

**КАТАЛОГИЗАЦИЯ МИРА-ХАОСА
В РУССКОМ НЕЛИНЕЙНОМ РОМАНЕ 2000-Х ГГ.**

Аннотация.

Мережинская А.Ю. Каталогизация мира-хаоса в русском нелинейном романе 2000-х гг.

В статье демонстрируется специфика русского нелинейного романа 2000-х гг., характеризуются общие особенности данной формы и ее изменения в последнее десятилетие. Описываются коды, стратегии, авторские интенции, модификации традиций барокко и художественного опыта постмодернизма, доказывается возникновение нового художественного качества.

Ключевые слова: роман, постмодернизм, код, переходное художественное мышление.

Анотація.

Мережинська Г.Ю. Каталогізація світу-хаосу в російському нелінійному романі 2000-х років.

В статті демонструється специфіка російського нелінійного роману 2000-х, характеризуються загальні особливості цієї форми та її зміни в останнє десятиліття. Демонструються коди, стратегії, авторські інтенції, модифікації традицій бароко та художнього досвіду постмодернізму, доводиться виникнення нової художньої якості.

Ключові слова: роман, постмодернізм, код, перехідне художнє мислення.

Summary.

Merezhinskaya A. Yu. Cataloguing World-Chaos in Russian Nonlinear Novel of the 2000s.

In the article the specific character of Russian nonlinear novel of the 2000-th is demonstrated, the general features of this form and its change in the last decade are characterized. Codes, strategies, authorial intentions, modifications of the baroque traditions and the artistic experience of postmodernism are described, the rise of the new artistic quality is proved.

Key words: novel, postmodernism, code, transitional artistic thought.

Обращение писателей к нелинейному роману в последние десятилетия XX в. и его популярность у читателей связаны, как представляется, с рядом причин. Это и нацеленность на эксперимент в атмосфере общей смелых эстетических ориентиров, и реализация одного из механизмов обновления жанра, и нахождение способа наиболее радикального воплощения постмодернистских идей. Новая форма соединила открытия с традицией (барочной, модернистской) и актуализировала такие разновидности, как романы-словари, гадания («Хазарский словарь», «Последняя любовь в Царьграде» Милорада Павича), комментарии; комментарии к комментариям («Пути к раю» П. Корнеля, «Бесконечный тупик» Д. Галковского), стилизации кодексов, выставок экспонатов, набора артефактов («Шкатулка для письменных принадлежностей» Милорада Павича). С одной стороны, эта новая форма мыслилась некоторыми писателями как чрезвычайно перспективная (например, так ее оценивал в своих эссе Милорад Павич), с другой – повторяемость приемов заставила критиков отнестись к ее будущему более критично.

2000-е дают ответ в споре о продуктивности нелинейного романа. Именно в это время наблюдается новый его подъем, причем уже в контексте переоценки постмодернистских экспериментов, наступившего «стилевого консенсуса» «нулевых», когда опыт постмодернизма включается как одна из составляющих в формирующуюся художественную парадигму. Можем предположить, что стойкость данной формы, уходящей корнями в традиции барочных каталогов, определяется глубинными закономерностями. Она отражает переходное мышление, соединяет характерные для него контрастные и даже как бы взаимоисключающие интенции: с одной стороны, восприятие мира как утратившего целостность, логику, линейность, децентрированного, лишённого общего «сюжета», а с другой – стремление концептировать хаос, набросить на него семантическую сеть и тем объяснить. Избранная форма остраивает обе эти особенности, фиксируя внимание на самом процессе поисков целостности. Названная черта проявилась в классических нелинейных романах М.Павича, Д.Галковского, П. Корнеля. При всей внешней децентрации, раздробленности, моделируемой возможности читать роман непоследовательно, произведения имеют центр [1]. Это стремление найти, семантически обозначить важнейшую для автора мысль, например, об истори-

ческой судьбе небольшого народа на границах эпох и цивилизаций («Хазарский словарь» Павича), необходимости оформить национальную идею и дать ориентиры самоопределения «русской личности» («Бесконечный тупик» Д. Галковского), обозначить общую позитивную культурную экзистенцию человечества («Пути к раю» П. Корнеля).

Соединение этих же разнонаправленных интенций – изображения хаоса переходной эпохи и стремления его концептировать – характерно для новейших произведений, анализу которых и посвящено настоящее исследование. Его цель – обозначить модификации нелинейного романа в 2000-е годы, определить его специфику. Материалом являются произведения О. Сивуна «Бренд» (2008), А. Балода «Иронический словарь “Empire V”» (2007), В. Тучкова «Русский И Цзин» (2009).

Наиболее резонансным событием стало появление «поп-романа» Олега Сивуна «Бренд», построенного как каталог современных коммерческих брендов. Литературоведы отмечали связь произведения с традициями нелинейного романа и характерное уже для пост-постмодернизма восстановление статуса автора и читателя [2]. Критика подчеркивала постмодернистскую вторичность текста, следование в русле Энди Уорхола: «Фокус Энди Уорхола в том, что он первым заменил художественный образ на тренд, продающийся на рынке под его брендом. Олег Сивун пошел дальше: он первым создал литературное произведение, целиком основанное на контекстной рекламе» [3].

Безусловно, роман О. Сивуна находится в русле более новых, чем поп-арт, традиций. Он развивает метафору «мир-супермаркет», блестяще реализованную в прозе Дугласа Коупленда, и принимает поколенческие акценты этого писателя (ведь герой «Бренда» – молодой человек, пришедший в уже сложившийся мир, в котором реальность заменена торговыми марками, то есть проект, вызывавший опасения у «поколения Икс» Коупленда, здесь доведен до крайности).

