризм. Саша возвращается в отель и перед сном надевает маску Луны.	«...это был большой пустырь, окруженный со всех сторон кустами (он уместно назывался на местной фене «Плайя Херон»). С одной стороны пустырь освещали горящие у бензоколонки фонари, а с другой он утопал в первозданном мраке, и туда-то и выходили на охоту девушки из окрестных поселков». «Вторая брешь	ГГ – мотив знакомства Хосе – мотив объяснения

	<p>начиналась за официальной границей туристической зоны – там, где были стадион и поселок...» – двоимирие, пространство делится на светлое и темное; граница между мирами обозначена.</p> <p>«...в стене угнетения и репрессий существовали бреши.»</p> <p>- пространственная метафора, зевгма (сочетание прямого и переносного смысла)</p>	
		
<p>В день летнего солнцестояния Элагбал бежит задом наперед. Чтобы не запутаться, он бежит вдоль золотой полосы. Чтобы запутать врагов, он исполняет танец во время бега, а после, возле храма, танцует для толпы – так на него не подействуют заклинания темных магов. Элагбал собирается станцевать собственную смерть.</p>	<p>Рим – залитый солнцем город, светло, жарко – пространство, в котором герой чувствует себя комфортно (подчеркивается, что он одет по погоде, а воинам, охраняющим его, жарко); вдоль города нарисовала золотая полоса – образ путеводной нити</p>	<p>Элагбал – мотив обмана; ритуала</p>
		
<p>Вернувшись в номер после похода на пляж, ГГ слышит красивую музыку. Вечером Саша ужинает в кафе под названием «Дерево и камень», а позже отправляется по тем местам, которые назвал Хосе.</p>	<p>«Проходя мимо, я заметила движение в темноте. Идти туда, если честно, было страшновато, но мне стало интересно именно преодолеть свой страх.», «До освещенной зоны, где по тротуару ходили люди, оставалось всего метров десять – но туда пришлось бы продираться сквозь кусты» – ограниченное темное пространство</p>	<p>ГГ – мотив преодоления страха, любопытства</p>
<p>Позже она вновь встречается с Хосе. Он приглашает ее в гости. Он пытается ее соблазнить, но Саша отказывает. Они возвращаются в курортную зону.</p>	<p>«Хосе жил за границей курортной зоны. Нас высадили на темной улице какого-то поселка.</p> <p>Свет отключили из-за аварии – должны дать завтра, сообщил Хосе. Но без света оказалось даже лучше. Во всем был разлит такой древний и безопасный вавилонский уют...» «Большая квартира на втором этаже была сильно переосмыслена за годы уплотнения и походила теперь на пещеру, кое-как обшитую досками. Вместо стен в некоторых местах висели разноцветные простыни, делившие пространство на индивидуальные отсеки.» «У Хосе была большая собственная комната – не без умысла оклеенная плакатами с похожим на него</p>	<p>ГГ – мотив отказа</p>

	Элвисом» – пространство отражает обитателя. Противоположно туристической зоне	
*		
На следующий день ГГ вновь слышит мелодию. Хосе обращает ее внимание на маму с дочкой и говорит. ГГ следует за ними.	Улица в курортной зоне	ГГ – мотив преследования, тайны
На остановке Саша и «мама с дочкой» садятся в конку, женщина называет цену. Они приезжают в элитную зону. Саша знакомится с Наоми. После она предлагает встретиться без «шоколадной дамы» и рисует карту.	«Меня поразило огромное количество разноцветного хрусталя. Им было заставлено буквально все – стеклянные стеллажи, полки и зеркальный шкаф, умножавший стоявшие внутри бокалы на два» – зеркальное пространство	ГГ – мотив знакомства; плотских удовольствий Мотив ностальгии
		
Варию является ответ: он должен поженить Солнце с Луной и жениться самому, выбрав жену с помощью масок Каракаллы. Варий узнает в маске Солнца ту, которую он надел во время поединка с минотавром во сне. Чтобы найти ту, которой подойдет маска Луны, Варий устраивает пир, на котором раскладывает предметы роскоши перед гостями. Маску выбирает и в последствии надевает только одна девушка – весталка Аквилия. Он решает жениться на ней.	Пир – вдоль стен стоят постаменты с предметами роскоши, среди них – маска Луны. Пространство не описывается	Варий – мотив поиска
Варий объявляет сенаторам о своем решении жениться на весталке.	Курия: «Не знаю, танцевал до меня кто-то в курии или нет. Калигула был скромнее – он для своей ночной пантомимы все же вызывал сенаторов к себе во дворец. Может быть, движения метавшегося по курии Цезаря походили на танец – такой пляшут иногда смертельно раненные на арене бойцы, и длится он недолго» – ассоциативная связь с ареной – круглым закрытым агрессивным помещением; священное место.	Аквилия – мотив смены имени Варий – мотив доминирования, нарушения правил; двойничества
		
