



- ¹⁴ Аксёнов В. Москва Ква-Ква. С. 9.
¹⁵ Там же. С. 39.
¹⁶ Обнаруживаемых нами в рамках исследовательского материала.
¹⁷ Аксёнов В. Москва Ква-Ква. С. 8.
¹⁸ См.: Прозоров В. Другая реальность : Очерки о жизни в литературе. Саратов, 2005.
¹⁹ О принципах литературной работы А. И. Солженицына см. комментарий к используемому здесь собранию сочинений, а также богатый литературоведческий раздел официального сайта, посвящённого жизни и творчеству

- писателя: http://www.solzhenitsyn.ru/o_tvorchestve/.
²⁰ Чем и отличились некоторые литературные критики. Не будучи связанными исследовательской целью изучить критику об Аксёнове системно, предложим ввести на сайте «Журнального зала» (<http://magazines.russ.ru>) запрос «Москва Ква-Ква», что позволит познакомиться с огромным количеством разномасштабных критических откликов и с самим текстом романа.
²¹ Аксёнов В. Москва Ква-Ква. С. 16.
²² Там же. С. 31.
²³ Там же. С. 33.

Образец для цитирования:

Суворов А. А. Анатомия «советского» в литературном процессе конца XX – XXI веков : А. И. Солженицын и В. П. Аксёнов (Часть I) // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2016. Т. 16, вып. 4. С. 428–438. DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-4-428-438.

УДК 821.161.1.09-3+929Пелевин

ВИКТОР ПЕЛЕВИН И «МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ»

О. В. Богданова

Санкт-Петербургский государственный университет
E-mail: olgabogdanova03@mail.ru

Статья посвящена анализу раннего творчества В. Пелевина, представленного в сборнике «Relics. Раннее и неопубликованное». Сопоставляются ранние и поздние произведения писателя и намечается вектор творческой эволюции прозаика. Апелляция к практикам представителей «московского концептуализма» позволяет обнаружить связи между ранним творчеством Пелевина и тактиками «московских концептуалистов».

Ключевые слова: современная русская проза, постмодернизм, концептуализм, В. Пелевин, В. Сорокин.

Victor Pelevin and 'Moscow Conceptualism'

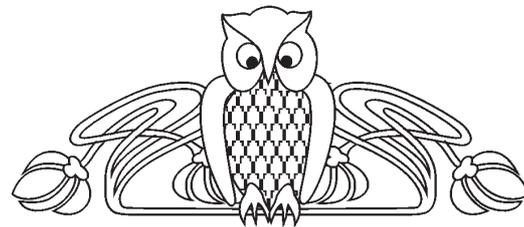
O. V. Bogdanova

The article analyzes the early works of V. Pelevin from the collection *Relics. Early and unpublished*. The author compares the early and late works of the writer and outlines the vector of his creative evolution, finds common ground between different texts of the writer. The author of the article refers to the practices of 'Moscow conceptualism' and outlines the connection between this tactics and Pelevin.

Key words: contemporary Russian prose, postmodernism, conceptualism, V. Pelevin, V. Sorokin.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-4-438-443

Сборник В. Пелевина «Relics. Раннее и неизданное» появился в 2005 г., когда прозаик был уже не просто известен, но стал культовым писателем целого поколения – так называемого «поколения П», когда уже были написаны «Чапаев и Пустота», «Generation "П"», «Священная книга оборотня», «Шлем ужаса» и многое другое. Между тем в



сборнике «Relics» (Реликвии) Пелевин представил на суд читателя то, что составляло его первые «пробы пера», действительно «раннее и неизданное». С точки зрения литературоведческой науки сборник оказался необыкновенно ценным и интересным – не потому что в нем содержались лучшие (ранее неизвестные) рассказы, но потому что они составили, пользуясь выражением С. Бочарова, «нулевую страницу» творчества писателя. Исследователям Пелевина выпала редкая возможность уже при жизни художника, в период его творческого расцвета, сравнить и сопоставить «что было» и «что стало», проследить истоки и направление его творческой эволюции.