Очевидна и связь романа О. Сивуна с «Generation “П”» В. Пелевина, произведением, явно написанным в диалоге с текстом Д. Коупленда. Герой романа В. Пелевина, оказавшийся на развалинах старого мира (советской утопии) и у истоков нового (коммерческого и прагматичного), включается в построение новой реальности, оказавшейся виртуальной и насквозь обманной (реклама, телевидение). В «Generation “П”» уже

предпринимается попытка этот мир каталогизировать через новые его обозначения – рекламные. Ограниченность и бесперспективность, но и абсурдная навязчивость данного устремления, самого кода описания мира языком брендов и рекламы доказывается в неудачных попытках героя «позиционировать» что-либо выходящее за границы потребления, например, Господа Бога или национальную идею. Собственно, это вскрывает авторское отношение к ценностному перевороту конца XX века. Если герой Пелевина учится манипулировать сознанием, то рассказчик из «Бренда» как раз жертвой этих манипуляций становится, он ходит, как в лесу, по миру-каталогу, в котором ориентирами являются торговые марки, авторская позиция, как и у Пелевина, выражается в иронии, абсурдизации. Сивун фактически продолжает ту же тему, что и Коупленд и Пелевин, но выбор формы нелинейного романа подчеркивает разницу художественных задач, решение которых требует соответствующего инструментария. Романы Коупленда и Пелевина – линейные, авторам важно было показать путь героев, динамику характеров и логику вызревшей реакции на этот новый мир. У молодых людей «Поколения Икс» она эскейпистская, это бегство от цивилизации-супермаркета, популярный и в начале 2000-х дауншифтинг. У Вавилена Татарского из «Generation “П”» – это деградация, связанная с подключением к жестоким правилам игры. По модели перевернутого романа воспитания каждый успешный в карьерном плане шаг Вавилена Татарского оказывается этапом падения.

Для О. Сивуна важно другое – изобразить самочувствие человека, запутавшегося в мире обманок-брендов, и проверить действенность данного кода. Для этого форма нелинейного романа – словаря, каталога, бесконечно дублирующего как структурные принципы «статей» (история бренда, слоган, ироничный бонус-комментарий героя, музыкальное сопровождение, история уже личных взаимоотношений с брендом), так и механизм восприятия (обнадеживание – разочарование – сомнение) оказывается максимально подходящей. Мир расписан, назван «брендами», поделен и оценен, а счастья и ощущения истинности, полноты бытия герой не испытывает, его мысли и эмоции кружат, дублируются. Можно усмотреть связь с еще одним ярчайшим нелинейным романом Петера Корнеля «Пути к раю». В его разросшихся комментариях и комментариях к комментариям фиксируется поиск отгадок тайны гармонии, счастья,

осуществляемый в области культуры (мифы о рае, легенды, живописные полотна, литературные произведения с этим или противоположным концептом). Писатель фиксирует множественность счастливых путей, тем утверждая идею гармонии. А в романе О. Сивуна бренды обещают счастье, рай, но его не дают, тем дискредитируя саму идею, строят мир на ложном принципе. Как и в произведениях В. Пелевина, в «Бренде» ярчайшим образом проявляется присущая русскому постмодернизму апофатика, доказательство от противного.

Попытка каталогизировать мир вопреки ощущению хаоса, столь характерному для переходного мышления, была предложена и в других, более поздних романах В. Пелевина. Не случайно в качестве семантической сетки, своего рода словаря актуальных понятий нового мира воспринимается роман «Empire V», в котором дается авторское ироническое прочтение основных категорий, якобы, формирующих современную реальность – «дискурс», «гламур», «баблос» (эмоциональная и ментальная энергия, выделяемая людьми в их борьбе за деньги, стремлениях и мечтах о них же). Проводя подобную каталогизацию (в которую входят и более мелкие знаки – «постмодернизм», «метросексуал» и др.), а также стратегии манипулирования сознанием, Пелевин все же строит традиционный линейный роман по той же модели, что и «Generation “П”». Общее – стремление наивного героя прижиться в перевернувшемся мире, его моральное соблазнение «учителем», инициация, познание законов и знакового кода, а далее успешная карьера, оборачивающаяся нравственной деградацией и расчеловечиванием, участие в моделировании ложной реальности, продуцировании ее знаков. В данном случае автору вновь важно показать путь героя, динамику характера и подвести читателя к реакции осуждения.

А вот интерпретация «Empire V» как раз породила нелинейную форму. Александр Балод (представитель того же поколения, что и Пелевин) отозвался «Ироническим словарем “Empire V”», соединившим черты эссеистики и нелинейного романа. С эссеистикой произведение роднит развитие авторских мыслей и эмоций, отражение процесса раздумий над актуальными проблемами (в данном случае – можно ли каталогизировать хаос, насколько действенен предложенный другим писателем код). А с нелинейным романом – беллетризация и целый ряд формальных особен-

ностей. А. Балод избирает уже апробированную модель словарных статей-комментариев к некоему тексту. Так строятся «Хазарский словарь» М. Павича, «Пути к раю» П. Корнеля, «Бесконечный тупик» Д. Галковского, с той разницей, что в них комментарии сосредотачиваются вокруг утраченного, неопубликованного (часто древнего, мистического) текста, содержащего разгадку тайн. В «Ироническом словаре» А. Балода такой текст наличествует в подтексте – это роман Пелевина, с которым читатель знаком, но даже если это и не так, то новое произведение вполне самодостаточно (как и текст «Бесконечного тупика» без опубликованной позже центральной части), поскольку в словарных статьях обсуждается комплекс глобальных проблем – специфики современного мира, смены концепции человека, роли литературы в этом контексте, особенностей произведений, которые эти все вопросы интерпретируют.

По законам жанра (в традициях Павича и Корнеля) исходный текст, породивший словарь-комментарий, трактуется как мистический. Видимо, по аналогии с «магическим реализмом», роман Пелевина характеризуется как «магическая экономика», указывающая силой прозрения и тайного знания на те особенности мира и человека, которые не поддаются логическому объяснению. Впечатление усиливается сравнением с «Алхимией финансов» Дж. Сороса. Более того, роман Пелевина иронично и провокационно трактуется как конспирологическое сочинение, ибо оно, якобы, раскрывает тайный смысл вещей, понятный лишь посвященным. Автор же словаря, в свою очередь, данный смысл расшифровывает для обычного читателя. Эта мнимая таинственность и дешифровка «мистического» текста, конечно, являются частью авторской игры, а игровой стиль подсказан первоисточником: образы романа Пелевина, якобы, важны не сами по себе, а как глубоко субъективные метафоры и знаки на пути постижения истины писателем, следовательно, и с его романом можно поступить так же. Эта позиция А. Балода обнажается в словарной статье «Вампиры»: «Все произведения Пелевина – это беллетризированные размышления о смысле жизни, созданные в соответствии с постмодернистским канонem “двойного прочтения”».

