

3
русс

Пост модернистский апокалипсис Виктора Пелевина

Артемий Магун

Европейский Университет в Санкт-Петербурге

Постмодернистский апокалипсис Виктора Пелевина

Аннотация

Эта статья посвящена творчеству выдающегося российского писателя Виктора Пелевина в контексте образа и идеи *конца света*, ярко представленной в его произведениях. Многие романы Пелевина изображают мир, поначалу принимаемый за реальность, но оказывающийся сознательным созданием того или иного демиурга, которого автор реалистически изображает как пиарщика. Пелевин, являясь продолжателем постмодернизма и киберпанка, отличается разработкой темы антимирного символического оружия, формулы, направленной на уничтожение мира. Поводом для появления этого мотива служит желание защититься и укрыться от насилия языка, который сохраняет власть даже в отсутствии какой-либо публичной власти.

Ключевые слова

апокалипсис, Виктор Пелевин, Платонов, Поршневы,
современная русская литература

Идея и образ конца света встречается на всем протяжении истории человеческого сознания (Löwith 2011; Taubes 2009), являясь ключевым аспектом *мифа*, но такого мифа, который может быть распространен на территорию научного знания. Исторически мы наблюдаем взлет популярности апокалиптической образности как в периоды глубоких кризисов и социальной меланхолии, так и в бурные моменты народных революционных движений (милленаризм и т. д.).

Зигмунд Фрейд в своем знаменитом анализе бреда доктора Шребера объясняет апокалиптические фантазии отводом либидо от реальных объектов: мир буквально исчезает, не физически, но как ценность.

В разгар паранойи многие пациенты воображают, что наступил конец света. Опираясь на наши представления о либидозном захвате [...] мы можем без особого труда определить значение этой катастрофы. Пациент вообще аннулировал либидозный захват, которому прежде подвергались с его стороны окружающие люди и внешний мир; он потерял ко всему интерес и после вторичной рационализации этого ощущения решил, что все вокруг является «наспех сработанным подобием» (Фрейд 2006: 134).

В некоторой степени это психологизирующее размышление помогает объяснить сегодняшнее повсеместное распространение апокалиптических образов: лишенные абсолютных критериев или трансцендентной теологии, люди зачастую теряют интерес к предметам окружающего мира. Обычным диагнозом для этого состояния является депрессия, и в депрессивной интенциональности вещи действительно могут представляться апокалиптически (становясь нематериальными, нереальными, исчезающими) или (как в случае Шребера) как чисто внутренний продукт чье-либо ума. Отсюда тревога о наступлении апокалипсиса или фантазии о том, что он скоро произойдет. Наряду с потерей Бога и утопического телоса имеется также фактор *капитала*, рассмотренный Георгом Лукачем: когда все пересчитывается в количественных терминах, вещи развоплощаются и кажутся шаткими фигурами неопределенной протяженной субстанции (Лукач 2003). Более того, минимальный анализ природных последствий человеческой деятельности показывает, что эта капиталистическая абстракция осуществляется буквально и мир распадается на части у нас на глазах. Во всяком случае, он теряет свои «невозобновляемые» энергетические ресурсы, и значит, вообще энергию.

Такое целостное объяснение является самым простым, но его недостаток в том, что оно объясняет негативное *через негативное* (этот ход классически критикует, например, Хайдеггер в докладе «Что такое метафизика?» (Хайдеггер 1993: 16–27). По сути, это объ-

яснение заключается в том, что апокалиптическая тревога отчасти оправдана, апокалипсис, хоть и аффективный или ценностный, реален, а апокалиптическое воображение — это еще одно выражение нигилизма. Не то чтобы эта интерпретация неверна, но она не дает полной картины.

На самом деле, чувство, что вещи теряют смысл, появляется в равной мере и тогда, когда они отступают вдаль, и тогда, когда они вдруг *происходят*. Мир апокалипсиса — это зрелищный, увлекательный мир, мир манифестации (*apo-kalypto*). В этом обнаружении мир рискует потерять основание, предикат рискует исчезновением субъекта. Именно это тревожно. Хайдеггер, в остальном вполне разделяющий фрейдовский нигилистический диагноз, верно описывает данный аспект проблемы в «Вопросе о технике» (Хайдеггер 1993: 221–238). Парадоксально, но именно потому, что техника является подлинным путем открытия внутреннего потенциала природы, ее значение для человеческого мира может оказаться губительным: само *quid* (схоластическая «чтойность») природы, ее тайна, как кажется, растворяется, и итоговые следствия техники в результате начинают выглядеть нереально.

Это приводит нас к пониманию особой роли, которую искусство и медиа играют в апокалиптическом процессе. Текущая форма апокалипсиса как темы в искусстве появилась не вчера. Она постепенно набирала популярность, начиная с мрачных настроений *fin de siècle* в XIX в. и возникновения модернизма. Сначала она сдерживалась условиями минимального реализма и секуляризма и повернулась к буквальному апокалиптизму лишь перед лицом действительных катастроф, таких как мировые войны. Впрочем, апокалипсис быстро стал для письма скорее конститутивной фантазией, нежели внешним поводом. Мода на апокалиптические видения началась в 1930-е, но окончательно установилась к 70-м и 80-м, с их новыми антивоенными настроениями и пессимистичным поворотом в голливудском кино («Апокалипсис сегодня», позже «Парк Юрского периода», «Терминатор» и т. д.). Тогда же искусство высокого модернизма ретроспективно осмысляет себя как «письмо катастрофы». Морис Бланшо в своей знаменитой книге афоризмов «Письмо катастрофы» (Blanchot 1995 [1980]) как будто приравнивает радикальный неоромантический способ художественного письма — фрагментарный, безличный, дезориентирующий — и опыт «катастрофы», которая не является тотальным разрушением, но есть нечто, что посредством искусства возникает как не поддающееся разрушению. Эта связь была не так очевидна в начале XX в., когда изображения катастроф средствами модернизма (Бекман, Дикс, Пикассо) сосуществовали с использованием этих же средств для чисто экспрессивных, спиритуалистских или даже утопических целей. Можно задать вопрос о курице и яйце, не имеющий окончательного ответа, по поводу соот-

ношения между влиянием действительных ужасных событий и внутренней тенденцией модернистского искусства к уничтожению мира, который оно же и создает.

