

М. Д. Андрианова

ЭКСПЕРИМЕНТЫ С ЖАНРОМ УТОПИИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. ПЕЛЕВИНА

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, Российская Федерация, 192236, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15

В статье рассмотрены особенности постмодернистской утопии на примере творчества В. Пелевина. Наделяя своих героев неприятием действительности и стремлением к иному, идеальному бытию, Пелевин лишает свои утопические построения зримых пространственно-временных характеристик, изображая не социальное преобразование, а индивидуальную духовную трансформацию, позволяющую немногим избранным достичь гармонии и счастья. В романе-антиутопии «S.N.U.F.F.» показаны два совершенно разных, но одинаково ужасных мира, обреченные на взаимное уничтожение, а образ утопии, обретая более конкретные социальные черты, одновременно приобретает и иронический оттенок. Библиогр. 20 назв.

Ключевые слова: В. Пелевин, утопия, антиутопия, постмодернизм.

PELEVIN'S EXPERIMENTS WITH THE GENRE OF UTOPIA

M. D. Andrianova

St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences, 15, ul. Fuchika, St. Petersburg, 192236, Russian Federation

The article considers the specifics of postmodern utopia based on the material of V. Pelevin's literary work. Letting his characters reject reality and aspire to a different, perfect existence, Pelevin deprives his utopias of all visible space-time characteristics. He displays no social transformation, but an individual transformation of the spirit. In his world this allows few chosen people to achieve harmony and happiness. In his anti-utopian novel "S.N.U.F.F." he constructs two very different but equally terrible worlds, doomed to mutual destruction. Even though the image of utopia, which appears at the end of the novel, is gaining more specific social features, at the same time it acquires a tinge of irony. The protagonist of the story, who is also the narrator, does very well understand the true ugly essence of his world, but he is not tempted to escape romantically into the space of utopia. His decision to stay in a dying world can be seen to be courageous and noble. Choosing his physical death, the hero, however, finds a path to immortality through art. Like his hero, Pelevin refuses to escape into some utopian ideal space. He remains with us in this crazy, chaotic, violent and terrible world for the sake of the last utopia, in which he still believes, for the sake of creativity. Refs 20.

Keywords: V. Pelevin, utopia, anti-utopia, postmodern.

В последние годы все большее внимание исследователей привлекает литературная утопия, ее эволюция и дальнейшие перспективы существования в изменившейся социокультурной ситуации¹. С одной стороны, это можно объяснить возникновением в середине 2000-х годов большого количества произведений, в которых в фантастической форме утопии (или антиутопии) воплощены различные наиболее острые и насущные проблемы современности². С другой стороны, «изучение жанровой природы литературной утопии долгое время оставалось в стороне от mainstream гуманитарной мысли» [6, с. 3], и только к началу 2000-х его необходимость стала всерьез осознаваться научным сообществом.

Казалось бы, в эпоху постмодернизма, для которого характерно недоверие ко всем большим нарративам, великим идеям, проектам всеобщего счастья, разочаро-

¹ См., например, монографии Н. В. Ковтун [1], А. Н. Воробьевой [2], В. И. Мильдона [3], Б. Ф. Егорова [4].

² Интересную гипотезу о причинах их возникновения выдвигает А. Чанцев [5].

вание во всех видах социального реформаторства и в человеке как возможном носителе идеала, возрождение утопии как жанра представляется невозможным. Однако «душа человека именно сегодня, после всех разочарований XX в. опять нуждается в утопии» [7, с. 337]. Исследователи не раз отмечали, что русскому постмодернизму, в отличие от западного, в большей степени присущ дидактизм³: несмотря на заложенную в текстах интенцию разрушения всех иллюзий, принимаемых за реальность, в них, однако, отчетливо просматриваются горизонты утопии.