Символом истины мог бы стать столь любимый Пелевиным образ оборотня. Личина, которую он принимает, никогда не является его истинной сущностью, потому что за ней неизбежно следует новое переде-

вание или перевоплощение [...] Что вы хотите – гламур, однако! Герои Пелевина, будь то люди, животные, оборотни или вампиры, не что иное, как инструмент постижения абстрактной истины. Сущность, которая никогда не будет найдена, потому что всегда выступает в относительной форме [...] Все, что нужно Пелевину, – это новая метафора, из которой он творит новую виртуальную вселенную. Писатель – великая мышь, а его книги – вампиры, с помощью которых он пытается разобраться в том, зачем он пришел в этот мир. Книги, как и вампиры, не дают ответа – и так же, как они, начинают жить собственной жизнью» [4, 215-216].

Такая позиция игры лишает А. Балода пиетета перед первоисточником, позволяя его «продегустировать», разобрать, расширить, обратившись к семантическому принципу анализа, предложить собственные трактовки знаков и метафор.

Семантическая сетка «магического» текста раскрывается в словарных статьях трех типов. Первые отражают базовые концепты «Empire V». Это «баблос», «богатство», «вампиры», «гламур» и «дискурс», «дегустация», «деньги», «земляные самолеты», «культуролог», «лжеолигарх», «метро-сексуал», «Незнайка на Луне», «постмодернизм», «уловка 22», «халдеи», «человек», «язык». Автор словаря оставляет возможность самых невероятных интерпретаций, дописываний этих образов, их дискредитации, насыщения новыми метафорами и символами.

Вторая группа – это минус-позиция, то есть то, что в романе Пелевина в явном виде отсутствует, но, якобы, наличествует в подтексте и, скорее всего, тщательно скрывается. Именно здесь в полной мере разворачивается авторская игра, фейерверк предположений, парадоксальных прочтений, реализация собственной позиции. Примером может служить знак «Дэн Браун». Автор «Кода да Винчи» в «Empire V» не упомянут, но составитель словаря видит параллели: романы Дэна Брауна и Пелевина – это, якобы, тексты конспирологического характера, оба писателя открыли заговор и оба что-то скрывают, более того, за обоими романами стоят вампиры как возможные заказчики и стратеги манипуляции сознанием, что рождает ужасную (но, разумеется, ироническую) версию о служении писателей черным целям и даже их принадлежности к слою темных правителей. «Истина в книгах Брауна переплетена с ложью так, что их невозможно различить. Это не что иное, как “черный шум”, один из мето-

дов ведения идеологической войны вампиров. Его истинная цель заключается в том, чтобы скрыть от людей правду об “Empire V” и том месте, которое занимают в нем люди» [4, 219].

Третий тип знаков связан с выявлением, якобы, истинной авторской позиции в романе «Empire V», а также расшифровкой авторского подсознательного, возможно, скрытого и от самого Пелевина. Фактически рисуется идеологический и психологический портрет писателя, подступившего к мистическим тайнам современного мира. К подобным знакам принадлежат, в частности, «Ганс Рудель» и «Майдан». Возможность появления подобных знаков в словаре, с одной стороны, спровоцировано текстом «Empire V», а с другой – является оригинальной интеллектуальной провокацией. Первое подсказано ритуальным жестом вампиров в романе Пелевина: они давно уже стали цивилизованными и кровь не пьют, потребляя энергию людей, стремящихся к деньгам, но иногда все же покусывают с целью «дегустации», экспресс-анализа сущности испытуемого человека. Точно так же покусывает и «дегустирует» Пелевина А. Балод. Особенно много материала дает коллекция пробирок с веществами, навевающими сны. Это тоже своего рода библиотека или нелинейный каталог. В этом нелогичном (для героя) собрании присутствует пробирка «Рудель» с видением прославленного аса, убежденного врага фашиста, но сильного человека. Он больше нигде в сюжете не появляется, его образ – это то ружье, которое не выстрелит, семантическое, игровое излишество и одновременно проговорка автора, его скрытая самохарактеристика, как полагает в результате «дегустации» Балод. «Чем привлек создателя “Empire V” этот образ? Думаю, что не сильно ошибусь, предположив следующую версию. Пелевин, помимо того, что он талантливый писатель, еще и представитель странного людского племени, именуемого “творческой интеллигенцией”. Так и не сумев разрешить вопрос “быть или не быть?”, поставленный средневековым интеллигентом Гамлетом, оно добавило к нему множество новых, не менее сложных и запутанных. Размышление и действие – это своего рода инь и янь, два противоположных начала, которые редко сочетаются в одном человеке. Для интеллигента бытие – это мысль, а процесс размышления всегда связан с сомнениями и колебаниями. На другом полюсе существует иной тип людей, девиз которых: “Делай, что должно, и пусть будет, что будет”. Люди

мысли часто испытывают разного рода психологические комплексы по отношению к людям действия (может быть именно поэтому многие из них так любят военную историю). Рудель был врагом. Но нельзя не признать, что он был “человеком действия”, храбрецом и летчиком-асом. “Штука” Руделя была подбита не менее тридцати раз, пять раз он был ранен, а в конце войны лишился ноги. “Жаль, что он не носил нашу форму”, – сказал о нем французский ас Пьер Глостерманн» [4, 228].

Ровно в таком же ключе трактуется и знак «Майдан». Он доводит до крайности предшествующий вывод о комплексе автора, эдакого мыслителя, тихони, закомплексованного интеллигента с тайным любованием людьми действия и яркими событиями. Своего рода результатом «дегустации» можно считать и выводы о наличии у Пелевина суперидеи – борьбы добра со злом. В этом ракурсе «магический» текст прочитывается как притча-предупреждение о возможной деградации мира. А это, в свою очередь, вскрывает позицию самого А. Балода.