В данной статье на материале сборника «Relics» выдвигается предположение, что ранний этап творчества Пелевина во многом был связан, или ориентирован, на практики «московского концептуализма», в число представителей которого анализируемый писатель не входил, но который со всей очевидностью отталкивался от концептуалистских стратегий, пытаясь найти им место в собственном творчестве.

Среди первых в сборнике оказывается рассказ «Колдун Игнат и люди», о котором известно, что он был первым опубликованным рассказом начинающего писателя¹. Обращает на себя внимание то, что рассказ «Колдун Игнат и люди» располагается в самом начале сборника, но не является первым. Он помещен в раздел «Рассказы» (второй раздел сборника составляют «Эссе»), однако *перед* ним оказывается «стихотворный» сонет «Пси-



хическая атака», который, как известно, должен был быть включенным в текст романа «Чапаев и Пустота» (о чем сигнализирует его «авторство» – подпись Петр Пустота).

Сонет «Психическая атака» заслуживает внимания уже только потому, что обнаруживает «зависимый» характер раннего творчества Пелевина, в частности, со всей определенностью – от художественных практик «московских концептуалистов». Данное утверждение может показаться необоснованным, ибо известно, что Пелевин никогда не примыкал ни к какому литературному содружеству, не входил ни в одно литературное объединение. Однако опыт визуализации ранней поэзии Пелевина дезавуирует стремление начинающего (тогда) поэта оказаться в среде модного и эпатажного экспериментаторства концептуалистов и соцартистов.

Хорошо известны практики «московских концептуалистов», относящиеся к концу 1980-х гг., и, в частности, работы художника и поэта Д. А. Пригова, который совмещал в своем творчестве визуальное и вербальное, создавал характерные для него «опусы» и «стихограммы», в которых зрительный ряд был не менее значим и существен, чем уровень содержательный. Пробелы между словами помогали Пригову не только акцентировать смысл отдельных слов и строк, но графически выстроить образ-рисунок межстрочия, когда пробелы образовывали геометрические фигуры, выписывали знаковые слова-концепты. Например, стихограммы «Яма», «Эти цветы», «Перестройка и законодательство» и многие другие.

Одним из важнейших приемов концептуального искусства было (и остается) опредмечивание метафоры, реализация и материализация поэтической сущности стихового образа. Именно эту стратегию и использовал Пелевин, создавая сонет «Психическая атака». Он отталкивался от строк В. Маяковского «Я вывожу страниц своих войска...», предпослав их тексту сонета в качестве эпиграфа, и располагал на белом и пустом (принципиально важном для концептуалистов) листе строй рисованных компьютерных солдатиков, ритмически организующих и поэтически структурирующих чистое страничное пространство. Наряду с порождением ритма стихотворного повествования (условно – вербальной сущности стиха), строй вооруженных солдатиков конструировал визуальный абрис звезды, можно уточнить – советской звезды, приближенной как ко времени революционизированного Маяковского, так и к действию романа «Чапаев и Пустота», порождая множественность семантических ракурсов и концептуальных философем, прочитываемых в тексте (и за текстом) сонета.

Собственно отдел рассказов открывала прозаическая «сказочка»-притча «Колдун Игнат и люди». Важность рассказа для творческого становления Пелевина очевидна – в нем заключены определяющие, характерологические доминанты

всего последующего творчества писателя, его важнейшие константы, сущностные интенции, многие ключевые понятия, образы и мотивы. И что еще более важно – своеобразие авторской позиции, необычность взгляда художника на мир, характерный для Пелевина акцент на субъективных мировоззренческих слагаемых.