Среди первых примеров катастрофической художественной литературы на Западе можно назвать произведения Карела Чапека «R.U.R.» (Чапек 1976 [1920]) и «Война с саламандрами» (Чапек 1975 [1936]). Его коллега по катастрофическому письму из Советского Союза Андрей Платонов написал резкую критическую статью, обвиняя Чапека в одностороннем пессимистическом взгляде на технику (Платонов 2011c). Но еще до этого Платонов, при том что он положительно изображает чудесные утопические машины будущего, связывает их с опустошением человека и неудавшейся борьбой за выживание (Платонов 2011a, 2011b). Парадоксальным образом в мире Платонова революционный энтузиазм и счастье, порожденное техникой, как кажется, вызывают в людях состояние истощения и усталости.

Мне кажется, что логика апокалиптического письма тройственна. Прежде всего, существует модернистское намерение развоплотить работу искусства ради чистой формы или лишенной формы миметического медиума, а в некоторых случаях — ради бесконечности художественного гения, даже при том, что сама фигура автора стала весьма проблематичной из-за этих тенденций. Поворот искусства к «абстракции» может быть прочитан как жест возвышения или одухотворения (Кандинский 1989), как поворот к нарциссической автономии (Greenberg 1939) или в качестве самоподрыва искусства как практики и института (Лаку-Лабарт 2015). На протяжении XX в. модернизм все дальше продвигался к ироническому самоподрыву и рефлексивному вопрошанию художественной природы своего образа — тенденция, весьма характерная уже для символизма (например, для Блока (см. Блок 2014)) и позднее расцветшая в так называемом постмодернизме. Это соединяется с потенциалом рассказов о конце света, ведь они обуславливают конец этих вообразяемых миров.

Во-вторых, налицо зрелищная ценность и притягательность массового уничтожения, которое может быть использовано даже популярной культурой под предлогом моральной позиции страха, предостережения и морального осуждения. Несомненно, здесь есть некоторая доля отрицания и разрушения. Но она работает не как диагноз, а, скорее, как способ наслаждения и утверждения чего-то иного, чем образ (который оказывается разрушен), — а именно, чистой силы зрелищности Неудержимое умножение аттракционов рискует разорвать повествование, непрерывность содержания и правдоподобие сюжета, угрожает как субстанции, так и субъекту. Манифестация отделяется от манифестируемого мира и разрушает его. Таким образом, состояние апокалипсиса в искусстве и СМИ не сводится к одному лишь нигилизму, но в равной степени касается

стремления к сенсации, скорости и яркости бесконечно множасьихся событий. «Сверхэкспозиция» информационной бомбы, столь выразительно описанная Полем Вирилио, сама по себе является силой разрушения человеческого субъекта и всего его содержания (Вирилио 2002: 49). Все это показывает, что феномен апокалипсиса не только свидетельствует об эрозии вещей, но указывает на их спрятанное ядро.

Впрочем, есть третье соображение, развитие которого мы сможем наблюдать в дальнейшем. Речь идет о воображаемом появлении зла, разрушающего мир в особо чудовищном видении. В логических терминах это *определенное*, а не абстрактное отрицание *космоса*. Действительно, в апокалиптических фильмах Голливуда последнего времени мир не просто исчезает, но его уничтожает гигантский динозавр, атомный взрыв или блуждающее небесное тело. Точно так же в христианстве предвестником конца света является Антихрист.

Апокалиптическое искупление и Бог как спаситель, неизбежно проявляются как сила, разрушающая сущее, как «антимир» (Taubes 2009: 48–49). Поэтому в апокалиптическом осмыслении Бога существует тенденция к его диалектическому удвоению. Так, в апокалипсисах Антихрист (первоначально писалось Ante-Christ) может означать как «самозванца, выдающего себя за Христа», так и «предшественника Христа», который является его прообразом, разрушающим мир. Христос преодолевает Антихриста, своеобразным отрицанием отрицания (см. McGinn 2011). В гностической мысли отношения перевернуты: именно консервативный положительный Бог является злом, а истинный Бог приходит как разрушающая, освобождающая сила. Можно использовать намного более позднюю формулу Гёте “Nemo contra Deum nisi Deus ipse” («Никто против бога, если не сам бог» (Гёте 1976: 565)). Бог, Антихрист или оба вместе обнаруживают, объясняют и олицетворяют негативную силу истории, силу, влекущую историю к концу. Но, к счастью, эта сила также отрицает саму себя, поворачивается против себя.

Теперь позвольте мне ненадолго задержаться на русской и советской литературе, которая всегда обращалась к апокалиптическому и милленаристскому содержанию, более того, русский философ Бердяев однажды заявил (вряд ли можно с ним согласиться), что, в сущности, в этом и состоит ее специфика по сравнению с западной литературой (Бердяев 1990). Такие авторы, как Николай Гоголь, Федор Достоевский, Андрей Белый, Андрей Платонов, Борис Пастернак или Владимир Набоков в своих главных романах проводили более или менее очевидные аллюзии на апокалипсис и Антихриста. Дэвид Бетеа в книге «Форма апокалипсиса в современной русской художественной литературе» (Bethea 1989) прослеживает мотив всадника апокалипсиса у большинства этих авторов и сравнивает их с английскими и немецкими романтиками периода Французской революции

(Вордсворт, Кольридж, Гельдерлин). В обоих случаях имеет место отсылка к грядущей или минувшей революции, и, настаивает он, ожидание немедленного крушения, неудачи царства Божьего на земле, а «апокалипсис» постепенно смещается от исторических взаимосвязей к субъективному и художественному событию. Далее остается выделить роль искусства в самой структуре апокалиптической реальности революционного и постреволюционного времени. К диагнозу русской литературы у Бетеа нужно добавить, что в революционное время художественная субъективность сама становится формой объективной реальности. Пелевин, как мы увидим ниже, рассматривает этот аспект более систематично.

