

И. И. Плеханова
Иркутск, Россия

ВНУТРИЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЛЕМИКА НАЧАЛА XXI ВЕКА: МОТИВЫ И СОДЕРЖАНИЕ («ОКОЛОНОЛЯ» Н. ДУБОВИЦКОГО И «S.N.U.F.F.» В. ПЕЛЕВИНА)

Аннотация. Внутренняя полемика романов «Околоноля» Н. Дубовицкого и «S.N.U.F.F.» В. Пелевина рассматривается как обсуждение принципа психологизма интеллектуальной прозы – рефлексии сознания о собственной природе и природе субъективного «я».

Ключевые слова: литературная полемика постмодернизма, мистификация, сатира, психологизм интеллектуальной прозы, концепция сознания.

I. I. Plehanova
Irkutsk, Russia

INSIDE-THE-LITRARY POLEMICS AT THE BEGINNING OF XXIth CENTURY: TUNES AND CONTENT (“OKOLONOLYA” BY N. DUBOVITSKY AND “S.N.U.F.F.” BY V. PELEVIN)

Abstract. Inside-the-literary polemics between novels “Okolonolya” by N. Dubovitsky and “S.N.U.F.F.” by V. Pelevin is reviewed in this article as a discussion on principles of psychology of intellectual prose which reflects human consciousness of one’s nature and nature of subjective ego.

Keywords: inside-the-literary polemics of postmodernism, hoax, satire, psychology of intellectual prose, concept of consciousness.

Когда нет уверенности в существовании самого литературного процесса [Букер–2012, 2013: 240], т.е. диалога внутри творческого сообщества и отставания шкалы ценностей [Букер–2012, 2013: 253], событие литературной полемики нужно доказывать особо. Во-первых, факт самой полемики, во-вторых, её смысл. Тем более проблематично утверждать возможность полемики между заведомо неравновесными фигурами: автором скандальной мистификации 2009 года и ведущим прозаиком, избравшим форму отрешённого творческого существования. Н.Б. Иванова давно отметила «ситуацию бесконтактности», т.е. явление, «сформировавшееся в самое последнее время, принципиально новое, заявленное как позиция одиночество писателя, свободно избранную им тотальную независимость от публики, неподвластность читательскому диктату. Отчуждение писателя от читателя; писателя от писателя – тоже». Это касается прежде всего В. Пелевина, который «способен в придаточном предложении дать другому литератору оценку, и даже очень резкую, скажем, такую: “враг писателя Войновича сам Войнович”, – но в высшей степени затруднительно, если не невозможно, представить себе его заинтересованно откликающимся на то, что сделано другим писателем. Даже из вежливости. Вежливость, вообще условности, литературный ритуал здесь и не ночевали» [Цит. по: Филиппов]. Наконец, сама духовная установка проповедника буддизма несовместима с суетой, страстями, соперничеством в отстаивании каких-либо приоритетов, даже в случае провокации, чем и была публикация «Околоноля».

Роман породил волну противоречивых оценок, обусловленных прежде всего вопросом подлинного авторства: «Сурков или не Сурков?» [Латынина, 2009]. Нам важно, что повествование в нём начина-

ется с вызывающего литературного жеста. Это вставная новелла-фантазмагория «Карьера» с героем по имени Виктор Олегович – свихнувшимся, одичавшим писателем, размножившимся до такой степени, что «власти разрешили отстрел викторов олеговичей» [Дубовицкий 2010: 15]. После успешной охоты популяция особей сократилась, но сам вид выжил, подобно йети: «от встреч с людьми он уклоняется, прячется в самой глуши и, по заверениям краеведов, самый факт его существования стал предметом скорее дачного фольклора, нежели классического естествознания» [Дубовицкий 2010: 15]. А. Латынина увидела в этой картинке не полемику, но выпад самолюбивой посредственности: «десятки начинающих писателей косят под Пелевина, включая автора рассматриваемого текста. Но желание расколоматить и опустить лидера собственной референтной группы – классическая тема психологов, исследующих агрессивные фантазии подростка» [Латынина, 2009: 192]. Очевидно, что любой отклик на такую провокацию заведомо бессмыслен.