На встречу с Наоми Саша берет маски. Они остаются в доме одного кубинца, который закрывает их и уходит. Наоми сама надевает маску Солнца и решает в ней танцевать. Саша надевает маску Луны, и они танцуют вдвоем. Наоми	Закрытое небольшое помещение, в котором ГГ чувствует себя комфортно: «Двор был как в римском доме – со всех сторон его окружала стена. Дул теплый ночной ветер, и крупные листья какого-то дерева, склонявшегося над	ГГ – мотив счастья; плотского удовольствия Наоми – мотив доминирования

включает с телефона музыку, и Саша слышит ту самую песню. После Саша предлагает Наоми заснуть в маске Солнца.	двором, покачивались в темноте. Я была в невероятно древнем, уютном и понятном мире. Не хватало только костра в пещере. Впрочем, на эту роль подходил телевизор, мерцавший в глубине дома».	
		
К Варию приходят три волхва (ессей), принять их просит Аквиллия. Они посвящены в тайну Камня. Волхвы рассказывают об зонах, спор которых должен разрешить soltator – жить и мучиться мировой душой или кончиться и распасться. Над беседкой неподвижно парит орел. Варий узнает, что Аквиллия втайне христианка.	место – «...посвященной Вакху беседке – ее обвивал виноград, не мешавший ветерку, и там было прохладно и тенисто». Рим, императорский дворец – центр вселенной «София полагает мир злом и тюрьмой духа – и думает, что он должен быть завершен». Ранее Наоми говорила, что мир не может быть тюрьмой сам для себя.	Варий – мотив откровения, знания Аквиллия – мотив тайны Мотив тюрьмы, ограничений
		
Саша просыпается от того, что рядом плачет Наоми. Ей приснился Варий, танцующий танец, который разрушит мир. Он не успевает его закончить, Вария убивают.	Храм Элагабалум: рядом стоят статуи, которые смотрят на танцующего Вария; «...танец сворачивался в такую последнюю спираль, за которой уже ничего нет» – пространственная метафора	Варий – мотив истины; доминирования, власти; смерти Аквиллия – мотив прощения Наоми – мотив истины, открытия, знания
Девушки расстаются, Саша звонит Тиму, тот говорит приехать на Тенерифе и что Наоми может забрать любую маску по желанию. Вечером Саша и Наоми встречаются в кафе «Дерево и камень». Наоми рассказывает, что ей постоянно снится убийство Вария. Они собираются ехать на Тенерифе.	Кафе «Дерево и камень»	Наоми – мотив принятия решения
*		
Саша прилетает на Гран Канариа. Она решает устроить ритрит в гостиничном номере. На восьмой день приходит письмо от Наоми.	Гостиничный номер – закрытое комфортное пространство	ГГ – мотив познания истины, познания себя
Саша отправляется в бар, где работает Эухения – сестра Наоми. Они отправляются вместе гулять. Позже они отправляются в номер Саши вдвоем.	«Изнутри почти все место занимала кровать. Над ней горел светильник из розовых неоновых трубок, имитирующий уличную вывеску. Еще в комнатке было	ГГ – мотив встречи; влюбленности

	большое зеркало в золотой раме» – небольшое закрытое пространство	
Наоми рассказывает Саше о том, что видела.	Нематериальное пространство, которое нельзя описать: – А ты можешь это описать? Там темно? Светло? Наоми засмеялась. – Нет. Там не темно. Там вообще нет никакого «там». ««Бесформенное совершенство по ту сторону всякого опыта»».	Наоми – мотив познания истины
*		
Саша и Наоми прилетают на Тенерифе. Они приезжают по адресу, который дала Со.	Кратер, выжженный небесным лучом. ...кальдера оказалась просто складкой рельефа.» с. 644 Вилла «казалась карманным дворцом.»	ГГ, Наоми – мотив путешествия
Они заходят внутрь. Их никто не встречает, Со не отвечает на звонки Саши. Наоми говорит, что их и не встретят, и указывает на дверь.	«Дом выглядел безлюдным – все окна были полностью зашторены... Мы прошли по дорожке к входной двери. Она была отперта и приоткрыта... Мы оказались в прихожей, где нас по-прежнему никто не встречал. ...раздвоенная лестница, спускающаяся к нам справа и слева... Между лестницами была двойная дверь.» - закрытое пространство	
Саша приоткрывает дверь и видит Со и Тима, стоящих на постаменте возле камня. Она воспринимает это как шутку, но Наоми пугается. Она видит людей, в которых превратились эоны, когда убили Вария. Саша не верит и силой ведет ее в зал. Тим и Со превратились в античные статуи. Наоми подходит к камню и кладет на него руку.	«... просторный белый зал с колоннами и полом из черно-белых плит – как будто огромная шахматная доска. У стены напротив входа темнел Камень Солнца на мраморном постаменте. По бокам от него на двух возвышениях стояли Тим и Со.» с. 646 «...дверь за нашей спиной с щелчком закрылась. Я обернулась и увидела, что изнутри ручки на ней нет» – закрытое пространство, из которого нет выхода	Тим и Со – мотив трансформации Наоми – мотив трансформации
От камня начинают исходить энергетические волны, пространство меняется. Статуи, в которых ранее превратились Со и Тим, вновь изменились и стали жутким Львиноголовым и Прекрасной Женщиной. Со говорит, что никто не знает, что сейчас произойдет. Со и Львиноголовый представляют Наоми. Обнаженная Наоми начинает танец.	«... зал вдруг невероятно разросся: стены превратились в еле заметные полосы на горизонте, а потолок исчез. Камень Солнца взлетел высоко в воздух и повис в тусклом зеленоватом зените – небо стало таким же, как во снах Каракаллы». «Пространство, где мы находились, раскрылось еще шире – далекие стены исчезли совсем, и зал превратился в бесконечную шахматную плоскость.	Тим и Со – мотив трансформации Наоми – мотив зеркала; красоты Мотив трансформации отражается и в пространстве