Авторская стратегия в «Ироничном словаре» такова. Во-первых, выделяется комплекс знаков, которые в романе Пелевина концептируют современное состояние, объясняют хаос переходного времени (это выделенная нами самая многочисленная группа). Затем, подхватывая постмодернистскую установку на игру и свободную интерпретацию, Балод трактует эти знаки, как бы подтверждая их, усиливая и одновременно доводя до абсурда, тем самым развенчивая их авторитетность. В определенной мере это схоже с манерой О. Сивуна в «Бренде». Моделируется максимально провокационная ситуация: картина мира и концепция человека (и так достаточно мрачные в романе Пелевина) понижаются до крайнего предела, что должно вызвать протест читателя. Так, Пелевин создает откровенно фантастический мир, в котором тайно правят вампиры, пьющие энергию человеческих страстей по деньгам. Балод же с привлечением «документирующих» источников (комбинированием и интерпретацией идей Дарвина, Маркса, Сороса, Карнеги и др.) и явно провокационного анализа художественных текстов (Блока, Мережковского, Набокова и др.) «доказывает», что пелевинская реальность достоверна. Проиллюстрируем эту стратегию примером. Имя Блока в «Empire V» не упоминается, пробирка с его данными (в отличие от Тютчева и Набокова) отсутствует в вампирской библиотеке. Но, подхватывая игру В. Пелевина

на, А. Балод провокационно доказывает, что гениальный поэт владел страшной тайной этого мира: «Вампирская тематика в лирике Блока – хорошо известный факт (“Я ее победил наконец...”, “Было то в темных Карпатах...”). Принадлежал ли Александр Блок к числу избранных, посвященных в тайны “Empire V”? Кто знает... Приведем лишь одну любопытную цитату из статьи “Солнце над Россией”, написанной поэтом в связи с юбилеем Л.Н. Толстого, в которой великий писатель противопоставляется царившим в стране силам зла. Враги писателя не только реакционные церковники, чиновники, феодалы. Потому что “не только они смотрят за Толстым, их глазами глядит мертвое и зоркое око, подземный могильный глаз упыря”. Скорее всего Блок ошибался, и взгляд упыря был не враждебным, а заинтересованным» [4, 213].

В результате «научно» подтверждается страшная картина мира, в которой вместо Бога на вершине находится Великая Мышь, ей служат вампиры, а им, в свою очередь, «халдеи». Картина мира в романе В. Пелевина снижается не только подменой Абсолюта некоей абсурдной сущностью, но и полным обесмысливанием реальности: Великая Мышь страдает амнезией после пережитого конца света (апокалиптический миф типичен для переходного мышления), она забыла смысл существования. Поручив его найти вампирам-слугам, тут же забывает о своем приказе, с которым вполне предсказуемо эти существа не справляются (как, заметим, не смог этого сделать и создатель рекламы и телевизионного обмана в «Generation “П”»). В этой сниженной и обесмысленной картине мира максимально редуцируется статус человека, он (в противовес иным, высоким моделям – творения Божьего, хозяина природы, вершины эволюции и др.) превращается всего лишь в дойную корову для вампиров. А Балод доводит это унижение до крайности, до абсурда. Он подводит под фантастическую картину «научную» базу, раскрывая тайный смысл открытой Дарвином эволюции («Вампиры решили создать себе дойное животное, в результате чего и появился человек. [...] Дарвин был прав: предком человека действительно была обезьяна. Вот только решающим фактором, обеспечившим успех эволюции, был не творческий энтузиазм обезьяны, а воля вампиров. Царь природы – человек – возник в результате осуществления множества генетических экспериментов [...]» [4, 215]). Еще раз подчеркнем, что такое максимальное снижение концепций мира

и человека должно смоделировать протест читателя, то есть оно является апофатическим способом доказательства истины обоими писателями-моралистами.

Писатели стремятся воссоздать истинную систему ценностей в противовес навязанной извне идеологии – денег и потребления. Эту задачу А. Балод считает первостепенной, поэтому использует несколько способов ее реализации: прямое формулирование позиции, скрытое под маской дешифровки «мистического» текста, создание иронических метафор – знаков неправильного, перевернутого мира; дописывание пелевинских образов и создание «рифм» к ним. Приведем примеры. Первый и второй способы реализованы в словарной статье «деньги». В ней данный концепт помещен в различные контексты (экономический, мистический, вампирский), их странное и неподобающее соединение создает комический эффект, однако он сочетается с серьезным модусом демифологизации денег, снятия с них семантики естественного, природного. «Экономисты создали множество теорий, объясняющих природу денег, однако так и не добрались до сути. Потому что истинная сущность денег раскрыта в романе Пелевиным в “Empire V”. Деньги – идеология, навязанная людям извне. Люди делают деньги не для того, чтобы жить. Они живут для того, чтобы делать деньги. Деньги – это иллюзия. А именно из человеческих иллюзий вырабатывается баблос для вампиров [...] Основоположник экономической науки Адам Смит много писал о “невидимой руке рынка”. Его последователи были уверены в том, что эта “рука” – цены и прочие рыночные механизмы, которые регулируют экономику. Смит имел в виду совершенно другое. “Невидимая рука”, о которой он говорил, – это рука империи вампиров» [4, 218].

Отметим параллель с «Брендом» О.Сивуна. В обоих текстах акцентируется подмена реальности, жизни идеологией, искажающей человеческое мировосприятие. Однако, если наивный герой Сивуна лишь подозревает подвох, чувствуя свою неожиданную несчастьность и неудовлетворенность в «брендовом» мире, то повествователь в романе-словаре понимает суровую правду происходящей манипуляции, ее разоблачает и осмеивает.

Примером следующего способа доказательства – дописывания пелевинских образов и создания к ним собственных «рифм» может служить

статья «Земляные самолеты», достраивающая пелевинскую интерпретацию карго-культа. Как известно, туземцы, жившие на островах в Тихом океане, были облагодетельствованы товарами, которые им давали американские летчики с временных баз. После ухода «богов» местные жители изобрели ритуал их «приманивания», строя из земли фигурки самолетов. Создатель словаря, фантазируя на эту тему, отталкивается от образа мистического оружия, появившегося в «Чапаеве и Пустоте» – от глиняного пулемета, выстрелы из которого знаменуют угрозу конца света, в подтексте формируются ассоциации – все созданное из праха земного в него же (глину) и превратится. Земляные самолеты трактуются в «Ироническом словаре» как «средство доставки чудо пулемета к месту боевых действий» [4, 219]. Синтез двух символов усиливает абсурдность, игровой модус, но и одновременно акцентирует апокалиптические настроения. Роль земляных самолетов начинают играть идеологии и некоторые гуманитарные науки, что также трактуется как выражение крайнего кризиса. Перекодирование же знаками карго-культа сегодняшней реальности существенно ее остраивает и унижает. Фактически ставится знак равенства между наивным «почвенничеством» туземцев и мечтаниями российских демократов, что «заграница нам поможет», ритуальной стороной научного коммунизма и истории КПСС. Наконец совершенно неожиданно проводится параллель с дебошами российских олигархов в Куршавеле. Ссылаясь на впечатления английской корреспондентки Кэрол Кадвалладр, увидевшей в поведении олигархов дикарские черты (то есть «документируя» свои выводы), А. Балод разворачивает картину нового ритуального поведения, реинкарнации культа карго. «И то, и другое, по сути, примитивная система верований, основанная на неверном понимании материальных ценностей, которые несет с собой западная цивилизация. Первый груз “Хаммеров”, бутылок дорогого шампанского и шуб из рыси уже был сброшен с небес на Куршавель, и теперь папуа-россияне регулярно приезжают справить свой культ у этого алтаря и воссоздать те вещи, которые показали им “белые люди”. Что же, этнографам и социологам, а возможно, и политологам есть над чем задуматься.