Андрей Платонов — великий советский писатель 20–30-х годов, автор мрачных историй о революционных номадах, пытающихся построить коммунизм и различные чудотворные машины в полной пустоте. В романе «Чевенгур» он изобразил миллениаристскую деревню, которая стремится построить коммунистическую утопию, но вместо этого все развивается по апокалиптическому сценарию жизни во время конца света. Иосиф Бродский писал о Платонове: «Он писатель хилиастический, хотя бы потому, что он обрушивается на основного носителя психологии хилиазма в русском обществе, то есть на сам язык, или же, если выразиться более доходчиво, — на революционную эсхатологию» (Бродский 2001: 200). Как я показал в другом месте, основной темой прозы Платонова является субъект (Магун 2010). «А то вы уморитесь, умрете, и кто тогда будет людьми?» (Платонов 2000а: 32); «Я здесь не существую... я только думаю здесь» (Платонов 2000а: 187). Пользуясь хорошо известным приемом, Платонов наделяет своих героев знаменитыми именами, ставя таким образом под вопрос субъективность литературного персонажа как того, чья идентичность дана лишь в его имени. Крестьянин из «Чевенгура» берет фамилию Достоевский вместо своего реального, довольно комичного имени «Игнатий Мошонков» (Платонов 2011b: 121); автор называет его просто «Достоевский» вплоть до конца романа (где он и его последователи, деревенские коммунисты, убивают друг друга, а тех, кто остался в живых, добивают пришедшие солдаты). Такое перемещение субъекта является не только лингвистическим изображением коммунизма, но и следствием того, что апокалиптический мир не умирает полностью, а становится предикатом прежде неизвестного, грядущего субъекта. Тогда, вопреки Бродскому, прозе Платонова присуща амбивалентность самой эсхатологии. Герои Платонова используют энергию конца, но в то же время они пытаются отсрочить конец, обманывая таким образом смерть. Так, главный герой повести «Джан» Назар Чагатаев почти умирает от голода, и, когда он думает, что уже умер и служит наживкой падальщикам, тогда он начинает ловить их и остается в живых (Платонов 2011а). В своих записных книжках Платонов пишет: «Не доводи

ничего до конца. На конце будет шутка»; «для долговечности нужно поставить себя в положение “накануне ликвидации” — и проживешь два века» (Платонов 2000b: 132, 115). Таким образом, одержимость энергией конца сосуществует у Платонова с защитной отсрочкой апокалипсиса (Магун 2010).

Владимир Набоков, по видимости, антипод Платонова, был дворянином, который бежал от революции 1917 года и сильно ее ненавидел. Неудивительно, что именно в его прозе апокалиптические тенденции, внутренне присущие уже раннему русскому символизму, были развиты особенно полно. Обычная концовка набоковских романов постепенно нарушает порядок дискурса (его единообразие, грамматику и т. д.), производит тем самым бессвязный текст, близкий к потоку сознания. Это ироническая дереализация сюжета: предшествующее повествование кажется тогда обезумевшим взглядом главного героя (Набоков 2009), апокалиптической фантазией рассказчика, чей характер перестает ему подчиняться (Набоков 2002), или пристальным взглядом на материальную реальность, заимствованную из посмертного или райского состояния (Набоков 2002, 2004b). Возможно, наиболее ярко этот прием использован в «Бледном огне» (Набоков 2004а), где история представлена с двух разных точек зрения — профессора Кинбота и изгнанного короля страны, которая называлась Зембла (ср. «земля»). Постепенно выясняется, что история короля — это галлюцинация самого профессора Кинбота, и целый воображаемый мир распадается в результате этого открытия. Это становится понятно после убийства поэтического двойника героя Шейда, т. е. после некоторого субъективного «конца света». Но окончательное суждение о реальности героев остается за читателем. Возможно, все же существует другой герой, отсутствующий на сцене романа, русский эмигрант Боткин, воображающий себя сразу каждым из этих героев. Важно, что Набоков выделяет именно короля как предельного «субъекта» бедственной историей трех героев. Как будто лишь королевский статус может сохранить и определить единство тающего мира.

Позвольте мне наконец обратиться к основной теме этой работы — современному русскому писателю Виктору Пелевину. Вероятно, это наиболее важный и популярный писатель постсоветской эпохи, единственный, кому удалось сохранить хорошую репутацию как у широкой публики, так и у литературных критиков. Пелевин начинал свою карьеру как советский писатель-фантаст, но быстро перешел к более свободному миру фэнтези, близкому к киберпанку, с добавлением сюжетов с вампирами, наркотиками и весьма серьезным влиянием буддистского мистицизма. Но эта взрывоопасная смесь постоянно используется для того, чтобы дать политический комментарий к ситуации в России и за ее пределами. К примеру, «Generation “П”» (2000) — это история пиарщика, копирайтера (Пелевин называет его

«криэйтором», творцом в полном смысле слова), который становится живым «богом» российского медиапространства и управляет машиной, которая полностью выдумывает и фабрикует реальность в телевизионных новостях. «Empire “V”» (2006) описывает группу вампиров-монополистов, высасывающих из Земли «баблос», загадочную субстанцию счастья, сочетающую в себе свойства денег и нефти.

Творчество Пелевина справедливо характеризуется как постмодернизм, даже если это пространное стилистическое определение не исчерпывает его литературной техники. Марк Липовецкий рассматривает русский постмодернизм и особенно творчество Пелевина как реакцию и на почти эсхатологический по своей внезапности коллапс архаичного соцреалистического классицизма, и на современный западный постмодернизм (Липовецкий 2008: XXII, 6–7). Впрочем, последний и сам был реакцией на катастрофическую экспансию массовой культуры. Пелевин свободно сочетает модернизм как с массовой культурой, так и с соцреалистическим стремлением к прозрачности. Но Липовецкий также подчеркивает, что русский постмодернизм — это атака на «логоцентризм» (не в смысле Деррида, а в том смысле, что язык и реальность тождественны (Липовецкий 1997; 2008)).