<p>Пространство начинает сжиматься, Наоми «выключает» мир.</p>	<p>Со засверкала множеством направленных во все стороны лучей, и я поняла, что теперь она говорит уже не только с нами.» «...бесконечная плоскость в черно-белую клетку...» – пространство без границ, иллюзорно</p>	<p>Наоми – мотив доминирования; разрушения</p>
<p>Саша слышит оглушительный хлопок. Придя в себя, она видит тот же зал, куда они с Наоми вошли. В Камне пробоина, Наоми мертва. В зал входит Ахмет Гекчен и двое бородачей, убивших Фрэнка. Гекчен напуган. Мир продолжает сворачиваться. Бородачи и Ахмет подрывают себя, чтобы уничтожить камень, но это не помогает. Саша видит богов в образе вихрей – так, как их видел Элагабал. Они превращаются в Со и Тима, и Саша понимает, что должна танцевать перед Камнем. Она исполняет танец, который репетировала для балета «Кот Шредингера и бабочка Чжуан-Цзы в зарослях Травы Забвения» в Москве. Она не успевает закончить танец – мир сворачивается.</p>	<p>Пространство восстанавливается и обретает границы</p>	<p>Наоми – мотив смерти Ахмет Гекчен – мотив самопожертвования ГГ – мотив созидания</p>
<p>✱</p>		
<p>Саша и Со видят золотую фигурку, танцующую в облаке. Саша понимает, что на Аруначале видела саму себя. Со говорит, что Саша может создать мир так, как она хочет, и исчезает.</p>	<p>Вершина Аруначалы «...уютная одноместная келья...» - закрытое комфортное пространство</p>	<p>ГГ – мотив повторения; открытия истины</p>
<p>Саша создает мир и понимает, что она в Таиланде на ритрите. У нее есть воспоминания о времени, проведенном в этом месте, но параллельно она помнит Со, Тима и историю с Камнем.</p>	<p>«...я успела полюбить это место. Его построили как нечто прямо противоположное повседневному миру – и мир действительно остался по ту сторону пруда, далеко за моим окном...» - двоимирие</p>	<p>ГГ – мотив познания себя</p>
<p>Саша приходит на последний сеанс медитации. После она видит Ганса-Фридриха. Они вместе едут на такси до Бангкока. Саша получает письма от Фрэнка и Наоми, они живы.</p>	<p>«Обсаженная кустами дорога кончалась лестницей – это к ней спешили беззвучные тени. Лестница вела в холл для медитаций: приземистую постройку с высоким шпилем, на котором горела слабая красная лампа.» Такси – закрытое пространство</p>	<p>ГГ – мотив созидания</p>

Мотивы романа «Непобедимое солнце»