Но главное – не в том. Ответ на вопрос: “Почему именно Куршавель?” – прост. Как вы думаете, какое название имеет лучший отель поселка, где имеют привычку останавливаться заезжие олигархи? Неужели “Баблос”?

Именно так» [4, 220-221]. А далее рисуется остроумная, издевательская, псевдетективная и конспирологическая картина. В ее центре находится засекреченный, но разгаданный повествователем офис европейского представительства империи вампиров. Позорное же задержание российского миллионера Михаила Прохорова в Куршавеле за дебош в этом контексте предстает как акция вампирских служб, «дегустация» состояния российской олигархии, «халдейские интриги», война между вампирскими кланами. Все это интерпретируется в модусе ироничной таинственности, в стилистике шпионских романов: «“Empire V” умеет хранить свои тайны. Кричащие заголовки и сенсационные разоблачения прессы не более, чем “черный шум”, спонсируемый людьми в черном» [4, 222]. Таким образом, рифмой к пелевинскому «глиняному пулемету» становится расширенный и художественно интерпретированный карго-культ. В подтексте формируется антитеза. Это противостояние, с одной стороны, скрытой от непосвященных глаз «Внутренней Монголии» из «Чапаева и Пустоты» как истинной экзистенции, обнаружения своего «я», а с другой – законспирированного центра манипуляций, которые лишают человека этого «я», – отеля «Баблос» в Куршавеле. Фактически в этой рифме заповедного и темного тайного скрываются очень важные для автора словаря оппозиции: истинного / ложного; светлого / темного; перспективного / тупикового; личностного, обращенного к человеку / манипулятивного. Позиция автора проясняется благодаря использования следующего приема: он доводит до крайности и абсурда некоторые черты картины мира пелевинского романа и тем их дискредитирует. Например, в «Ироническом словаре» конспирологический сценарий расширяется, охватывая всю российскую историю XX века и проецируется на грядущий конец света, гибель человечества, захваченного вампирами, кстати, роль таких у Балода могут исполнять ложные идеи. В доказательство приводятся «документирующие» моменты. Например, специфическая интерпретация слов классиков, скажем, ранее цитированных строк Блока или же мыслей Д. Мережковского: «Из убитого самодержавия Романовского вышел упырь – самодержавие Ленинское». «Документируют» авторскую догадку и, якобы, выводы науки, пародирование ее методов, положений, стилистики. Оказываются востребованными политэкономия, история, литературоведение, лингвистика. Например, повествователь, ссылаясь на

неведомые авторитеты, сообщает, что слово «парторг» состоит из двух частей – «парт – орг», что указывает на вампирский характер революционного эксперимента, а затем и развала СССР («По неподтвержденной информации, в этих событиях принимал участие лично граф Дракула» [4, 224]).

Концепция автора сконцентрирована в двух финальных статьях – «человек» и «язык», оказавшихся в этой сильной позиции, якобы, произвольно, по алфавиту, но вобравших главные устремления – обозначить векторы деградации человека, цивилизации, искусства слова, а также найти пути выхода из этого состояния. В подтексте статьи «человек» находятся знаменитые слова Пушкина о мирных народах, не достойных воли и обреченных пасть под кнутом и, по ассоциации, остригаемых вампирами. К этому образу деградации добавляется авторская формула человеческой судьбы – вечная суета и бег в кругу «иллюзия – деньги – иллюзия» (что, заметим, сближает «Иронический словарь» с «Брендом»). Концентрация этой модели жизни дается в словах нового пророка – миллиардера Д. Трампа из его книги «Путь наверх»: «Я там, где деньги. Это все, о чем я забочусь, что я делаю». Сконцентрировав весь этот негатив, автор апофатически путем доказывает, что выход лежит в русле противоположного вектора развития – возвращения к истинным ценностям, свободе от иллюзий, личностной ответственности.

В словарной статье «язык» в подтексте, как представляется, находится рифма с финалом «Чапаева и Пустоты». Как мы помним, в романе В. Пелевина герой стремится выстрелить в обманный перевернувшийся мир (его символизирует зеркальный шар люстры в поэтическом кафе) из ручки, тоже своего рода «глиняного пулемета», имеющего силу разрушить. А. Балод в слове видит мощную силу как разрушения (манипуляции сознанием, дискредитации агрессивных мифов), так и созидания, что отражается в игре с различными смыслами слова «язык», использовании тех же, что и у Пелевина, приемов материализации метафор, абсурдизации. «Между писателями и вампирами много общего. Те и другие питаются соками жизни, те и другие являются властителями умов человечества – одни явно, другие тайно. Но главное, что их объединяет, – это язык. Только не в переносном, а в самом буквальном смысле слова. Как говорил грек Эзоп: “Язык – это самое лучшее, что в нас есть”. Великий бас-

нописец даже не подозревал, насколько он прав, если, конечно, не принадлежал к племени вампиров» [4, 232].

Здесь игровой модус снижает пафос доказываемого апофатическим путем тезиса об ответственности литературы, а также авторской убежденности в том, что именно ей предстоит вывести мир из кризиса и вернуть человека к духовным истинным основам. Данные позиции соответствуют духу русской классики и установкам на литературоцентричность русской культуры, которые, в противовес мнению многих современных исследователей, не отпали в конце XX в. Постмодернистская игра не переходит в релятивизм, а превращается в традиционную апофатику с морализаторским подтекстом.