Пелевинский мистицизм только подчеркивает действительно политическое содержание его романов. То же относится к «международным» рассказам Пелевина, таким как «Македонская критика французской мысли» (Пелевин 2003: 26–302), где «для восстановления энергетического баланса в евразийском пространстве», который был подорван односторонней перекачкой нефти из России в Западную Европу, главный герой строит во Франции предприятие, где узников заставляют читать работы Лакана, Деррида, Бодрийяра и Уэльбека, бичуя их за каждую прочитанную страницу и переводя в Россию 360 евро с каждым ударом.

В большинстве романов Пелевина мир так или иначе приходит к катастрофе. По меньшей мере ему, как в «Generation “П”», так и в «Священной книге оборотня» (Пелевин 2004), все время угрожает пятиногий апокалиптический пес «Пиздец»:

И среди этих богов был такой хромой пес Пиздец с пятью лапами. В древних грамотах его обозначали большой буквой «П» с двумя запятыми. По преданию, он спит где-то в снегах, и, пока он спит, жизнь идет более-менее нормально. А когда он просыпается, он наступает. И поэтому у нас земля не родит, Ельцин президент и так далее. Про Ельцина они, понятно, не в курсе, а так все очень похоже (Пелевин 2000: 288).

Роман «Empire “V”» заканчивается следующим лирическим размышлением:

Когда-то звезды в небе казались мне другими мирами, к которым полетят космические корабли из Солнечного города. Теперь я знаю, что их острые точки — это дырочки в броне, закрывающей нас от океана безжалостного света.

На вершине Фудзи чувствуешь, с какой силой давит этот свет на наш мир. И в голову отчего-то приходят мысли о древних.

«Что делаешь, делай быстрее...» Какой смысл этих слов? Да самый простой, друзья. Спешите жить. Ибо придет день, когда небо лопнет по швам, и свет, ярости которого мы даже не можем себе представить, ворвется в наш тихий дом и забудет нас навсегда (Пелевин 2006: 412).

Обратим внимание на следующие моменты: 1) защита от Просвещения и переход от утопии к апокалипсису, литература как *удерживающий* его катехон; 2) смещение субъекта в переходе от одного мира к другому, разрушающему первый. Оба эти момента мы еще обсудим ниже.

Наиболее характерное пелевинское размышление о конце света — это ранний роман «Чапаев и Пустота» (1996), где Василий Чапаев строит магический пулемет из пальца Будды и с его помощью уничтожает весь мир. Однако на этом роман не заканчивается, потому что затем главный герой Петр просыпается в психиатрической клинике в современной России, и ему говорят, что все произошедшее было галлюцинацией. Но и это тоже сомнительно, ведь точки зрения разных линий повествования оказываются равноценными. Герой постепенно приходит к выводу, что мир, в котором он очнулся, на самом деле фикция, сочиненная Григорием Котовским. В романе красный начдив — «знаменитый мистик», эмигрировавший в Париж и там, согласно подозрениям Петра, создавший гротескную иллюзию России девяностых (с ее смесью советской и западной жизни). В ответ на эту псевдореальность Петр рассказывает анекдот про Котовского, в котором лысая голова последнего прокалывается и взрывается как мыльный пузырь. Затем он читает стихотворение о пустоте, выстреливает ручкой в лампочку и так попадает обратно в альтернативный мир Гражданской войны, где снова встречает Чапаева.

В другом романе, «t» (Пелевин 2009), главный персонаж Т, или попросту Лев Толстой, оказывается супергероем, мастером «ненасильственного сопротивления» (т. е. некоего смертоносного боевого искусства). Он постоянно встречается демонического Ариэля (с намеком на «а-реальный»), который претендует на то, чтобы самому быть автором этой истории. В конце концов оба сражаются за то, кто включит другого в свою историю, и в результате именно Т оказывается настоящим автором романа.

Кроме темы разоблаченного авторства, для Пелевина также важен мотив прицельного символического удара. Так, в «Зенитных ко-

дексах Аль-Эфесби» (Пелевин 2011a) Пелевин описывает бывшего агента ФСБ, который изучает возможность сбить американские дроны в Афганистане, демонстрируя перед камерой невозможно оскорбительные и неясные сообщения (нам доступны лишь их фрагменты, такие как “greenspan bernanke jewish” [“rothshild/federal reserve/builderberg group/world government”]). Предполагается, что они могут заставить зависнуть систему, которая отвечает за оправдание каждого выстрела дрона перед американскими налогоплательщиками. В другом рассказе из того же сборника, «Операция “Burning Bush”» (Пелевин 2011b), ФСБ разговаривает с Джорджем Бушем изнутри его зубов голосом ложного «Бога». Этот «Бог» — на самом деле русский еврей, которого накачали тяжелыми наркотиками и заставили слушать мистическую и теологическую литературу. Он описывает, как под наркотиками эти слова «действовали совсем иначе, чем обычная человеческая речь. Они как бы прорезали мое сознание насквозь, полностью заполняя его своим значением, и становились единственной и окончательной реальностью на то время, пока звучали» (Пелевин 2011b: 46); «я становился добычей любого наступившего меня шепота» (Пелевин 2011b: 47). Тогда как авторы речей «и представить не могли, что их слова принудительно трансформируются в психическую реальность в мозгу подвешенного в черной вечности человека, полностью лишённого обычного иммунитета к чужой речи» (Пелевин 2011b: 47). Джордж Буш, с которым этот новообращенный «мистик» общался через зуб, испытывает подобный же эффект прямого проникновения слов. Таким образом ФСБ убило его начать войну в Ираке вдобавок к другим катастрофическим поступкам.