Главная героиня Саша		Фрэнк		Отец Каракаллы			
<ul style="list-style-type: none"> • Движение • Поиск себя • Принятие подарка • Путешествие • Получение знаний • Откровение • Познание истины • Поиск истины • Духовное счастье • Погружение в мирское • Доминирование • Сон • Новое • Знакомство • Иллюзия 	<ul style="list-style-type: none"> • Зеркало • Тревога • Избранность • Трансформация • Подчинение • Ностальгия • Отказ • Преодоление страха • Преследование • Созидание • Повторение • Влюбленность • Любовь • Физическая близость 	<ul style="list-style-type: none"> • Поиск истины • Недостижение истины • Познание • Истинное имя • Объяснение, рассказ • Зеркало • Смерть • Повторение • Потустороннее • Избранность • Доминирование • Трансформация 		<ul style="list-style-type: none"> • Иллюзия • Сокрытие правды • Смерть 			
		Со		Тим		Каракалла	
		<ul style="list-style-type: none"> • Объяснение • Передача знаний • Трансформация 		<ul style="list-style-type: none"> • Объяснение • Трансформация 		<ul style="list-style-type: none"> • Агрессивное доминирование • Сон • Любовь • Подчинение • Игра • Ложная истина • Смерть 	
		Юлия Домна				<ul style="list-style-type: none"> • Величие, власть, доминирование 	
				Ахилл			
				<ul style="list-style-type: none"> • Проведение обряда инициации 			
Наоми		Леонард	Хосе	Варий (Элагабал)			
<ul style="list-style-type: none"> • Доминирование • Открытие истины • Принятие решения • Путешествие • Любовь • Трансформация • Зеркало • Красота • Разрушение • Смерть 	<ul style="list-style-type: none"> • Двойничество 	<ul style="list-style-type: none"> • Объяснение 	Поклонение	<ul style="list-style-type: none"> • Ложная смерть • Борьба • Доминирование • Победа • Иллюзия • Ложная истина • Инициация, посвящение • Подготовка 	<ul style="list-style-type: none"> • Нарушение правил • Познание • Поиск • Открытие истины • Знание • Двойничество • Смена имени • Единство противоположностей • Обман 		
	Ганс-Фридрих					<ul style="list-style-type: none"> • Смерть • Истинное имя 	
	<ul style="list-style-type: none"> • Передача знаний • Владение истиной 		Отец Саши				
	Рысь					Дарение	
		<ul style="list-style-type: none"> • Наставничество 					

Винс		Ахмет Гекчен		• Избранность	• Смерть
<ul style="list-style-type: none"> • Подчинение • Доминирование • Ложная истина 	<ul style="list-style-type: none"> • Красота • Трансформация 	<ul style="list-style-type: none"> • Объяснение • Рассказ 	<ul style="list-style-type: none"> • Самопожертвование • Смерть 	Аквилия	
				<ul style="list-style-type: none"> • Смена имени • Раскрытие тайны 	<ul style="list-style-type: none"> • Прощение

Топографическая организация романа «Непобедимое солнце»

Современное пространство – Индия, Москва, Стамбул, Варадеро (Куба), Тенерифе (Канарские острова), Таиланд	
Главная героиня Саша	Тим и Со
<ul style="list-style-type: none"> • Дорога, проезжая по которой Саша хотела встретить 30-летие, забитая машинами - открытое пространство, уходящее вдаль, границы иллюзорны, наполнено препятствиями • Вершина Аруначалы - открытое мистическое пространство, границы размыты • Квартира ГГ – студия-однушка – небольшое закрытое пространство, в котором ГГ комфортно. В квартире много элементов, связанных с ее работой • Виртуальная реальность – симулякр реальности, иллюзорное пространство, границы размыты • Стамбул – Москва за «огненной рекой», «притворившаяся Европой Азия» - иное мистическое пространство, топос сна • Комната в отеле, на стене большое зеркало – небольшое условно закрытое пространство • Собор Айя-София во сне Саши – полутемное пространство, Саша поднимается по узкому коридору, становится светлее • Собор Айя-София в действительности – светлое большое пространство, границы иллюзорны • Появляется вместе с Фрэнком: «Цистерна Базилика» - условно закрытое пространство, расширяется за счет многовековой истории • Появляется вместе с Фрэнком: Харран – маленькое поселение, границы четко обозначены, где Саша чувствует себя тревожно. Ранее они остановились в гостинице, где описывается подземный бассейн – закрытое маленькое помещение. Место убийства Фрэнка • Тюрьма в воображении Саши – закрытое агрессивное пространство • Пещера, в котором проводится обряд по вызову Фрэнка из мира мертвых – замкнутое круглое закрытое пространство, где есть зеркало • Варадеро – «коса белого песка, уходящая в море ... Эта коса как бы соединяла мир материальных объектов с миром идей» - ностальгический топос. Место 	<ul style="list-style-type: none"> • Яхта – большое пространство, богато украшенное, отражает модные веяния: • Каюта на яхте – границы иллюзорны, помещение большое • Столовая – круглое закрытое пространство • Зал на вилле – пространство, в котором герои доминируют; сначала закрытое, затем становится безграничным
	Тим
	<ul style="list-style-type: none"> • Кабинет – помещение, в котором он доминирует и которое отражает его: разделено на две части, много трофеев. После комната меняется: обшитая кожей стена поднимается, открывая Камень
	Ганс-Фридрих
	<ul style="list-style-type: none"> • Комната в гостевом доме – открыты окна и дверь, сквозное открытое пространство
	Ахмет Чекчен
	<ul style="list-style-type: none"> • Самолет – место встречи с Сашей – нейтральное пространство • Обелиск Константина – место встречи с Сашей; пространство отражает отношение Саши к нему – недоверчивость • Зал на вилле – место смерти
	Хосе