Целый ряд проблем, общих интерпретаций, аспектов картины мира и комплекс приемов роднит роман В. Тучкова «Русский И Цзин» с произведениями О. Сивуна и А. Балода, при том, что новый текст В. Тучкова богаче в философском плане и смонтирован более изысканно. В данном случае обыгрывается форма не каталога или словаря, а гадательной книги. В. Тучков обновляет ряд моделей. Во-первых, пособия по гаданию (использовалась в «Последней любви в Царьграде» М. Павича, где читатель мог произвольно выбрать любую комбинацию карт для собственной и произвольной интерпретации сюжета; сами же гексограммы И Цзина предоставлялись в виде приложения к роману Дюлы Хернади «Храмы счастья»). Однако гадать по его книге автор не рекомендует, высвечивая, фактически, другую модель – «фундаментального лексикона», набора знаков, описывающих национальную ментальность, что роднит роман с опытами концептуалистов. Возникают также ассоциации с иронично обыгранной таблицей Менделеева, полученной в результате своего рода «дегустации» (по Пелевину и Балоду) национальной субстанции, а также прослеживается связь с астрологическими таблицами, поскольку в игровом ключе трактуется путь страны и предначертанность судеб, характерных для нее психологических типов. Так, в провокационном предисловии заявлено: «Предлагаемая автором работа представляет собой попытку создания русифицированного интерфейса великой китайской Книги перемен (И Цзин). В отличие от первоисточника, русский И Цзин не допускает использования его в качестве гадательного инструмента, поскольку представляет собой не калейдоскоп состояний циклически изменяющей-

ся жизни, а статичную периодическую таблицу судеб. Из элементов этой таблицы, взятых в тех или иных пропорциях, и складывается все экзистенциальное разнообразие русской действительности» [5, 7]. То есть используется характерная для переходного мышления модель вечного возвращения, в данном случае – к постоянным психологическим типам, ментальной детерминированности, что, конечно же, является провокацией, как и в выше проанализированных произведениях.

Раздробленная картина мира создается соединением фрагментов-гексаграмм, каждая из которых посвящена какому-либо социально-психологическому типу. Внешне фрагменты не связаны, но рифмуются началами, в которых читателю предлагается ассоциировать себя с данным типом или социальной ролью («Ты – фрезеровщик», «Ты – миллионер, и твое дело постоянно, не останавливаясь, бежать через реку жизни, перепрыгивая с джонки на джонку, с джонки на джонку», «Ты – никто», «Ты – депутат, любимец богов» и др.), совпадают и финальные слова «Хулы не будет», как бы подводящие по-восточному мудрый итог в целом неудачного, бессмысленного (как и у героев Пелевина, Сивуна и Балода) существования, к тому же постоянно повторяющегося по мифологическим законам, соединяющего приметы всех времен.

Общим для произведений В.Пелевина, В. Тучкова, О. Сивуна, А. Балода является комплекс мотивов, объединяющих знаки, это обман, подлог, бренд, а также противопоставление идеального и материального капиталов, критика релятивизма и отказа от вечных ценностей, приводящий к несчастному и бесцельному существованию. В романе В. Тучкова они переплетаются, давая интересный синтез. Проиллюстрируем это деконструкцией идеи бренда в гексаграмме «Возбуждение». Если в «Generation “П”» Вавилен Татарский пытается прорекламировать Господа Бога и национальную идею, а наивный герой «Бренда» так же неудачно ищет за картинкой торговых марок настоящее счастье, то в «Русском И Цзине» демонстрируется провокационный результат превращения в бренд Льва Толстого, то есть, фактически, русской ментальности, ядра культуры, ее величия, редуцированных до рекламного проекта. Обратим внимание на нахождение в подтексте строк из статьи Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции», стихотворения Маяковского «Говарищу Нетте – пароходу и человеку», а также использование излюблен-

ного Пелевиным и Балодом приема буквализации метафоры. «Ты – Лев Толстой. Ты настолько огромен, что одни считают, что ты – жесткая и лохматая веревка. Другие убеждены, что ты – громадная колонна. Третьи клянутся, что ты – большая змея. Четвертые называют тебя зеркалом. Пятые заводят речь о пароходе. Шестые, седьмые, восьмые и множество всех остальных говорят о транспортном самолете [...], фонде развития творческих способностей, сорте гладиолусов, газете духовной оппозиции [...] И все это с демонстрацией рекламных роликов, с выцыгиванием инвестиций, с требованием налоговых послаблений и кредитных льгот! С песнями и плясками, с хороводами и костюмированными балами, с хлопаньем раскупориваемого шампанского, с тостами “За кормильца нашего и поильца!”, с оглушительными фейерверками, с предоставлением голенастных эскорт-услуг непосредственно от дверцы лимузина непосредственно до постели, услужливо разобранной в люксовом номере отеля “Наташа”, тожественно открываемом в Ростове, блин, Великом!» [5, 40-41].

Моделируется противопоставление в восприятии читателя образа Наташи Ростовой и новой семантики имени Наташа (так называют в Турции девушек легкого поведения из бывших республик СССР), оно подкрепляется контекстом эскорт услуг и словом «блин». Этот контраст демонстрирует пропасть падения современной культуры, глубину кризиса, как и сочетание слова «блин» с «Великим» – Ростовом и классиком. В этом отношении приведенный отрывок по авторским интенциям, игровым, апофатическим приемам ассоциируется с рекламой водки «Смирнов» в «Generation “П”», она осуществлялась с использованием классической строчки Тютчева «Умом Россию не понять». Классика помещается в неподобающий контекст, используется как бренд, что вызывает не только комический эффект, но протестную реакцию читателя и подталкивает к обобщениям относительно состояния культуры и его опасных перспектив.

Этим же целям демонстрации тотальной подмены высокого низким, идеального капитала материальным служит языковая игра, основанная, как и у Пелевина и Балода, на омонимии и буквализации метафор. Обратим внимание, как в нижеприведенном отрывке сочетаются два значения слова «достоинство»: денежный номинал и благородство, личностное самостояние. «Ты тот, кто знает себе цену, несмотря на то, что твое дос-

тоинство низвели до трех копеек. Низвели, несмотря на то, что министерство финансов после бурных прений, перешедших из кулуаров в зал судьбоносных заседаний, упразднило данный номинал как не соответствующий реалиям современности. От летящей птицы остается лишь голос ее. Не пройдет и недели, как цветущую вишню найдешь только на фотографии. Хулы не будет» [5, 41].