Фраза об «обычном иммунитете к чужой речи» является скрытой отсылкой к философии выдающегося советского мыслителя Бориса Поршнева, автора оригинальной теории человеческой эволюции (Поршнева 2007; Magun 2017 [готовится к публикации]). Следующий отрывок из «Зенитного кодекса Аль-Эфесби» также отсылает к Поршневу:

Мои предки были волосатыми низколобыми трупоедами, которые продалбливали черепа и кости гниющей по берегам рек падали, чтобы высосать разлагающийся мозг. Они делали это миллионы лет, пользуясь одинаковыми кремниевыми рубилами, без малейшего понимания, почему и зачем с ними происходит такое — просто по велению инстинкта, примерно как птицы выют гнезда, а бобры строят плотины. Они не брезговали есть и друг друга. Потом в них вселился сошедший на Землю демон ума и научил их магии слов. Стадо обезьян стало человечеством и начало свое головокружительное восхождение по лестнице языка. И вот я стою на гребне истории и вижу, что пройдена ее высшая точка.

Я родился уже после того, как последняя битва за душу человечества была проиграна. Но я слышал ее эхо и видел ее прощальные зарницы... (Пелевин 2011a: 224).

Согласно Поршневу, первобытные люди сначала выработали язык как средство гипноза и таким образом стали могущественными и жестокими убийцами и каннибалами. Лишь впоследствии появился новый антиязык, который позволил другим людям защитить себя, а современный человек появился *вопреки* своим мрачным промежуточным предкам. Вероятно, Пелевина привлекают не только размышления о гипнотическом языке-оружии (столь близкие его собственным мыслям), но также логика отрицания отрицания на начальном этапе истории, которая напоминает апокалиптические теории конца истории (появление темного господина, Антихриста, которое преодолевается на новом витке разрушения). Впрочем, здесь Пелевин отходит от своего обычного гностического буддийского спиритуализма (верящего, что грядет следующий высший мир после того, как этот закончится) и придает ему черты эсхатологического пессимизма (последняя битва — с Антихристом? — проиграна и т. д.). В последнем варианте язык, являясь негативной силой, в конце концов навсегда разрушает себя. Эта негативная диалектика недалеко ушла от «Отеля “Пропасть”» (как называл Франкфуртскую школу Дьердь Лукач).

В недавнем произведении Пелевина «Любовь к трем цукербринам» (Пелевин 2014a) рассказывается о том, как исламский террорист взорвал оппозиционную газету. Однако за этой мнимой формой кроется более фундаментальная драма, где главный герой, наделенный даром ясновидения, подвергается преследованию демонических злых Птиц, *angry birds*. Они хотят убить Бога, принимающего образ толстой свиньи, и используют для этой цели людей (они бросаются людьми в Бога, так же как люди бросаются птицами в известной игре). Тактика состоит в том, чтобы завладеть человеком и заставить его очень сильно страдать, разгромить Бога этим крайне мрачным чувством. Все это приводит к вышеупомянутому взрыву, но в видении жертвы взрывается ядерная бомба, уничтожающая всю Землю. Это конец нашего мира, но не мира как такового: главный герой выживает, путешествуя среди многих миров, и узнает, что один из его бывших коллег сам и создает эти миры.

Все это довольно радикально и изобретательно по содержанию, но по форме довольно привычно для тех, кто знаком с постмодернистской литературой. Я хочу остановиться на четырех важных в данном контексте моментах.

1. Как и для Набокова, для Пелевина «конец света» — это способ осознать и выразить воображаемый характер литературы, одновременно преодолевая его, заставляя текст постоянно обличать себя как

галлюцинацию. Если для Набокова настоящей причиной использования этого образа было ностальгическое чувство утраты и вера в трансцендентность сознания, то для Пелевина речь в основном идет о том, до какой степени современная реальность субъективно и символически сконструирована государством и СМИ, сконструирована не просто как «симулякр», но в самом своем бытии. Итак, современная повседневная реальность структурирована как искусство, которое превращает эту реальность в предмет приятной и забавной литературы, при этом ставя ее на грань исчезновения. Даже если такая реальность и не является на деле плодом тайного заговора — а Пелевин делает это ясным, показывая гротескность подобных теорий, — она структурирована так, как будто является результатом чьего-то сговора. Автором движет понимание того, до каких пределов наш мир является объектом рационального планирования, рационалистической рефлексии, оставаясь в то же время крайне эстетизированным, бомбардируя субъекта воображаемыми или мифическими нарративами и образами. Это можно рассматривать как постмодернистское размышление о массовой культуре и классической рациональности (будь то советское планирование или западная технократия), которые сегодня работают сообща: пелевинские герои — модернистские субъекты в мире культурной индустрии, против которой они поднимают бунт.

Рациональность и искусство в своем единстве и противоречии порождают чувство дереализации и десубъективации, которое исследуется эстетикой киберпанка вообще и Пелевиным в частности. Пелевин отличается здесь от прочих, поскольку российский обществу, к которому он принадлежит, гораздо удобнее для конструирования, чем другие, вследствие недавней революции, ослабившей чувство реальности и развязавшей воображение, но в то же время поднявшей ставки на крайне рациональное стратегическое поведение. А также вследствие подражательной позиции этого общества по отношению к западным политическим моделям. Все это вместе привело к магической уверенности в силе СМИ, которая стала самовыполняющейся. Достаточно посмотреть на нынешнюю *не-войну* в Украине, которая стала возможной благодаря созданию воображаемого мира российским телевидением (ср. Pomerantsev 2014). Пелевин предвидел такого рода спецоперации и повлиял на них. Здесь также кроется причина того, почему его письмо так защищает и оберегает читателя. Катастрофа представлена как «конец света» в том утешительном смысле, что этот мир никогда и не был реален, что универсум романа, с его подчас хтонически отвратительными образами, — это *только* литература, *только* вымысел. То же самое можно сказать о повсеместных террористических сюжетах в новых медиа. И отсюда также следует важность Поршнева для Пелевина: этот мыслитель, как и намного позже него Паоло Вирно (Virno 2013), рас-

смастривал язык и в связи с опасностью господства, и как средство защиты от этого господства. Откровение апокалипсиса в литературе работает как «нет», ослабляющее силу литературного языка.