<p>встречи Саши и Наоми. Городское пространство разделено на зону для туристов и местных жителей, дихотомично</p> <ul style="list-style-type: none"> • Пустырь, окруженный кустами – место, где можно найти партнера на одну ночь, так как это нелегально – закрытое темное пространство, границы обозначены • Комната с хрусталем, место знакомства с Наоми – зеркальное закрытое пространство • Дом кубинца, где проходит вторая встреча Саши и Наоми – закрытое темное пространство, в котором ГГ комфортно, сравнивается с пещерой, роль огня – центра – отдается телевизору • Кафе «Дерево и камень» - комфортное для ГГ небольшое светлое помещение • Вилла на Тенерифе – «карманный дворец» - симулякр пространства, границы условны, безлюдное место • Зал на вилле, первый взгляд – имитация «картинки» для социальных сетей; закрытое пространство, откуда нет выхода • Келья в Таиланде во время ритрита – маленькое закрытое аскетичное помещение, в котором ГГ комфортно 	<ul style="list-style-type: none"> • За границей туристической зоны: темное пространство, в котором ГГ уютно • Большая квартира, разделенная разноцветными простынями, напоминает ГГ пещеру – большое темное пространство, границы условны • Комната Хосе – пространство отражает обитателя
Древний Рим	Наоми
Варий	Наоми
<ul style="list-style-type: none"> • Сон с Минотавром: повторяющиеся площадки, соединенные лестницей, которая обрывается в черную пустоту – темное пространство сна, пропорции нарушены, границ нет. Герой доминирует • Элагабалум – храм, сакральное место, т.к. там хранятся святыни; закрытое священное пространство, где герой доминирует, с одной стороны, над другими людьми, но пассивен с другой, так как подчиняется Камню; темное помещение, границы иллюзорны 	<ul style="list-style-type: none"> • Нематериальное пространство, которое нельзя описать – «Бесформенное совершенство по ту сторону всякого опыта» - границы отсутствуют • Зал на вилле – пространство трансформации: после изменений – бескрайнее тускло освещенное пространство, иллюзорно; место смерти героя
Варий	Императрица Юлия Домна
Варий	Каракалла
Варий	Каракалла
Варий	Каракалла
Варий	Каракалла
Варий	Каракалла
Варий	Каракалла
Варий	Каракалла
Варий	Каракалла
Варий	Каракалла
Варий	Каракалла
Варий	Каракалла

- Септикодиум – симулякр реальности – искусственное место
- Пространственная метафора: «...я вырос как на горе – и не на простой горе, а на Олимпе» – гора как мужской символ
- Погреб – большая круглая комната – закрытое круглое темное пространство, переход в иной мир
- Рим – залитый солнцем город, светло, жарко – пространство, в котором герой чувствует себя комфортно (подчеркивается, что он одет по погоде, а воинам, охраняющим его, жарко); вдоль города нарисовала золотая полоса – образ путеводной нити
- Место встречи с волхвами – беседка, посвященная Вакху – прохладное комфортное для героя пространство

- Круглая комната, в которой она принимает маленького Вария с матерью

Система персонажей романа «Непобедимое солнце» и их цитатная характеристика

Персонаж	Цитатная характеристика	Значение имени	Описание	Ролевая модель
Персонажи современной истории				
Саша Орлова	Хоть мне уже тридцатник, кормят меня на пятьдесят процентов родители. Кое-что я зарабатываю сама «от-кутюром» (шью по мелочам – и неплохо продаю в интернет-магазинах, особенно хорошо берут дрим-кетчеры), иногда платят за «театральную деятельность» (участвую сразу в двух труппах, выступаем на всяких детских праздниках, днях города и так далее). Один раз заплатили за бэк-вокал на студийной записи. Я мечтала петь, но пою я плохо. ... Как подытожил мой папа, «без определенных занятий».	Небинарное имя, может принадлежать как женщине, так и мужчине (в романе называется Александрой один раз) Единственный человек, чью фамилию мы знаем: образ орла	Главная героиня, находится в поисках себя.	Создатель Главный герой
Рысь	«старше всего на десять лет, но ведет себя со мной как мама, хотя сама полагает, что это модус старшей сестры».	Кличка, образ хищного животного	Эпизодический персонаж, появляется в начале романа, одалживает Саше мотоцикл.	Даритель; Старший наставник
Со (Софья)	«...пожилая, но стройная и моложавая женщина с короткой седой стрижкой... была одета во все темное и неброское, но ее юбка, жакет, замшевые туфли, шелковая майка под жакетом и спущенный с головы на плечи черный платок выглядели безукоризненно... было доброе и умное лицо, живые глаза...»	«божественная мудрость»	Жена инвестора Тима, знакомится с Сашей в Стамбуле. Также является проекцией зона.	Даритель; Проводник; Старший наставник; Объясняющий; Создатель
Эон София, Прекрасная Женщина	«...сидящая на троне женщина с жезлом в руке. Вернее, сияние, принявшее такую форму: и женщина, и жезл, и трон были сотканы из сливающихся друг с другом ярких лучей... там, где полагалось быть сердцу, свет сгущался в ослепительный глаз, смотревший прямо на меня.»			