Если в произведениях О. Сивуна и А. Балода кодирование современности, обнаружение семантической сетки в хаосе переходного времени, описание психологического и ментального состояния человека, переживающего глобальные потрясения, является центральной задачей, то в «Русском И Цзине» все это становится лишь одной из составляющих системы и основой для достижения иной цели. Об этом свидетельствует несколько показателей.

Во-первых, автор называет, но демонстративно не комментирует целый ряд знаков современности, которые укладываются в коды, предложенные В. Пелевиным, А. Балодом, О. Сивуном. Если о вечных профессиях и социальных ролях («врачиха», уборщица, пассивный подросток; начальник, выбравшийся из низов; шпион; неудачник, не решившийся реализовать свой научный талант и оставшийся фрезеровщиком; вечный «левый, революционер» и др.) автор рассуждает подробно, интересуется чуть ли не мифологическими истоками (скажем, шпион у него происходит от змея-искусителя и проходит все фазы превращений, связанные с семантикой многозначного символа), автор интересуется динамикой, историческими взлетами и падениями социальной роли, то для новых предназначений не находится слов, как если бы речь шла о пустоте или о чем-либо заведомо стыдном, о чем говорить не стоит, но простить можно с позиций и-цзинского бесстрастия. Например: «Ты – мерчандайзер. Хулы не будет», «Ты – андеррайтер. Хулы не будет», «Ты – ретейлер. Хулы не будет», «Ты – девелопер. Хулы не будет» и др. В целом же все новые роли дискредитируются, осмеиваются, как, например, олигарх, бесконечно мысленно перескакивающий с джонки на джонку, причем в любых ситуациях, даже в любовных сценах. Его Дао – опасливый, хитрый бег, столь сложный и неотвратимый, что теряется смысл действия.

Во-вторых, признаки различных времен в романе демонстративно смешаны, как в мифе. Приведем в пример начальную гексаграмму, поскольку она имеет сильную позицию в романе. Ее герой – фрезеровщик, а фактически вечный талантливый незаконнорожденный, вынужденный влачить низкую судьбу, недостойную унаследованных таланта и положения отца. Он шестьдесят семь лет работает на заводе, не решившись прислушаться к своему таланту, вырваться, стать ученым, изменить судьбу. Зачат он был уборщицей в баре от молодого богача, по-ставрогински экспериментирующего с собой, в уплату были получены «баксы» и мобильный телефон. Место действия и плата совершенно невероятны для высчитываемого времени – 1942 года, однако это автора (и читателя) не смущает, лишь сгущая условность, сигнализируя о начале игры и, одновременно, нахождении в подтексте глобальных проблем, для которых временные неточности не важны.

В-третьих, обращаясь, как В. Пелевин, О. Сивун и А. Балод, к экзистенциальной проблематике, В.Тучков расставляет необычные акценты. Наряду с проблемой выбора ставится проблема детерминированности жизни и возможности вырваться из ее тисков. В каждом типичном пути как бы из века в век повторяющейся судьбы (связанной с психотипом или социальной ролью) выделяется высшая точка, приходящаяся на конкретный исторический период. Именно эта точка высвечивает истинное предназначение, экзистенциальный смысл, дао. Если человек промахивается мимо нее, не может повторить, не догадывается о ее наличии, то судьба и характер деформируются и теряют смысл. В качестве примера приведем гексограмму, посвященную «врачихе». Это женщина после сорока, захваченная обычной рутинной жизнью, переживанием любовных и брачных неудач, сладостью небольшой власти над пациентами и ожиданием перемен, которые должны произойти сами собой. Все эта текучка повседневности уводит ее от экзистенциальной вершины. «Твоя жизнь чрезмерно насыщена ожиданием, которое не дает тебе обернуться назад. Именно поэтому тебе не дано вспомнить, как когда-то в любом человеке человека было гораздо больше, чем сейчас обезьяны в любой обезьяне, ты ассистировала самому Пирогову. Свист ядер за хлопающими на ветру крыльями хирургической палатки, прибитыми кольями к земле. Стоны раненых. Острый запах спирта и человеческого пота. Ампутированные

конечности. Куда их девали? – спрашивает у тебя твой маленький внук, которого у тебя нет и никогда не было. Действительно, куда?» [5, 9]. Пока же это видение – воспоминание о прошлой достойной жизни лежит невидимым в багаже культурной памяти, оставляя социально-психологическому типу полную бесперспективность, иронично остранным стилизацией под восточную мудрость: «У телеги выпали спицы. Муж и жена отворачивают взгляды. Хулы не будет» [5, 9]. В таком же ключе трактуется и судьба «прикольного чувака», видимо, вечного недоросля, который сейчас развлекается тем, что пугает боящихся терактов пассажиров метро, передавая пикающие, как бы отсчитывающие секунды, сигналы на оба своих мобильных телефона. Знаменательно, что один из этих телефонов – старинный, доставшийся от прадеда, «утверждавшего советскую власть в Туркестане». Недоросль не только отказался от славных примеров предков, но и не подозревает об экзистенции своего типа, которая также лежит в культурной памяти: «Во время войны ты, малолетка, еле дотягиваясь до рычагов управления токарного станка, вытаскивая гильзы для артиллерийских снарядов, и представить такого не мог. Что внутри тебя дремлет такая страшная мощь. Не мог представить потому, что мысли твои пожирал свирепый голод» [5, 10]. Издевательским комментарием ложного пути современного недоросля становится, как и предыдущем и всех других случаях, стилизация восточной мудрости: «Но не навеки будет то, в чем ты усердствуешь. В конце концов, какие могут быть дороги на небе? Хулы не будет» [5, 10].

Таким образом, все гексаграммы гадания строятся либо как дискредитация типичной социальной и психологической роли (вечный левый, революционер; пробивающаяся в столице провинциалка; антиглобалист; коллективный униженный многомиллионный «никто», стоящий в автомобильной пробке; гастарбайтер как вечный завистник и раб, мечтающий стать господином и др.), либо же как указание на хранящиеся в культурной памяти вершины, ориентиры высокого пути. Абсолютно положительные гексаграммы, прямо указывающие на вершину, редки, к ним относится «Гагарин», «марафонец», взлетевший на дистанции, в обоих знаках звучит мотив вечности и полета. Широко используется также перекодировка, когда наличествующий в культурной памяти позитивный знак приобретает новое значение, продиктованное низкой и опасной совре-

менностью. Это, например, уже упоминавшийся «бренд» Толстой, а также лермонтовский Демон, превратившийся в пилота стратегического бомбардировщика с запрограммированными мозгами, из которых врачи вытерли опасные строки «печальный демон, дух изгнания, летал над грешною землей, и лучших дней воспоминания...», теперь он летит, не подозревая о своем истинном дао. В качестве знаков используются и аллегории, например, вечно лстящее, а сейчас и испуганное хозяевами «зеркало русской действительности»; «буква X», отсчитывающая время до «часа X», воплощающая перманентную российскую неопределенность, повторяемость потрясений. Все эти авторские интенции связаны с выявлением ментальных основ, культурной самоидентификацией в переломные времена.