С политической точки зрения Пелевин едва ли может быть назван «прогрессивным» писателем. Вслед за доброй частью постмодернистской литературы он обесценивает все существующие политические подходы разом и усиливает чувство морального релятивизма через универсальное подозрение (ср. работы С. Жижека (Žižek 1991) и Ф. Джеймисона (Jameson 1991), которые среди прочего подчеркивали апокалиптическую риторику постмодернизма). Это убедительная пародия на патриотический популизм, западный либерализм, прозападную революционность, которая в то же время возвышает их значение, создавая мистическую всемирную теорию заговора. Однако, будучи буддистом, а значит, отказываясь помышлять о земной альтернативе злему миру, Пелевин в то же время не циничен. У него есть постоянная тема символического сопротивления, которое приводит к учреждению свободной субъективности. Роман «S.N.U.F.F.» даже заканчивается анархистским революционным исходом под руководством секс-куклы, которая постепенно овладела критическим сознанием лучше людей (Пелевин 2014b). Соперничающие галлюцинаторные миры могут рухнуть, но сопротивление им возводит субъективность на эпический уровень. Мир — *лишь* произведение искусства, но он тем не менее *произведение Искусства*.

2. Наряду с образами конца и пустоты, где мир растворяется, превращаясь в театральное представление (в «Чапаеве и Пустоте» Пелевин прямо цитирует на эту тему «Балаганчик» Блока) или в колоду карт, у Пелевина появляется фигура творца мира — демиурга, который одновременно является и героем книги, и ее мнимым автором. Пелевин постоянно возвышает такие образы, что до некоторой степени напоминает «Бледный огонь» Набокова. В то же время здесь есть ирония, напоминающая Набокова, но еще сильнее — Платонова, чья игра с «Достоевским» не отличается от использования Пелевиным имен «Чапаев» и «Толстой» для героев остросюжетного жанра (и вообще того, как он применяет означающие массовой культуры, именуя и переименовывая героев своих романов). Субъект в такого рода апокалиптической литературе — отсутствующая, но алчно возыскуемая функция, и любой стремится занять его место. Салли Далтон-Браун (Dalton-Brown 2014) отмечает роль рефлексивных образов в прозе Пелевина и видит постмодернистское «бессилие» автора в том, что его же герои начинают уходить из-под его контроля и сам он деградирует до уровня персонажа. Но разве не действует здесь и иной процесс, с помощью которого автор, ранее невидимый, воплощается и удваивается (как в романе Пелевина «t»)? В таких случаях налицо двойная роль персонажа — так, Татарский в «Generation “П”»

пишет сценарии для телевидения и становится их главным героем. Здесь сильная схема, ловушка для ума зрителя, напоминающая нам о теории Фрейда о вожде массы: он занимает для ее членов и позицию ролевой модели (= субъекта), и позицию любовного объекта.

У Пелевина Чапаев, идеализированный герой советской военной мифологии, превращается в грандиозного теолога и гуру, одновременно комичного и художественно убедительного. Таким образом буквализуется крипто-теологическое содержание советской культуры. То же самое, но более комически, происходит с Котовским и Львом Толстым. Это не трансцендентные роману личности, но персонажи романа, и Пелевин подчеркивает, что с объективной (буддистской) точки зрения личностей вообще не существует: «не “я мыслю”, но мыслю “я”». «Живой Бог» в «Generation “П”» — это лишь самый популярный образ, а не всемогущий господин. Но эта ирония лишь усиливает сублимацию. В отличие от классического гения, такой постмодернистский автор/герой играет и демонстрирует публичную роль. И здесь есть ясный политический смысл: даже до того, как текущий российский политический режим начал проявлять черты персоналистской автократии, Пелевин уже подчеркивал роль мессианской личности в мире, который так сильно страдает от апокалиптической тревоги, т. е. тревоги де-реализации и де-субстанциализации мира. Речь не о боге, но, скорее, о герое: сравните российского президента Владимира Путина, чья действительная легитимность покоится не столько на искренней вере в портрет, созданный телевизионной пропагандой, сколько на уважении к пиарщику высшего класса, которому удается организовать столь яркую и долгую пропагандистскую кампанию, одновременно проецируя свой собственный образ в качестве главного героя этого фильма (как пелевинский пиарщик и живой бог Вавилена Татарского из романа «Generation “П”»).

3. В гностическом ключе перед разрушением мира его существование приписывается Богу, но налицо также симметричная задача убийства Бога или хотя бы наказания его за творение этого мира. Тут не только идолопоклонство перед авторами, но и борьба с идолами, насилие в отношении авторской фигуры. Здесь сценарий апокалипсиса или по крайней мере сценарий катастрофы прописывают не только уничтожение однажды созданного мира, но и антиконструкцию, позволяющую такое уничтожение. Автору нужно изобрести такое зло, которое не могло бы существовать внутри системы и заставило бы ее самоуничтожиться: в «Чапаеве и Пустоте» сначала происходит прямая аннигиляция мира пальцем Будды. Но потом, когда Петр обнаруживает, что мир, в котором он живет, придуман Котовским, а он даже не может убить его, он сочиняет оскорбительное стихотворение о прокалывании ручкой лысого черепа Котовского. И в итоге это, видимо, срабатывает, так как окружающий

мир действительно растворяется. За «Чапаевым и Пустотой» у Пелевина следуют «македонские» пытки французских граждан как средство восстановить геополитический баланс духа и материи, противоракетные таблицы Скотенкова, богоборческая пытка людей «злыми птицами» — все это ужасные конкретные антифантазии, напоминающие лакановское понятие «реального» (и то, как его использует Жижек).