Тим (Тимофей)	«пожилой седобородый мужчина в джинсовом ... смокинге»	«почитающий Бога» Tim or Fay (фей) – двойное имя, намекающее на иную природу героя	Муж Со, богатый человек. Также является проекцией Эона	Объясняющий; Создатель
Эон Создатель	«У него действительно была львиная голова. А тело гиганта только походило на человеческое – и на самом деле состояло из тускло блестящих змеиных колец. Это был бесконечно длинный желто-зеленый змей, свернувшийся роллом в виде приблизительной человеческой фигуры.»			
Антоша	«считает себя музыкантом. Мало того, он вдобавок поэт и писатель. ... Он младше на пять лет, играет на басу в экзистенциальной бездне и заодно пишет ей тексты...»	Называется только с использованием уменьшительно-ласкательного суффикса, подчеркнуто пассивен	Молодой человек Саши в начале романа; музыкант, поэт, младше на 5 лет. Пишет роман из газетных заголовков.	Любовник
папа Саши	«Мой папа – макаронный король. Вернее, не король, а герцог или граф.»	Не называется по имени, подчеркивается его функция дарителя	Дарит Саше 30 тыс. евро на путешествие, чтобы она посмотрела мир и захотела «стать его частью».	Даритель
Ганс-Фридрих	«седой старикан с длинными волосами... Этот немец со своей свечой выглядел так странно...»	Двойное имя. Саша узнает, что существует легенда о том, что Шива представляется ученикам двойными именами	Философ, встреченный Сашей на горе Аруначала.	Духовный учитель
Мехмет	«...усатый изможденный турок, похожий на Фредди Меркьюри»	Особого значения имя не имеет	Гид	Проводник
Фрэнк	«...в нем присутствовала отчетливая уголовно-солдатская брутальность, но в цивилизованном обществе это просто элемент его личного дизайна»	Интересным представляется не само имя, а соответствие его планете Солнце и золоту.	Возлюбленный Саши. Представляется как некроэмпатик: старается прочувствовать жизнь римского императора путем посещения тех же мест, где он был. Позже Саша называет его «сновидцем».	Объясняющий; Рассказчик; Любовник-учитель
Ахмет Гекчен	«пожилой седой турок», «У него был смешной и трогательный венчик растрепанных белых волос вокруг темного яйца головы и такие добродушные белые усы»	арабское имя: «тот, кто постоянно благодарит Бога»	Профессор в Стамбульском университете.	Наставник; объясняющий

Кендра Форк	«...бодрая загорелая старушка с бильярдно выбритой головой и аккуратно подстриженной седой бородкой (бородатых женщин я уже видела, но вот седобородых не приходилось). На ней было женское платье, и я подумала, что так мог бы выглядеть вставший на трансгендерный путь Троцкий».	Не имеет особого значения	Архатка Гость на яхте Тима и Со. Вместе с ней прибыли Винсент Вульф, Тамара и Николай	Второстепенный персонаж, представляет собой насмешку над образом духовного учителя
Хосе	«...симпатичный молодой человек с бакенбардами, в бейсболке со словами «Miami Vice» – что могло означать или легкую фронду против властей, или, наоборот, представителя властей, изображающего легкую фронду в служебных целях»	отражает национальность	Человек, с которым Саша знакомится на Варадеро. В свою очередь, знакомит ее с Наоми.	Наставник; объясняющий
Наоми	«...блондинка со светло-оливковой кожей...», «... у нее профиль Вария Авита Элагабала»	В переводе с иврита означает «красивая», «приятная»	Возлюбленная Саши, soltator – танцующий для бога. Внешне очень похожа на Вария.	Любовник-учитель; создатель
Эухения	«Она была старше и толще сестры – и совершенно не походила ни на кого из римских императоров. Симпатичная толстушка из тех, что компенсируют отклонение от телесных шаблонов патриархата приветливым нравом. На ней были блестящие шорты, майка и кроссовки – словно она собиралась в спортзал. Наряд ей шел.»	«Рожденная благородной»	сестра Наоми	Старший наставник
Персонажи римской истории:				
Каракалла	«Я считал себя то маленьким Солнцем, то маленьким Митрой... Я был сыном живого Солнца»	Имеет два имени – как император и как человек	Император. Рассказ ведется от его имени, вместе с рассказом герой растет. Отец говорит ему, что он должен быть всегда среди солдат (и поэтому почитать их бога). Часто сравнивает себя и свое правление с Александром Македонским, которого хочет превзойти. Сын императора Луция Септимия Севера (отец по имени не называется).	Любовник