В рассказе (за)главным героем оказывается колдун Игнат, рядом с которым герой-антагонист, протоиерей Арсеникум. Расстановка и выбор персонажей «первично» философичны: колдун и священник, язычник и человек верующий, одиночка и представитель некоего людского сообщества (один из «людей», упомянутых в названии рассказа). Априорная аксиология персонажей должна быть очевидна: духовное лицо всегда полагается носителем позитивного начала, язычник-колдун – негативного. Однако традиционная антиномия у Пелевина переворачивается, оказывается смещенной и неоднозначной.

Арсеникум пришел в гости к Игнату, и последний хлопчет с самоваром. Исходная позиция как будто бы выглядит добрососедски, дружественно «веротерпимой» – лишенной конфронтации. Более того, Арсеникум приходит за тем, чтобы показать Игнату некие собственные сочинения («Глянь-ка, чего я написал!»²), т. е. герой-протоиерей выражает доверие невоцерковленному колдуну. И тот принимает из рук Арсеникума «папку красного картона» с «откровениями» святого Феоктиста: «Люди! – сказал св. Феоктист, потрясая узловатым посохом. – Христос явился мне, истинно так. Он велел пойти к вам и извиниться. Ничего не вышло» (8).

Любопытно, что из текста не ясно – что же «не вышло»: извиниться Христу или донести его извинения св. Феоктисту. Построение фразы семантически туманно. Но оно очевидным образом связано с протоиереем Арсеникумом: намерение Игната прочесть откровения св. Феоктиста вслух повергает Арсеникума в ужас: «Что ты! – испуганно зашипел протоиерей. – Про себя!» (8). Шепот-шипение героя становится знаком того, что либо Арсеникум изложил в «Откровениях» собственные потаенные крамольные мысли, либо боится быть кем-то услышанным.

Вслед за откровением св. Феоктиста Арсеникум показывает Игнату вполне светское изложение истории сумасшествия и смерти некоего Михаила Ивановича, а третий «листок» из красной папки содержит почти постмодернистическое изложение истории о смерти таракана Жу. Во всех трех случаях резюмирующие сентенции Игната, знакомящегося с историями-откровениями, сводятся к глубокомысленной фразе «Неспроста это» (8), «...точно, неспроста» (9).

Обращение Арсеникума с такого рода повествованиями-историями к Игнату выводит последнего из круга обычных людей, настаивает на восприятии образа умного и рассудительного человека, которому можно довериться.



При этом и личность Арсеникума не выглядит ограниченной: очевидно, что герой умеет выйти за пределы неких означенных границ, имеет нечто, что сокрыто в его личностном сознании. То есть в рассказе сводятся два умных и неординарных персонажа, но поведение Арсеникума и его постоянное развязное подхихикивание и нахальное подмигивание (8, 9) снижают образ протоиерея. А когда выясняется, что приход Арсеникума к Игнату был провокацией (или видимостью провокации, так как прочитанные истории Арсеникума, кажется, действительно отражали сущность его смущенной души), то образ протоиерея и вовсе утрачивает положительные коннотации. Изначально предположительные «плюс» и «минус» по-постмодернистски легко меняются местами: симпатии сосредоточиваются на образе язычника-колдуна.

Однако очевидно, что целью Пелевина не было развенчание «богобоязненного» Арсеникума и прославление колдуна Игната. В противостоянии двух героев вклиниваются люди, «какие-то мужики в овчинах», которые скрывались за дверью, «пряча ржавые большие топоры» (10), чтобы улучшить момент и убить колдуна: «Всем миром решили. Мир всегда колдунов убивает» (10). Рассказ переходит в иной регистр – повествование наполняется ироническими (и комическими) нотками: мужики пришли исполнять уговор всего мира, но, отвечая на вопрос Игната «Чего вам надо, а?», стоят «стесняясь и переминаясь с ноги на ногу» и отвечают ему по меньшей мере со смущением: «Вот <...> убить тебя думаем» (10). Злодеи, огромные и бородатые, чем-то напоминающие образ вожатого (будущего Пугачева) в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, предстают в образе провинившихся детей, застигнутых родителями или воспитателями. На фоне смущенных бородачей колдун Игнат предстает фигурой много более значительной и авторитетной.