За четыре века своего существования жанр утопии претерпел существенные изменения. Попытки воплотить в жизнь мечты об идеальном социальном устройстве, о всеобщем равенстве и братстве обернулись величайшими катастрофами XX в. Вместо веры в блага прогресса человек стал испытывать страх перед искусственным разумом, могущим поработить человечество, вместо веры во всеобщее равенство — страх перед тоталитарными режимами. Осознание того, что человечество не меняется в лучшую сторону на протяжении веков, а только придумывает более изощренные способы мучения себе подобных, стало одной из причин того, что утопию в XX в. практически вытеснила антиутопия.

Антиутопия является логическим развитием утопии и формально также может быть отнесена к этому направлению. Исследователи выдвигали различные критерии, по которым можно отличить утопию от антиутопии, а также различные их классификации⁴ (см.: [1; 10–13]), но в ситуации постмодерна зачастую трудно отличить одно от другого: «Поколение-2001 одновременно и утопично, и антиутопично, причем предметом таких “про” и “контра” являются не какие-то противоположные картины будущего, а одна и та же картина» [14, с. 192]. Кроме того, постмодернистская тотальная ирония мешает воспринимать всерьез как картины идеального будущего, так и негативные пугающие прогнозы. М. Эпштейн предлагает термин «амби-утопия»: «Амбиутопизм — это такое сочетание утопизма и антиутопизма, которое заряжено всеми их плюсами и минусами и напряженно переживает их обратимость. Поскольку мы уже имеем позади, в XX веке, опыт и пламенного утопизма, и не менее страстного антиутопизма, мы можем измерить тонкость их перегородки: ведь самое страшное в утопиях, как сказал Бердяев, — то, что они сбываются» [14, с. 192].

О ранних произведениях В. Пелевина достаточно трудно говорить с точки зрения их принадлежности к **жанру** утопии, однако исследователями уже отмечен в современной литературе факт «перерождения этих исторически сложившихся утопических жанров в утопический стиль, трудно поддающийся строгому определению, но хорошо узнаваемый каждым, кто знаком с утопической литературой, — в некую смесь философии истории, социальной критики, футурологии и религиозной философии» [15, с. 84]. Таким образом, применительно к раннему творчеству Пелевина уместнее говорить об утопии скорее как об «утопическом стиле».

В его повестях и романах 90-х годов в иносказательной, притчевой форме сатирически изображается современный социум («Затворник и Шестипалый», «Желтая стрела», «Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота»), а герои стремятся уйти из этого безотрадного мира в какую-то иную прекрасную реальность. Причем пространственное перемещение (вылет из птицефабрики, выход из поезда, выползание цика-

³ См., например: [8; 9].

⁴ В данной работе для нас не принципиально различие между антиутопией, дистопией и како-топией, поэтому мы используем термин «антиутопия» как наиболее общий.

ды из-под земли, уход во Внутреннюю Монголию) всегда непосредственно связано, с одной стороны, с выходом за пределы социума, с другой — с преодолением сложившейся системы представлений, с духовным самосовершенствованием героя, с его внутренней трансформацией, и сам выход становится возможным лишь благодаря этой трансформации. Само идеальное пространство, куда уходят герои, не описывается подробно, оно лишь очерчено несколькими штрихами (заходящее солнце, стрекот кузнечиков в траве, шум ветра) и никогда не связано с каким-либо социальным устройством, это пространство природы, истинной жизни, пространство свободы. Таким образом, перед нами своего рода метафизический утопизм, созвучный идеям К. Ясперса [16]. В то же время, это вполне может быть загробным пространством, действительно **местом, которого не существует** в рамках данной действительности.

В романах «Generation “П”», «Числа», «Empire V» возможность выхода за пределы системы, достижения утопии для героя уже отсутствует — именно потому, что герой не в состоянии достичь просветления. Как бы он ни менялся (поднимаясь на самый верх социальной лестницы или, наоборот, теряя все), он все равно остается в рамках привычной системы представлений и ценностей.

В «Священной книге оборотня» героиня в конце концов достигает просветления и растворяется в радужном потоке, т. е. достигает идеального утопического состояния (состояния нигде / состояния блаженства). Здесь утопия уже окончательно теряет какие бы то ни было материальные очертания, становится чисто умозрительной.