Варий Авит (Элагабал, Антонин)	«...мальчик или коротко стриженная девочка...»	Значение имени – «различный» Имеет несколько имен – как император, как человек, как жрец: «...я, Варий Авит, унаследовавший империум от Каракаллы, имя «Антонин» – от философа Марка и тайную силу – от прадеда Юлия, жреца Солнечного бога»	Верховный жрец культа Элагабалы, soltator – танцующий для бога. Впоследствии стал императором и был убит в 18 лет. Сын Каракаллы и его кузины. Любит краситься, в детстве хотел нравиться людям.	Главный герой; создатель
Аквиллия (Августа, Юлия)	«У нее были блестящие смелые глаза, нежное округлое личико и маленький орлиный нос...»	«Орлиная» Получает новое имя, став женой императора; также получает имя «Юлия» от мужа	Весталка, жена Вария, тайная христианка.	Любовник-учитель; Предатель; Создатель
Меса	«...иногда от нее сквозило чем-то ледяным и жутким – особенно в те минуты, когда она старалась казаться милой и добродушной старушкой»	Особого значения имя не имеет	Бабушка Вария. Предает и убивает его.	Предатель
Ганнис	«худой и очень сильный человек без возраста и пола – хотя по его бритой наголо голове можно было предположить, что это скорее мужчина. Впрочем, на людях он носил длинный женский парик. Он был учеником александрийских мистов и беглым преступником»	Особого значения имя не имеет	Учитель Вария.	Наставник; объясняющий

Хронотопические модели в произведениях В. Пелевина⁴⁴²

Название	Описание модели	Примеры
Нулевая модель хронотопа	пространство пустоты время и пространство не обладает узнаваемыми чертами, позволяющими отнести их к конкретному временному периоду, пространство не наполнено культурными элементами, отсылающими читателя к определенной исторической эпохе	<ul style="list-style-type: none"> погружение в джаны («ТВнГФ») нахождение Рамы в хамлете («ЕV»), Радужный Поток («СКО», «ЗПК»)
циклическая	повествование моделируются циклически, часто связывается с природными циклами	Автор не обращает внимание на смену времен года, однако внимательный читатель заметит, что герои («ТВнГФ») зимой герои как бы замирают, готовятся, а победа Татьяны над Федором в конце романа состоялась именно весной – время расцвета, нового
параллельная	события в произведении развиваются параллельно друг другу, автор уделяет внимание времени и пространству каждой локации, в которой совершается действие, читателю дается возможность проследить и сопоставить временные и пространственные координаты персонажей	История главных героев («ТВнГФ») рассказывается параллельно, действия происходят одновременно, дается описание сцены с точки зрения Тани и Федора (эпизод у бани)
линейная	время и пространство моделирует реальность, события следуют друг за другом в соответствии с физическими особенностями времени, разворачиваются в пространстве, которое легко охарактеризовать и привязать к конкретной эпохе. Пространство и время существует часто в горизонтальной плоскости и соотносится с однонаправленным движением из прошлого в будущее	К линейной модели повествования Пелевин редко обращается, однако примером может послужить римская история («НС»). В романе рассказывается две истории параллельно, однако они не происходят одновременно

⁴⁴² Таблица составлена на основании моделей, предложенных А.И. Николаевым: Николаев А.И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. Иваново: ЛИСТОС, 2011. С. 104.

Группы топосов в творчестве В. Пелевина

Название группы топосов	Описание	Пример и источник
Реальное пространство	обладает характеристиками реального мира и подчиняется физическим законам, обычно возникает в начале произведения, автор проявляет к нему наименьший интерес; границы четко обозначены; течению времени автор не уделяет особого внимания, время соответствует реальному	<p>«СКО»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • место проживания главных героев – пентхаус Александра и место под трибунами, где живет лиса-оборотень; • отель
		<p>«ЕV»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • квартира Браммы – место проживания главного героя; • квартира Рамы, где прошло его детство
		<p>«ТВнГФ»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • квартира Тани; • яхта Федора и других олигархов; • квартира Жизель
		<p>«НС»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • яхта, где проживают Со и Тим, а также второстепенные герои • квартира главной героини
Мифическое (сновидческое, виртуальное, иллюзорное) пространство	группа топосов, возникающих в случае состояния измененного сознания (после употребления наркотического вещества или посредством специального технического устройства), отличается нарушением физических законов, ускоренным или замедленным течением времени, мотивом безумия и мотивом чудесного; способно к трансформации, зачастую обладает размытыми границами или же границы отсутствуют. Пространство ризимообразно, часто встречаются туннели и лабиринты. Ключевой мотив таких пространств – карнавализация и сомнение в их реальности и, как	<p>«Г»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • «Петербург Достоевского» – виртуальная реальность, куда попадает главный герой
		<p>«ТВнГФ»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • пространство джан – особое состояние ума, в которое погружаются герои; • вершина горы Фудзи (также упоминается и в романе «ЕV»); • лабиринты и метро в эпизоде погони Тани за Игуаной
		<p>«ЕV»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Хартланд – место обитания Великой Мыши
		<p>«БА»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Лимбо – пространство, где обитают души и куда могут попасть только вампиры класса undead; виртуальное пространство. В первое погружение воспринимается как безграничный стадион, погруженный в тьму, пол представляет собой зеркало, - безграничное тёмное пространство. • замок Дракулы – место, где проходит обучение главного героя
<p>«СКО»:</p>		