Строго говоря, эти конструкции не являются «концами света», но они явно соотнесены с апокалиптическими образами Пелевина. С философской точки зрения логика ясна: недостаточно просто отвергнуть, обесценить или отрицать мир, чтобы он растворился. Особенно если это сконструированный мир, а таким, как убежден Пелевин, является любой мир. Недостаточно «деконструировать», нужно атаковать автора антиконструкцией: противоположная сила является средством усиления негативного суждения, которое в противном случае осталось бы лишь теоретической схолией. В кантианских терминах, *nihil privativum* необходимо для осуществления *nihil negativum*.

Это важный теоретический момент в контексте чисто постмодернистских или деконструктивистских интерпретаций Пелевина, таких как у Липовецкого (2008), который рассматривает его творчество как образец децентрирования, «итерации» и «паралогического» смешивания противоположностей без какой-либо иерархии или развязки. На самом деле, чтобы произвести такого рода мир абстрактной негативности, в какой-то момент необходима конкретная негативность определенного отрицания, и Пелевин всегда включает такое отрицание в ключевые моменты. Ему нужно разрушить центрированный мир, чтобы произвести децентрированный, и литература — это живое богоборческое оружие, как те герои «Любви к трем цукербринам», с помощью которых «злые птицы» стреляют в Бога. В структурном плане я, вопреки Липовецкому, считаю, что зрелые тексты Пелевина далеки от паралогии или паратаксиса: они всегда структурированы в классическом духе как два (иногда больше) параллельных смысловых мира. Конечно, герои-оборотни свободно перемещаются между ними и действие спотыкается в сериях иллюзорных трансгрессий, но, в конце концов, романы всегда делают возможным драматическое противостояние этим мирам, которое зачастую заканчивается апокалиптическим крушением.

Среди современников Пелевин своей поэтикой противоположных ходов напоминает Ларса фон Триера, который тоже любит по своему строить невыносимые искусственные образы, чтобы шокировать зрителя и порадовать злого Бога. Розалинд Галт в блестящем анализе «Меланхолии» (2010) фон Триера называет это «троллингом» зрителя и объясняет его садомазохистским контрактом между зрителем и режиссером (Galt 2015). Пелевин менее жесток к читате-

лю: он пытается представить тот же механизм более беспристрастно, на отдалении.

4. У Пелевина предмет апокалипсиса — это, выражаясь языком Гегеля, не только субъект, но и субстанция. Писатель обильно демонстрирует роль энергетически активных жидких субстанций в описываемых фантастических мирах, например нефть (он называет ее «дерьмом мертвых динозавров») или баблос (мистический напиток, сочетающий гипнотическое наслаждение и наслаждение денег). В мире, где дефицит реальности сочетается с передозировкой образами, эти субстанции обладают массой магических способов как для восстановления реальности, так и в конечном счете для ее разрушения. И этих субстанций всегда недостает.

Если говорить о России, то здесь налицо нехватка реальности и нехватка материи, связанная с революционной девальвацией советского прошлого. В «Чапаеве и Пустоте» главный герой Пелевина сходит с ума в 1919-м и приходит в себя в 1992-м — период между двумя датами в романе опущен. Это именно та пустота провалившейся истории, на которую намекает название. Описанное в романе действие «в абсолютной пустоте» — это также искусство жить в исторической пустоте, которую литературное творчество Пелевина парадоксальным образом пытается заполнить материей. Пулемет, предназначенный для разрушения всего мира с помощью пальца Будды, не случайно сделан из глины, парадигматического сырьевого материала. Нефть, возникающая как главный материал в «Священной книге оборотня» и в «Македонской критике французской мысли», — это субстанция, добытая из далекого прошлого, которой мы питаемся и которой заполняем дыры в кратковременной памяти.

Как это ни странно, природа играет значительную роль в киберпанк-мирах Пелевина. Он любит описывать пейзажи и идеализирует природу, например, в «Любви к трем цукербринам», где зеленые растения появляются в самом конце как здоровая сила, преобладающая над виртуальной реальностью. Быть может, именно этот естественный мир наиболее уязвим перед лицом материального разрушения, порожденного апокалиптическими силами. Следуя старой русской традиции, связанной с Николаем Федоровым и его идеей о материальном воскрешении, Пелевин описывает материалистический апокалипсис в мире, который либо сведен к чистой материи на грани исчезновения, либо, напротив, держится за свою материю как за средство заполнить пустоту, образовавшуюся после символического истребления. Материя предстает как хрупкий субстрат этого мира, и в то же время как мрачный инструмент его разрушения.

Таким образом, Пелевин не просто описывает разрушающийся мир чистых образов и означающих хаос, который пришел на смену квазитеологической советской системе координат. Он описывает постреволюционный и перманентно революционный мир, где все

должно быть перестроено и передумано: этот мир аналогичен модернистскому искусству, в котором все сверху донизу настолько сконструировано, что оно рискует потерять свою субстанциальность. То, что так просто разрушить, должно было быть создано искусственно. Субъект и субстанция, которые постоянно теряются в этом мире, не только вследствие растущего отчуждения человека, но также из-за стремительного неоднородного развития, возвращаются у Пелевина как возвышенные имена и образы героев-творцов и фетишизированных денег. Апокалипсис обусловлен не только меланхолическим отступлением великих ценностей, но и активным символическим восстанием героев против мира, который оказывается *всего лишь* миром, и против его господ. Конструктивистская, картезианская, буддистская, богоборческая, материалистическая, мистическая *apocalyptic*. Проза профанации, поэзия отрицания, риторика разоблачения.