Таким образом, Пелевин, наделяя своих героев неприятием действительности и стремлением к иному, идеально-утопическому бытию, лишает свои утопические построения зримых пространственно-временных характеристик, изображая не социальное преобразование, а индивидуальную духовную трансформацию, позволяющую немногим избранным достичь гармонии, нирваны, пустоты.

Роман «S. N. U. F. F.» представляет наибольший интерес для исследования, потому что он являет собой яркий образчик современной антиутопии, но при этом содержит в себе и элементы утопии. Отметим, что авторское жанровое определение романа — именно утопия. Правда, слово это написано на «верхне-среднесибирском» языке (уто́пия), что придает ему иронический оттенок.

Роман описывает далекое будущее земли, где человечество разделилось на два лагеря: часть людей осталась на земле и теперь называется орками, а страна их — Оркландом. Часть поселилась на искусственном спутнике земли, офшаре (их страна называется — Биг-Биз или Бизантиум), и именует себя людьми. Пелевин подробно описывает социальную организацию орков и жителей офшара, что характерно для жанра утопии и антиутопии. Причем описания носят остросатирический характер, многие реалии хорошо узнаваемы, таким образом, антиутопия соединяется с сатирой на современную Россию и, одновременно, на современный Запад.

Уркаинский Уркаганат, он же Оркланд, — тоталитарное государство с неуклонно деградирующим и спивающимся народом, живущее сельским хозяйством и торговлей газом с офшаром. Формально между Оркландом и Биг-Бизом существует противостояние, часто переходящее в военные действия, но на самом деле все Уркаганы назначаются «сверху», т. е. офшаром, и все революции и войны тоже происходят по сценариям Бизантиума, вплоть до фасона формы, в которую одевают

оркских солдат⁵. Оказывается, что революции и войны происходят лишь для того, чтобы создать информационный повод, в конечном счете — чтобы просто развлечь заскучавших жителей офшара сценами массовых убийств, насилия и жестокости:

Войны обычно начинаются, когда оркские власти слишком жестоко (а иначе они не умеют) дают очередной революционный протест. А очередной революционный протест случается, так уж выходит, когда пора снимать новую порцию снафов [18, с. 19].

Герой, он же повествователь, Дамилола замечает:

Даже не надо посылать к ним эмиссаров. Довольно, чтобы какая-нибудь глобальная метафора... намекнула гордой оркской деревне, что, если в ней проснется свободолюбие, люди придут на помощь. Тогда свободолюбие гарантировано проснется в этой деревне... Причем мы не потратим на это ни единого маниту — хотя могли бы напечатать для них сколько угодно. Мы просто будем с интересом следить за процессом. А когда он разовьется до нужного градуса, начнем бомбить. Не деревню, понятно, а кого нам надо для съемки [18, с. 19–20].

Причем он даже не видит в этом ничего предосудительного:

Наши информационные каналы не врут. Орками действительно правит редкая сволочь, которая заслуживает бомбежки в любой момент, и если их режим не является злом в чистом виде, то исключительно по той причине, что сильно разбавлен дегенеративным маразмом. Да и оправдываться нам не перед кем. Суди нас или нет — но мы, к сожалению, то лучшее, что есть в этом мире. И так считаем не только мы, но и сами орки [18, с. 20].

Как же устроена жизнь Биг-Биза — этого «лучшего, что есть в мире»? Официальный строй — либеративная демократура, но по сути — монополистический капитализм: «Государство у нас — это просто контора, которая конопатит щели за счет налогоплательщика» [18, с. 13]. По сути же всем правят огромные корпорации — Резерв Маниту, CINEWS INC, Дом Маниту. На офшаре техногенная цивилизация, люди живут в очень похожих квартирках, почти никуда не ходят, работают дома за маниту (компьютером) и заказывают все необходимое по сети с доставкой на дом. Разница в уровне жизни только в том — сколько стоит вид из окна, 3D-картинка.