Однако эта рокировка была нужна Пелевину и для того, чтобы высказать мысль и смоделировать ситуацию, которая станет инвариантной и стержневой в последующих текстах писателя: «Мир, мир... – с грустью подумал Игнат, растворяясь в воздухе, – мир сам давно убит своими собственными колдунами» (10). И разрешается данная философическая сентенция неизменно в иронико-постмодернистском ключе: «Гьфу ты, – сплюнул протоиерей и перекрестился. – Опять не вышло... – Так-то разве убьешь, – сказал кто-то из мужиков, сморкаясь в рукав. – Икону надоть» (10).

«Relics» обнаруживает, что уже в первом рассказе Пелевин опробует ситуацию, которая в отчетливо прописанном виде предстанет в романе «Чапаев и Пустота», в том его анекдоте, который составит зерно романного текста – об изрядно напившихся Чапаеве и Петьке, которые столь хмельны, что не видят друг друга и, следовательно, по их мнению, «хорошо замаскировались», т. е. оказались невидимыми для преследователей-

белогвардейцев. Таким образом, как и в случае с «Психической атакой», сборник «Relics», с одной стороны, свидетельствует, что важнейшие тексты Пелевина рождались одновременно с ранними рассказами, в рамках которых «тестировались» определенные романские ситуации. С другой стороны, текст «Колдуна Игната...» актуализирует тактику концептуалистов, когда писатель и его герой сознательно смещают ракурс восприятия действительности с объективного на субъективный, доверяя не рациональному, но интуитивному.

Особого внимания в сборнике заслуживает рассказ «Водонапорная башня». Текст по-своему удивителен, так как написан одним предложением. В истории литературы хорошо известны не только рассказы, но книги, написанные одним предложением (например, известная книга «Хотят ли русские войны» состоит всего из одного слова-предложения: «Нет»). Однако Пелевин – наоборот – пишет рассказ одним, но едва ли не бесконечно сложным, многосоставным предложением, которое растягивается почти на 14 книжных страниц. А для героя рассказа оказывается длиною в целую жизнь.

Хорошо известно, что пример описания человеческой жизни одним словом, точнее, одним эпитетом – прилагательным «нормальный» – принял в одной из частей романа «Норма» концептуалист В. Сорокин. В нем жизнь некоего героя начиналась со словосочетания «Нормальные роды», а заканчивалась словами «Нормальная смерть». Вполне допустима мысль, что толчком к созданию рассказа-предложения Пелевина вновь послужили практики «московских концептуалистов» и, скорее всего, непосредственно «Норма» Сорокина.

Водонапорная башня, видимая из окна комнаты героя-повествователя, служит толчком для рассуждений рассказчика, что и формирует сюжет повествования, в котором со всей очевидностью обнаруживают себя знакомые пелевинские идеи и образы. Водонапорная башня становится точкой отсчета для множественных наблюдений-размышлений героя-повествователя, открывает жизнь-описание и ею же завершается, создавая кольцевую композицию. Каждая новая мысль или суждение рассказчика-повествователя как бы достраивают эту башню, возводя на ней еще одно кольцо, которое возносит башню до самых небес: «...любая башня или даже труба сначала строится таким образом, будто должна подняться до самого неба, чем обязательно завершилось бы простое добавление новых кирпичных колец изо дня в день, если бы не решение строителей уйти, приводящее к тому, что какой-то кирпич обязательно становится последним...» (48). Образ башни оказывается неким эпицентром, вокруг которого возникают концентрические круги авторских суждений, создаются воображаемые спирали писательских жизненных наблюдений.