	<p>следствие, сомнение в реальности и происходящего, и мира в целом</p>	<ul style="list-style-type: none"> • «Путешествие по Каширке» – туннели (в восприятии главной героини), по которым блуждает разум Михалыча; • Нефтеперегоньевск – город, где находится череп коровы, дающий нефть <p>«НС»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • платформы, соединенные перемещающейся лестницей, в сне Вария, где он сражается с Минотавром; • вилла на Тенерифе, где происходит встреча главной героини с богами
<p>Внеязыковое (внедискурсивное) пространство</p>	<p>спациум, где герой сливается с окружающим миром; не обладает границами, не поддается (или с трудом поддается) описанию, физические законы в нем не действуют; герой отказывается от привязанностей, эмоций и личности; времени не существует; связано с творческим началом за гранью языковой реальности</p>	<p>«БА»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • «Великий Вампир» – область, куда после смерти отправляется Озирис, второстепенный герой <p>«СКО»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Радужный Поток – иное пространство, куда попадает главная героиня после того, как перестает создавать иллюзию <p>«НС»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • место обитания эонов – божественных создателей <p>«ЗиШ»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • мир, куда улетают герои после освобождения <p>«ЕV»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • галлюцинации во время приема баблоса <p>«Т»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Оптина Пустынь – место, куда направляется главный герой, однако никто, включая его самого, не знает, где это и как туда добраться <p>«ЗПК»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Река жизни в мире Богомола

Мотив красоты в творчестве В. Пелевина: подборка цитат из некоторых произведений

- **«Священная книга оборотня»**
 - «...нас постоянно гложет тоска по утраченной красоте и смыслу».
 - «Часто мужчина думает: вот ходит по весеннему городу девушка-цветок, улыбается во все стороны и сама не осознает, до чего же она хороша. Такая мысль естественным образом превращается в намерение приобрести эту не осознающую себя красоту значительно ниже ее рыночной стоимости».
 - Как утверждает наука, мозг получает поток информации от органов чувств, в данном случае – от глаз, и без интерпретаций, которые делает визуальный кортекс, это просто хаотическая последовательность цветных пятен, оцифрованная зрительным трактом в нервные импульсы. Дураку понятно, что никакой красоты там нет, и через глаза она в человека не проникает. Говоря технически, красота – это интерпретация, которая возникает в сознании пациента».
 - «Красота не принадлежит женщине и не является ее собственным свойством – просто в определенную пору жизни ее лицо отражает красоту, как оконное стекло – невидимое за крышами домов солнце».
 - «...красота подобна огню, она сжигает, сводит с ума своим жаром, обещая, что там, куда она гонит жертву, есть успокоение, прохлада и новая жизнь – а это обман».
- **«Empire V»**
 - «Что такое естественная сексуальная привлекательность? Когда с близкого расстояния рассматриваешь девушку, которая считается эталоном красоты, видны поры на ее коже, волоски, трещины. В сущности, это просто глупое молодое животное, натертое французским кремом. Ощущение красоты и безобразия рождается, когда отдаляешься от рассматриваемого объекта, и черты лица редуцируются до схематической картинки, которая сравнивается с хранящимися в сознании мультипликационными шаблонами. Откуда берутся эти шаблоны, непонятно - но есть подозрение, что сегодня их поставляет уже не инстинкт размножения, направляемый генетическим кодом, а индустрия гламура».
- **«Тайные виды на гору Фудзи»**
 - «Классная руководительница говорила о душевной красоте, невидимой глазу и значительно превосходящей привлекательность физическую, которая не так уж и важна («с лица воду не пить»). Внутренняя красота, о которой говорила учительница, имела хождение, но спрос на нее был примерно такой же, как на елки после Нового года. Будь это иначе, на месте косметических кабинетов открывали бы салоны духа. А вот красоту внешнюю брали везде и сразу».
- **«Непобедимое солнце»**
 - «Красота – одно из названий совершенства. Искать в этом что-то низкое могут только низкие люди. Мы прихорашиваемся перед зеркалом не потому, что хотим привлечь самца – сказать так может только кретин. Природа женщины – быть прекрасной. Мне хочется нравиться в первую очередь себе».
- **«Любовь к трем цукербринам»**
 - «...назначение красоты — терзать и мучить, поскольку по своей природе она просто обещание невозможного, и никакой другой сути у нее нет. Но если еще можно смириться с этой очевидностью применительно к человеческой красоте, отнести ту же простую мысль, например, к закату (небо сверкало пурпурными императорскими огнями) уже сложнее».
- **«S.N.U.F.F»**
 - «...красота юной девушки — это свернутое будущее, незримо присутствующее в настоящем... Женская красота с научной точки зрения — это не что иное, как суммарная информация о геноме и репродуктивной способности, которые анализируются мозгом за доли секунды: мужчина понимает, нравится ему женщина или нет, после первого же взгляда».