Молодой орк Грым, в силу обстоятельств попавший на Бизантиум, вскоре разочаровывается в этом обществе потребления и начинает критиковать его:

Сегодня демократура — продукт волеизъявления червей, живущих в железных сотах. Они соединены со вселенной исключительно через трубу информационного терминала, прокачивающего сквозь их мозги поток ментальных химикатов, удобрений и модификаторов, производимых политехнологами [18, с. 423].

И если ободрать с их мира все Маниту, мы увидим галлюцинирующих термитов, работающих в каменных сотах, а если вырвать все щупальца Маниту из их умов, мы увидим разлагающиеся белковые тела, лихорадочно вырабатывающие один мозговой наркотик за другим, чтобы забыть о надвигающемся распаде [18, с. 413].

⁵ Здесь прослеживается влияние идей Ж. Бодрийяра, писавшего: «Известно, что система традиционно и мощно помогает себе войной, чтобы выжить и восстановиться. Сегодня механизмы и функции войны интегрированы в экономическую систему и в механизмы повседневной жизни» [17, с. 132].

Любопытно, что если в традиционной утопии или антиутопии как правило подробно показывался только один вариант существования, один мир (идеальный или ужасный), то в романе Пелевина их целых два, и если один ужасен однозначно, то второй с определенного ракурса мог бы даже выглядеть как та самая утопия — воплощенная мечта человечества — все сыты, красивы, благополучны, права сексуальных меньшинств больше никто не ущемляет, царит сплошной закон и порядок. Но счастливы ли они? Нет. Из этого мира ушли любовь, искренность, доброта. Осталась одна политкорректность. И когда этот мир начинает рушиться, Дамилола произносит горькие слова о том, что их божество, Маниту, отвернулось от них:

Маниту не желает, чтобы у него были профессиональные слуги и провозвестники воли, и ему отвратительны наши таинства. <...> Как он может любить нас, если от нас бегут даже собственные приспособления для сладострастия, созданные по нашему образу и подобию? Зачем ему мир, где на бескорыстную любовь способна только резиновая кукла? Мы мерзки в глазах Маниту, и я рад, что дожил до минуты, когда не боюсь сказать это вслух [18, с. 475].

Мы видим, что оба мира по-разному, но в равной степени ужасны. Где же тогда утопия, обещанная в подзаголовке романа? Она появляется в самом конце повествования. Это место, куда Дамилола совершает вслед за орком Грыммом виртуальное путешествие на своей летающей камере, пытаясь отыскать свою сбежавшую возлюбленную (Каю). В этом отдаленном, затерянном пространстве люди живут в единении с природой, простой естественной жизнью, используя только самые необходимые для жизни технологии и духовно совершенствуясь под руководством Каи.

В сущности, на этом можно было бы и остановиться, сделав вывод, что Пелевин в очередной раз развеивает утопическую мечту о разумном мироустройстве, развенчивает идею насильственного, искусственного изменения мира, отстаивая свое изначальное убеждение, что счастья можно достичь не путем социальной революции, а путем внутреннего самосовершенствования — как и в ранних своих произведениях, где только избранные герои, осознавшие всю ложь окружающего мира, могут найти из него выход в иное, идеальное пространство. Однако этому мешают два обстоятельства. Первое — что социальная утопия, явленная в конце романа, не внушает нам абсолютного доверия. Парадокс в том, что искусственное существо, кукла Кая, проповедует ценность естественной жизни и слияние с природой — в этом присутствует такой же элемент иронии, как и в самом слове *утопия* в подзаголовке романа. Но, впрочем, эту иронию можно объяснить ощущением невозможности прямой дидактики и вообще любых прямых утверждений в рамках постмодернистской поэтики. Ирония в постмодернистском тексте поистине тотальна.