Повествование в рассказе организовано сознанием героя, до известной степени могоущего



быть alter ego автора. Кажется, что авторский персонаж смотрит из своей комнаты в окно и наблюдает за строительством водонапорной башни. Однако дата, которую выкладывают солдаты-строители на вершине достраиваемой башни, выходит далеко за пределы возраста автора и не соответствует хронологическим рамкам современной Пелевину действительности. Автор как бы сдвигает вертикаль времени, беря за некий условный ориентир (возможно, случайную дату, виденную на некой башне) 1928 год.

Смещение временной шкалы приводит к тому, что «авторский» персонаж, моделирующий (строящий, подобно башне) свою жизнь, по-постмодернистски ломает хронотоп, оказывается в реалиях иной действительности, чем та, в которой мог бы оказаться автор – не в современной Пелевину Москве, не в постреволюционной столице, но (условно) в Москве 1950–1960-х гг. Знаковыми чертами изображаемого времени становятся детское увлечение героя самодельными моделями планеров («бесконечно длинным летним днем буду наклеивать полоски сиреневой папиросной бумаги на узкие фанерные крылья»), школьные уроки по географии (с рассказами «о так называемых материках, возвышающихся над серыми пространствами океанов») или минуты, «когда ты идешь по грязной улице со своей коллекцией спичечных коробков и размазываешь по лицу соплю пополам с кровью, а тебе вслед орут все те, кто уверенно чувствует себя среди этих косых заборов, обещая вломить тебе завтра еще разок так же безнаказанно, как сегодня...» (50). Несколькими психологически точными мазками Пелевин рисует детство героя, заставляя домыслить недостающие до полноты картины детали. Более того, уже опубликованные рассказы писателя как бы дописывают сценическое действие «Водонапорной башни», заполняют возникающие в тексте пустоты. Так, упомянутое в рассказе пионерское лето, когда разновозрастные дети «стоят шеренгой перед пионерлагерными бараками и шуряют от бьющего в глаза света, глядя кто на ползущий вверх по шесту флаг, кто на кота, крадущегося по уже горячим жестяным листам на крыше столовой», с упоминанием об отбое с его страшными историями «о синем ногте в котлете» (50), отсылает к детально прописанным «пионерским» рассказам первого опубликованного сборника Пелевина «Синий фонарь», точно воссоздающим атмосферу советских пионерлагерей названного периода.

Концентрические круги вокруг «очертаний водонапорной башни» разрастаются, и постепенно память героя-повествователя фиксирует моменты уже юности, взросления, которые воспроизводятся словно бы через знакомый эпизод из фильма 1950-х, когда улыбающийся советский паренек вскакивает на подножку мчащегося в некое светлое будущее трамвая. Правда, герой Пелевина оказывается пронизательнее романтика

времен «хрущевской оттепели» и понимает, что «чем быстрее тот [трамвай] едет, тем труднее будет спрыгнуть и пойти своей дорогой...» (51). Свидетелями и знаками взросления наблюдательного героя становятся и иные кинематографические аллюзии-эпизоды: и фраза о том, что «хоть Утесов поет, что тот, кто с песней по жизни шагает, тот никогда и нигде не пропадет, люди пропадают целыми оркестрами, так и не дошагав туда, куда они шли...» (52), пробуждающая в памяти фильм «Веселые ребята», и звучащая мелодия «Утомленного солнца», и строка из названия советского фильма «Если завтра война». Краткие, но точные отсылки писателя к знаковым реалиям (в данном случае – к общеизвестным советским фильмам) позволяют воссоздать не только судьбу героя, но судьбу целого поколения советских людей, на которое выпали жестокие испытания. На фоне самобытной попытки выписывания судьбы средне «нормального» человека в «Норме» Сорокина Пелевин еще более кратко, но и более точно выписывает биографию не одного, но многих, не единиц, а целого поколения. Если задача Сорокина состояла в воспроизведении «нормы» жизни советского человека, то намерение Пелевина преодолело концептуалистскую практику социальной иронии и было обращено к конструированию черт жизни типичного героя своего времени. Пелевин словно бы играет в те же игры, что и концептуалист Сорокин, но его герой формируется иначе. Пелевинский характер – это не обычный, как все, не примитивный и малоинтересный советский ординарный гражданин, но образ героя мыслящего, осознанно воспринимающего свою жизнь и жизнь окружающих, умеющего увидеть, что «оставленный на минуту в покое человек может вдруг оказаться так далеко от оставивших его в покое, что те найдут на его месте кого-то другого...» (54). Кажется, избирая ту же игру, что и концептуалист Сорокин, Пелевин словно бы устанавливает иные правила: не отвергает то, что видит вокруг себя, но принимает, не судит обычных и малоинтересных людей, но старается понять и принять их; его выигрыш (или проигрыш) оказывается не снижено-ироническим или сатирическим, но нестрогим философским, гуманизированным в самом точном смысле слова. Сборник «Relics» показывает, что несоединимость творческих принципов Пелевина и стратегий «московских концептуалистов» была эксплицирована уже на раннем этапе его творчества, «внутренняя» конкуренция начинающего писателя с Сорокиным свидетельствовала не о сближении, но о расхождении их творческих тактик.