Для раскрытия авторской концепции особое значение приобретает финал. Он закольцовывает не только начало и конец произведения мнимой логикой сюжета жизни несчастного незаконнорожденного фрезеровщика, его матери и отца, но и легализует парадоксальные связи между знаками современности и кодом национальной культуры. Троица успешных современников – дилер, дистрибьютер и вендор раз в год закрываются в комнате, где устраивают студенческий пикничок с дешевой выпивкой и едой, как бы возвращаясь в прошлое. Их посиделки напоминают картину Перова «Охотники на привале». Ждущий за дверью священник, приглашенный на освящение новых брендов, отражает фрагмент картины «Чаепитие в Мытищах». Отмечается, что композиция сцены не имеет ничего общего с «Троицей» Рублева, но зато располагается на фоне сцены тяжкого детского труда, ассоциирующегося с «Тройкой» «все того же неугомонного художника Перова». Девочка на картине реализует судьбу жертвы нового Ставрогина, а родившийся в результате соблазна талантливый ребенок так и не сможет себя реализовать, на всю жизнь оставшись забитым фрезеровщиком. Фактически провокационно акцентируется кружение, повторение на ментальном и историческом уровне, неудачливость (знак «фрезеровщик»), нечувствительность к своему истинному пути (в душе фрезеровщика, как и в душе летчика, врачихи, «клевого чувака» и др., не всплывают ориентиры культурной памяти, «не пробуждают никаких воспоминаний ни звук летящих высоко над головой воздушных лайнеров, ни свет загадочно мерцающих в ночи звезд, ни за-

пах лопающихся весной почек [...]» [5, 43]). Но поражение не мыслится как окончательное, апокалиптическое, автор настаивает на его временности и преходящести, вновь погружаясь в ментальную стихию: используется топос родной земли, остающийся нерушимым, спасительным, оптимистическим в переходные эпохи [6]. Реализуются былинный, сказочный и мистический дискурсы, подчеркивающие значимость происходящего: земля дрожит, в ней «беспрестанно борются друг с другом те, которые умерли, и те, которым не суждено родиться. Еще не конец» [5, 43]. Финал отражает, во-первых, напряженность и драматизм переходного художественного мышления, во-вторых, оптимистический модус 2000-х, осмысливающих итоги культурного кризиса и уже дающих рецепты выхода из него.

В результате исследования можно прийти к следующим выводам. В проанализированных романах объектом описания является дискретный мир-хаос, не приобретший пока единства формы и общей концепции, что и определило выбор формы нелинейного романа. Писатели пытаются набросить на хаос семантическую сеть, выделить его отдельные параметры, каталогизировать и тем преодолеть. В этих устремлениях, выборе формы видится актуализация и обновление принципов барокко, отражение общих закономерностей переходного мышления (мифологические модели вечного возвращения, конца света, внимание к субкультурным элементам, изображения героя-пустоты, перевернутого мира и др.). Писатели предлагают различные системы знаков описания: во-первых, реалии общества потребления («Бренд»), во-вторых, знаки более масштабного и абстрактного плана, отражающие профили ментального и психологического искажения современного человека («Иронический словарь “Empire V”»), в-третьих, особенности национальной ментальности, остранные современностью («Русский И Цзин»). Эти коды в романах переплетаются при доминировании одного из них. Все предложенные системы знаков ироничны и содержат интеллектуальные провокации, призванные вызвать протест читателя. Во всех произведениях обнажаются механизмы манипулирования сознанием и присутствуют образы манипулятора и жертвы (халдеи и вампиры в «Ироническом словаре», политехнолог в «Русском И Цзине», наивный и несчастный любитель брендов в романе О. Сивуна).

Во всех произведениях моделируется оппозиция: знакам новой реальности противостоят в подтексте вечные ценности, утверждаемые апофатически, от противоположного. Все произведения имеют идейный центр. Анализ романов показывает сходство в интерпретации этого идейного ядра, что может свидетельствовать о тенденции. Это, во-первых, разоблачение неистинных, порожденных манипуляциями, общим культурным кризисом кодов, а также приземленных идей, претендующих на власть, во-вторых – собирание раздробленного мира, исправление его искажений на пути возвращения вечных духовных, культурных ориентиров, прояснения ментальных основ и их экзистенциальной сущности. Постмодернистская форма используется для решения непостмодернистской задачи выстраивания вертикальной ценностной шкалы.

Существенным отличием нелинейных романов 2000-х является усиление иронической саморефлексии, обыгрывание самой формы нелинейного романа, синтез реалистических, модернистских, постмодернистских установок. Это свидетельствует о том, что опыт постмодернизма освоен, но не абсолютизирован, включен как одна из составляющих в новую художественную парадигму. Отличительной чертой становится не просто каталогизация хаоса, но и указание на пути выхода из кризиса и нарастание оптимистического пафоса, моделирование дидактического эффекта.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мережинская А.Ю.* Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века: Монография. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.
2. *Беляева Н.В.* Самосознание русского постмодернизма («поп-арт роман» Олега Сивуна «Brand») // Літературознавчі студії. – К., 2010. – Вип. 26.
3. *Якут М.* Тренды–бренды. Молодой автор написал роман-обманку // НГ Ex libris. – 2008 – 18 декабря (№ 46). – Эл. ресурс: http://exlibris.ng.ru/lit/2008-12-18/7_brand.html
4. *Балод А.* Иронический словарь «Empire V» // Нева. – 2007. – № 7. – С. 212–232.
5. *Тучков В.* Русский И Цзин // Знамя. – 2009. – № 6.
6. *Панченко А.М.* Русская культура в канун Петровских реформ. – М.: Наука (ЛО), 1984. – 205 с.