Второе обстоятельство более существенно. Оно связано с тем, что «S. N. U. F. F.» — не только социально-философский роман-утопия (или антиутопия), но и, не в меньшей степени, роман о любви. И в качестве романа о любви он имеет вполне конкретный и довольно очевидный претекст — роман В. Набокова «Лолита». Причем пелевинский роман, несмотря на ощутимую иронию, заложенную в сюжетной коллизии, никак нельзя назвать пародией на «Лолиту», это вполне серьезное развитие темы, новое осмысление проблематики набоковского романа. Исключая морально-нравственный аспект проблематики (поскольку Кая не человек, в отличие от Лолиты), Пелевин на первый план выдвигает тему тотального экзистенциального одиноче-

ства и страдания как единственной реальной формы существования. Он продолжает тему размыwania границ между поэзией и пошлостью, намеченную в «Лолите», но выражает ее более прямо — все человеческие чувства (особенно самое прекрасное из них, любовь) — не более чем результат действия заложенной внутри биологической программы, и в этом смысле человек ничем не отличается от робота, от резиновой куклы для сексуальных утех, которой движет компьютерная программа. Единственная разница в том, что человек, в отличие от робота, способен испытывать страдание. Но при этом не кто-нибудь, а сам человек постоянно заставляет себя страдать. Дамилола сам выставляет Кае такие настройки, чтобы она все время обижала и мучила его, только так он может вообразить, что она живая, настоящая.

Умом я понимаю, что ее волнующее бытие есть всего лишь искаженное отражение моего собственного, чистая иллюзия — в сущности, я просто кривляюсь перед сложно устроенным зеркалом [18, с. 96].

Но такова природа каждого человека — мы влюбляемся в образ, проекцию собственного «я», которая не имеет отношения к реальности, т. е. другой для нас нереален. Это понимает и набоковский Гумберт, говоря о том, что «реальность Лолиты была благополучно отменена... То существо, которым я столь неистово наслаждался, было не ею, а моим созданием, другой, воображаемой Лолитой — быть может, более действительной, чем настоящая... лишенной воли и самознания — и даже всякой собственной жизни» [19, с. 77, 80]. Гумберт пытается через Лолиту вернуться в утраченный «эдемский сад вечного детства», создает романтическую утопию [20, с. 80], но в сущности он в живом человеке видит куклу, игрушку для постели, а Дамилола в кукле пытается увидеть человека, и самый мучительный для него вопрос — действительно ли она полюбила Грыма или это программа заставила ее делать все, чтобы Дамилола ревновал?

Герой Пелевина приходит к выводу, что жизнь и есть страдание и экзистенциальное одиночество, потому что мы постоянно имеем дело только с иллюзиями, которые сами же порождаем и которые заставляют нас страдать. Кая говорит:

Ты считаешь, что у тебя внутри живет Маниту. И это делает тебя чем-то качественно отличным от меня. <...> Ты такая же машинка для онанизма, как я. Только еще и бесполезная, потому что нет никого, кому ты это делаешь [18, с. 122].

И если это так, в чем же смысл человеческого существования? В самом конце романа Дамилола задается вопросами: зачем Маниту резиновая кукла по имени «человек»? «И зачем Маниту пожелал, чтобы нам было больно, когда о нас гасят окурки?» [18, с. 477–478]. Он не находит ответа на эти вопросы и не находит выхода из этого мира, точнее, сознательно остается в нем на верную гибель.

Во всех предыдущих произведениях Пелевина именно главный герой в конце концов достигал просветления и покидал этот мир, уходя в иное идеальное пространство. В этом же романе главный герой и повествователь всей истории, Дамилола, также ясно осознает истинную неприглядную сущность этого мира, но романтический побег из него не совершает. Его решение остаться на гибнущем офшаре можно расценивать как мужественное и благородное; Дамилола говорит: «Все, что я любил в этом мире, уже в прошлом — так зачем мне будущее?» [18, с. 471]. Жизнь без

любви не имеет для героя никакого смысла. Но, выбирая физическую гибель, герой, тем не менее, находит путь в бессмертие — через творчество.