Образ башни, которая могла быть построена до небес, порождает в тексте аллюзию на образ библейской Вавилонской башни, которая станет предметом осмысления писателя в романе «Generation “П”», с его раздумьями о междуречье и о зиккурате. На этом фоне прозрение героя, что смерть настигает человека тогда, когда он «на-



чинает принимать треугольное слуховое окно на маленькой зеленой крыше за глаз, который глядел на него с рождения» (60), эксплицируя образ «всевидящего ока», обнаруживает еще одну грань «связи» с концептуалистами. Два образа-символа, накладываясь, заставляют вспомнить о «мастерских» и «орденских сообществах» «московских концептуалистов» и вновь приводят к мысли о возможных сопоставлениях между ними и Пелевиным.

Рассказ «Музыка со столба», вошедший в «Relics», актуализирует мотив «глуков», вызванных у героев грибами-мухоморами. Ограниченные в денежных средствах, лишённые возможности привычным образом – с бутылки водки – начать рабочий день, герои-рабочие прибегают к народному средству – к мухоморам. Все последующее содержание рассказа в конечном счете сводится к истории возникновения в сознании (точнее, в бес-сознании) героев «музыки со столба». После поглощения какого-то количества свежесобранных мухоморов «историческая координата момента» (110) смещается для героя по имени Матвей. «Постепенно окружающие предметы потеряли свою бесчеловечность, мир как-то разгладил, и вдруг произошла совершенно неожиданная вещь»: «Что-то забитое, изувеченное и загнанное в самый глухой и темный угол Матвеевой души зашевелилось и робко поползло к свету, вздрагивая и каждую минуту ожидая удара. Матвей дал этому странному непонятно чему полностью проявиться и теперь глядел на него внутренним взором, силясь понять, что же это такое. И вдруг заметил, что это непонятно что и есть он сам, и это оно смотрит на все остальное, только что считавшее себя им, и пытается разобраться в том, что только что пыталось разобраться в нем самом» (110). Кажется, что, как и в лучших рассказах, Пелевин обращался к проблеме познания человеком себя самого и мира вокруг. Однако в данном рассказе это постижение оказывалось сниженным, низведенным до бессмысленного бреда и облегченных видений. Между тем и применительно к этому рассказу можно говорить о некоем типологическом (тематическом) родстве, которое возникает в творчестве Пелевина и концептуалистов.