Библиография

- Бердяев, Николай (1990). «Русская идея». В кн.: *О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья*, с. 42–271. М.: Наука.
- Блок, Александр (2014). «Балаганчик». В кн.: Блок, Александр, *Полное собрание сочинений и писем*, в 20 тт., т. 6.1, с. 5–22. М.: Наука.
- Бродский, Иосиф (2001). «Меньше единицы». В кн.: *Сочинения Иосифа Бродского*, в 7 тт., т. 5. СПб.: Пушкинский фонд.
- Вирилио, Поль (2002). *Информационная бомба*. М.: Гнозис; Прагматика культуры.
- Гёте, Иоганн (1976). «Из моей жизни. Поэзия и правда». В кн.: Гёте, Иоганн, *Собрание сочинений*, в 10 тт., т. 3. М.: Художественная литература.
- Кандинский, Василий (1989). *О духовном в искусстве*. Л.: Фонд «Ленинградская галерея».
- Лаку-Лабарт, Филипп (2015). *Поэзия как опыт*. М.: Три квадрата.
- Липовецкий, Марк (1997). *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*. Екатеринбург: УГПУ.
- Липовецкий, Марк (2008). *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1990–2000-х годов*. М.: Новое литературное обозрение.
- Лукач, Георг (2003). *История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике*. М.: Логос-Альтера.
- Магун, Артемий (2010). «Отрицательная революция Андрея Платонова». *Новое литературное обозрение* 106: 65–95.
- Набоков, Владимир (2002). «Приглашение на казнь». В кн.: Набоков, Владимир, *Русский период. Собрание сочинений*, в 5 тт., т. 4, с. 44–187. СПб.: Симпозиум.

- Набоков, Владимир (2004а). «Бледное пламя». В кн.: Набоков, Владимир, *Американский период. Собрание сочинений*, в 5 тт., т. 3, с. 293–534. СПб.: Симпозиум.
- Набоков, Владимир (2004b). «Прозрачные вещи». В кн.: Набоков, Владимир, *Американский период. Собрание сочинений*, в 5 тт., т. 5, с. 8–97. СПб.: Симпозиум.
- Набоков, Владимир (2009). «Защита Лужина». В кн.: Набоков, Владимир, *Русский период. Собрание сочинений в пяти томах*, т. 2, с. 306–468. СПб.: Симпозиум.
- Пелевин, Виктор (1996). *Чапаев и Пустота*. М.: Вагриус.
- Пелевин, Виктор (2000). *Generation “П”*. М.: Вагриус.
- Пелевин, Виктор (2003). *Диалектика переходного периода из ниоткуда в никуда*. М.: Эксмо.
- Пелевин, Виктор (2004). *Священная книга оборотня*. М.: Эксмо.
- Пелевин, Виктор (2006). *Empire “V”*. М.: Эксмо.
- Пелевин, Виктор (2009). *t*. М.: Эксмо.
- Пелевин, Виктор (2011а). «Зенитные кодексы Аль-Эфесби». В кн.: Пелевин, Виктор, *Ананасная вода для прекрасной дамы*, с. 145–234. М.: Эксмо.
- Пелевин, Виктор (2011b). «Операция “Burning Bush”». В кн.: Пелевин, Виктор, *Ананасная вода для прекрасной дамы*, с. 7–144. М.: Эксмо.
- Пелевин, Виктор (2014а). *Любовь к трем цукербринам*. М.: Эксмо.
- Пелевин, Виктор (2014b). *S.N.U.F.F.* М.: Эксмо.
- Платонов, Андрей (2000а). *Котлован. Текст, материалы творческой истории*. СПб.: Наука.
- Платонов, Андрей (2000b). *Записные книжки. Материалы к биографии*. М.: ИМЛИ.
- Платонов, Андрей (2011а) «Джан». В кн.: Платонов, Андрей, *Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов*, с. 111–234. М.: Время (Собрание).
- Платонов, Андрей (2011b) «Чевенгур». В кн.: Платонов, Андрей, *Чевенгур. Котлован*, с. 9–410. М.: Время (Собрание).
- Платонов, Андрей (2011с). «О “ликвидации” человечества». В кн.: Платонов, Андрей *Фабрика литературы*, с. 240–265. М.: Время (Собрание).
- Поршнева, Борис (2007). *О начале человеческой истории*. СПб.: Алетейя.
- Фрейд, Зигмунд (2006). «Психоаналитические заметки об одном случае паранойи (*dementia paranoidea*), описанном в автобиографии». В кн.: Фрейд, Зигмунд, *Собрание сочинений*, в 26 тт., т. 3, с. 71–146. СПб.: ВЕИП.
- Хайдеггер, Мартин (1993). *Время и бытие. Статьи и выступления*. М.: Республика.
- Чапек, Карл (1975). «Война с саламандрами» [1936]. В кн.: Чапек, Карл, *Собрание сочинений*, в 7 тт., т. 2, с. 435–675. М.: Художественная литература.
- Чапек, Карл (1976). «RUR» [1920]. В кн.: Чапек, Карл, *Собрание сочинений*, в 7 тт., т. 4, с. 125–202. М.: Художественная литература.
- Bethea, David (1989). *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Blanchot, Maurice (1995). *The Writing of the Disaster* [1980]. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Dalton-Brown, Sally (2014). “Looking For The Creator: Pelevin And The Impotent Writer In *T* (2009) and *Ananasnaia Voda Dlia Prekrasnoi Damy* (2011)”. *The Modern Language Review* 109.1: 199–218.

- Galt, Rosalind (2015). "The Suffering Spectator? Perversion and Complicity in *Antichrist* and *Nymphomaniac*". *Theory and Event* 18.2. <https://muse.jhu.edu/article/578636>.
- Greenberg, Clement (1939). "Avant-Garde and Kitsch". *Partisan Review*, 6 (Fall): 34–49.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Löwith, Karl (2011). *Meaning in History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Magun, Artemy (2017). "Boris Porshnev's Dialectic of History". *Stasis* 5.2 (forthcoming).
- McGinn, Bernard (2011). *Antichrist: Two Thousand Years of the Human Fascination with Evil*. New York: Columbia University Press.
- Pomerantsev, Peter (2014). *Nothing is True and Everything is Possible: The Surreal Heart of the New Russia*. New York: Public Affairs.
- Taubes, Jacob (2009). *Eschatologie occidentale*. Paris: Éditions de l'éclat.
- Virno, Paolo (2013). *Saggio sulla negazione: per un'antropologia linguistica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Žižek, Slavoj (1991). *For They Know Not What They Do*. London: Verso.