Согласно теории Лейдермана и Липовецкого, Набоков уравнивает в романе высокий модернистский культурный код и пошлый код массовой культуры, потому что и тот и другой, замещая реальность, приводят к катастрофе, когда человек пытается выстроить по ним свою жизнь. Но по-другому человек жить не умеет или боится. «Выхода нет: жизнь на уровне экзистенции невыносима, жизнь в непроницаемой оболочке культурных стереотипов разрушительна и внутренне катастрофична» [20, с. 85]. Если у Набокова эта антиномия выявляется не сразу и требует все же филологического анализа, то у Пелевина все более наглядно: два мира — экзистенциально ужасный Оркланд и абсолютно искусственный, «культурный» мир Бизантиума — оказываются уравнены, и граница между ними стирается уже не в переносном, а в буквальном смысле — офшар должен вот-вот рухнуть прямо в центр Оркланда.

Таким образом, и в «Лолите», и в «Снаффе» «антонимичные культурные системы уравниваются в их отношении к смерти, экзистенциальному разрушению — в конечном счете, к хаосу» [20, с. 86]. И через сознание героя диалог с бытийным хаосом ведет безличный и незримый автор-творец. Как и его герой, Пелевин отказывается от побега в какое-либо утопическое пространство идеального духа и остается с нами, в нашем безумном, хаотичном и жестоком мире ради той последней утопии, в которую он еще верит, — ради творчества.

Литература

1. Ковтун Н. В. Русская литературная утопия второй половины XX века. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2005. 536 с.
2. Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах. Самара: Изд-во Самарского науч. центра РАН, 2006. 268 с.
3. Мильдон В. И. Санскрит во льдах, или возвращение из Офира: Очерк русской литературной утопии и утопического сознания. М.: РОССПЭН, 2006. 288 с.
4. Егоров Б. Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб.: Искусство — СПб, 2007. 416 с.
5. Чанцев А. Фабрика антиутопий: дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 269–301.
6. Калинин И. А. Русская литературная утопия XVIII–XX вв.: Проблемы поэтики и философии жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб.: СПбГУ, 2002. 23 с.
7. Витенберг Б. Путешествия в мир утопий (Обзор книг по литературной утопии) // Новое литературное обозрение. 2008. № 93. С. 327–337.
8. Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 244–259.
9. Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.
10. Фойгт А. Социальные утопии. Библиотека самообразования / пер. с немецкого В. Ф. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1906.
11. Баталов Э. Я. В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. М.: Политиздат, 1989. 319 с.
12. Шацкий Е. Утопия и традиция: сб. / пер. с польского К. В. Душенко, М. И. Леньшина. М.: Прогресс, 1990. 456 с.
13. Чаликова В. А. Предисловие // Утопия и утопическое мышление: антология. М.: Прогресс, 1991. С. 3–20.
14. Эпштейн М. Début de siècle, или от пост- к прото-. Манифест нового века // Знамя. 2001. № 5. С. 180–198.
15. Чаликова В. А. Утопия и свобода: эссе разных лет. М.: Весть, 1994. 184 с.

16. Ясперс К. Смысл и назначение истории / пер. с нем. М.: Политиздат, 1991. 527 с. (Мыслители XX в.).
17. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. М.: Республика: Культурная революция, 2006. 269 с.
18. Пелевин В. S.N.U.F.F. М.: Эксмо, 2012. 480 с.
19. Набоков В. В. Собр. соч.: в 5 т. / пер. с англ.; сост. С. Ильина, А. Кононова; коммент. А. Люксембурга. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 1997. 672 с.
20. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. уч. заведений: в 2 т. Т. 1: 1953–1968. М.: Академия, 2003. 416 с.

Статья поступила в редакцию 24 октября 2014 г.

Контактная информация

Андреанова Мария Дмитриевна — кандидат филологических наук, доцент; mouse19855@mail.ru
Andrianova Maria D. — Candidate of Philology, Associate Professor; mouse19855@mail.ru