Наконец, рассказ «Краткая история пэйнтбола в Москве» представляет собой смешение интеллектуальных размышлений о зарубежной литературе (в частности о Ж.-П. Сартре) и мистифицирующей веселой истории о преступных группировках в столице. Уже тематика произведения оказывается иронично близка «московским концептуалистам». Однако отдавая дань «модной» в современной литературе теме «бандитской Москвы», Пелевин в ординарном рассказе успевает высказать важную и нетривиальную мысль. Так, в одном из лучших рассказов первого опубликованного сборника «Хрустальный мир» Пелевин выносил на обсуждение вопрос о том,

в чем состоит предназначение человека и как оно может быть определено: субъективно или объективно, самим человеком или временем, есть ли вообще возможность понять свое или чужое предназначение. В рассказе «Краткая история пэйнтбола...» Пелевин (раньше или позже «Хрустального мира») обращается к той же мысли и рассказывает о герое: «Дело в том, что Кобзарь с детства сочинял стихи и, подобно многим известным историческим фигурам, считал главным в своей жизни именно поэзию, а не административную деятельность, за которую его ценили современники» (164). Прозаик пытается понять и осознать роль человека в прожитой им жизни: роль, признанную самим человеком («считал себя»), и роль, признаваемую за ним современниками («его ценили»). По существу, Пелевин касается одного из важнейших вопросов литературы: поэт и поэзия, художник и его творчество, предназначение писателя. Но в отличие от сложившейся традиции, в противовес высокой пророческой миссии поэта, которую обозначил своим творчеством еще А. С. Пушкин, Пелевин позволяет себе усомниться в том, какой результат следует признать окончательным. И пелевинское сомнение оказывается далеко не праздным: в русской истории известны случаи, когда некий поэт всю жизнь добивался того, чтобы получить фамилию Шеншин, а остался в памяти потомков как Фет. Пелевину удается в простых и незатейливых сюжетах ранних рассказов проговорить те важные вопросы, ответы на которые ищет не одно поколение.

В рассказе «Нижняя тундра» Пелевин обращается к форме восточной притчи. О некоторой ориентации рассказа на «московских концептуалистов» говорит прямая и вполне определенная деталь. Так, о герое рассказа говорится: «Юань Мэн на вопросы не отвечал, а прятался под одеяло и думал...» (214). «Хвостик» фразы «...и думал» неслучаен, так как именно он является одной из самых характерных и узнаваемых деталей-фраз поэмы Л. Рубинштейна «Появление героя» (1986). В поэме Рубинштейна Ученик после вопросов Учителя уходит и думает, садится и думает, отворачивается к стене и думает, и т. д. То есть рассказ Пелевина еще раз указывает на желание прозаика поиграть в концептуальные игры и, может быть, переиграть «конкурентов».

Таким образом, если признать, что сборник «Relics» действительно отражает динамику творческого становления Пелевина, то знакомство с рассказами сборника с уверенностью позволяет утверждать, что эволюция Пелевина-писателя во многом начиналась как подражание, а чаще – отталкивание от практик «московского концептуализма», и прежде всего от прозы В. Сорокина. Но, как показывает сборник «Relics. Раннее и неопубликованное», начинающий писатель быстро отошел от принципов концептуального искусства, рано осознал важность проблем вневременных,



онтологических, внесоциальных. «Нулевой» (пред-первый) сборник писателя обнаруживает, что Пелевин входил в литературу не как ученик, но как прозаик с уже сложившимися и сложными взглядами, со своим собственным, индивидуальным и очень личностным представлением о мире, о жизни-смерти, о человеке и его причастности миру.

Примечания

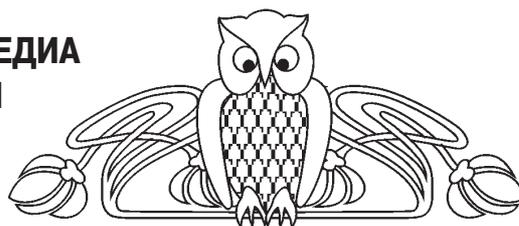
- ¹ См.: Пелевин В. Колдун Игнат и люди // Наука и религия. 1989. № 12. Б. п.
- ² Пелевин В. Relics. Раннее и неопубликованное. М., 2005. С. 8. Здесь и далее ссылки на рассказы Пелевина даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Образец для цитирования:

Богданова О. В. Виктор Пелевин и «московский концептуализм» // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2016. Т. 16, вып. 4. С. 438–443. DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-4-438-443.

УДК 821.161.1.09-3+929Пелевин

МАНИПУЛЯТИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ МАСС-МЕДИА КАК ПРЕДМЕТ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕФЛЕКСИИ В ПРОЗЕ В. ПЕЛЕВИНА 2010-Х ГОДОВ



А. Л. Бобылева

Казанский (Приволжский) федеральный университет
E-mail: nast39@yandex.ru

В статье анализируется специфика литературного преломления медиадискурса в повести «Зенитные кодексы Аль-Эфесби» и романе «S.N.U.F.F.» Виктора Пелевина. Медиа технологии рассматриваются как тема и как прием на сюжетном, структурном и интертекстуальном уровнях произведений.

Ключевые слова: Виктор Пелевин, масс-медиа, антиутопия, информационные технологии, информационная война.

Mass Media Manipulation Techniques as a Subject of Literary Reflection in V. Pelevin's Prose of 2010s

L. Bobyleva

The article analyzes the features of media discourse of the literary reflection in V. Pelevin's novels *Zenith Codex's of Al-Efesbi* and *S.N.U.F.F.* Media technologies are considered as a theme and as a technique on the plot, structure, and intertextual levels.

Key words: Viktor Pelevin, mass media, anti-utopia, information technologies, information warfare.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-4-443-447

Одной из наиболее актуальных проблем современности, к которой обращаются сегодня культурологи, социологи, философы, журналисты, филологии и, конечно, писатели, является возрастающая роль масс-медиа в обществе, в результате чего возникает феномен так называемой медиареальности. Опасные последствия этого феномена предсказывались учеными уже давно. Еще с середины 60-х гг. XX в. активно обсуждается вопрос о вступлении общества в новую «информационную эпоху»¹. Об этом писали Д. Белл, Ж. Бодрийяр, М. Маклюэн, Э. Тоффлер, М. Кастельс и др. Так, Э. Тоффлер считает, что последствием наступления информационной

эры может стать активизация информационного противоборства, которая приведет к информационным войнам и глобальным конфликтам². Особая роль в эскалации подобных конфликтов отводится СМИ, в частности, телевидению. Ж. Бодрийяр по этому поводу пишет: «Сегодняшнее насилие, насилие, производимое нашей гипермодерностью, – это террор. Симулякр насилия, возникающий не столько из страстей, сколько из телевизионного экрана, – насилие, заключенное в самой природе образов. <...> Ведь медиа всегда появляются на сцене заранее – еще до того, как начнутся насилие и террор»³.

Именно такой образ СМИ – как силы, формирующей общественное сознание и политическую идеологию, отражен и в творчестве популярного российского писателя Виктора Пелевина. Он обратился к этой теме еще в конце 1990-х гг., и с тех пор она остается в его прозе одной из ведущих. В произведениях 2010-х он обращается к проблеме использования технологий масс-медиа как мощного средства манипуляции сознанием людей.

Цель нашего исследования – на примере двух наиболее показательных в этом плане произведений Пелевина – повести «Зенитные кодексы Аль-Эфесби» из книги «Ананасная вода для прекрасной дамы» (2010) и романа «S.N.U.F.F.» (2011), отличающихся ярко выраженным антиутопическим пафосом, – продемонстрировать формы и способы медиаманипуляций, последствия их влияния на общественное сознание.

Следует особо отметить, что в этих антиутопиях проблема медиаманипуляций связана с военно-политическими конфликтами. В повести «Зенитные кодексы Аль-Эфесби» Пелевин фактически предвосхищает события, произошедшие в Афганистане (возобновление военных действий со стороны НАТО в январе 2015 г.), а в романе