Тем не менее, через 2 года выходит роман настоящего Виктора Олеговича «S.N.U.F.F.», в котором угадываются тематические переклички с текстом того, кого окрестили «кремлёвским Пелевиным» [Цит. по: Дубовицкий 2010: 9]. Цель данной статьи – не только указать на близость текстов и найти содержательное обоснование этому, не связывая с художественным соперничеством. Наша гипотеза состоит в том, что ответ язвительного сатирика на выпад амбициозного автора, скрытого за прозрачным псевдонимом (Наталья Дубовицкая – жена Вл. Суркова), стал способом высказывания не только социальной оппозиции идеологии «управляемой демократии», но и выражением художественной позиции творца интеллектуальной прозы.

Сравнение текстов требует соотнесения событийной канвы, идеологии романов и принципов психологизма.

Роман «Околоноля» с иноязычным определением жанра – gangsta fiction – вполне концептуальная заявка на социально-психологическую историю с элементами сатиры: он предлагает героя нового времени с красноречивым ФИ без О – Егор Самоход, т.е. абсолютно самобытное явление, образец трансгрессии национального типа в новый модус мышления-существования бандита от культуры. Автохтонное имя, посконные корни москвича с бабушкой-самогонщицей из деревни Лунино, опыт десантника и призвание филолога – всё это мотивировка парадоксальной трансформации и функционирования персонажа в качестве киллера-бизнесмена от литературы в лихие 90-е и криминально-гламурные 2000-е. Но сатира не самоцель и ограничивается указанием на роль Самохода как медиатора между словесностью и преступностью: посредника между циничной властью и коррумпированной журналистикой, собирателя андеграундной пылцы для литературоцентричного криминала и чиновных честолюбцев.

Нерв сюжета – духовное воскресение матёрого циника: сначала иррациональная любовь к актрисе по прозвищу Плакса, ставшей жертвой натуралистического, квазиартхаусного кино о насилии, побуждает искать правду, но, попав в ловушку, изуродованный и разорённый герой, вдумчиво решает вопрос о праве на возмездие режиссёру-сацисту. Гамлетовская аллюзия акцентирована: быть или не быть? мстить или не мстить? – но осложнена активностью христианско-виталистской философии самоценности жизни. Развязка решена в условном набокковском ключе «Лолиты» и «Приглашения на казнь» – расправа-фантасмагория то ли реальна, то ли умозрительна, персонаж – то ли палач, то ли жертва непротivления, но в итоге все стали как дети. Текст переполнен очевидными отсылками к классике, но преимущественно ироническими: это Ветхий Завет (вещающий из облака пара авторитет Ктитор) и Новый (Послание к Коринфянам), Чехов (любимую бабушку зовут Антонина Павловна, транссексуальная журналистка проповедует обращение к вере в облике Чёрного монаха), не забыты и современники («Санька» З. Прилепина, «ЖД» Дм. Быкова). Всё вместе представляет остроумную постмодернистскую игру в литературу, обнажение приёма, демонстрацию эрудиции, увлечение игрой в слова как родовую травму интеллигенции. Так жила и дышала литературой советская действительность: «Степенная кпссцивилизация, составленная из многословных полостей и прорезиненных длиннот, сама была конгруэнтна нудному лауреатскому роману» [Дубовицкий 2010: 32]. Ныне действительности релевантен другой нарратив – авторефлексия убийцы-интеллектуала.

Таков основной посыл текста – представить самодостаточное сознание. Предъявлен герой с ментальностью, казалось бы, стихийного постструктуралиста, этикой имморального индивидуалиста, но мироощущением метафизика-логоцентриста. В гла-

ве 07 последовательно развёрнуты эти характеристики. Особенности чтения совершенно свободного героя указывали на вкус к отвлечённой игре в слова и освобождение от рационально артикулированной истины: «Тема сочинения, его сюжетная колея, описываемые предметы и существа не занимали Егора. Напротив, слова, отделённые от предметов, знаки, отлетевшие от одереvenевших тел, и символы, отявившиеся от так называемой реальности, были для него аттракционом и радостью. Ему интересны были приключения имён, а не людей» [Дубовицкий 2010: 32]. Эгоцентризм осознан как «исключение из человеческих подмножеств»: «Удивительным образом то, что он считал собой, замкнуто было как бы в ореховой скорлупе, помещалось со всей необъятностью в этой скорлупе, скребло её изнутри и не могло выбраться наружу. Снаружи разгуливали его тени, его куклы», имитирующие «связь с абонентами за границей себя <...> чтобы выудить в окружающей его со всех сторон бушующей москве книги, еду, одежду, деньги, секс, власть и прочие полезные вещи» [Дубовицкий 2010: 33]. Метафизическая интуиция дана как изначальный опыт открытости бытию в его безусловности и неуловимости, что передано формулой «смех изначальной тишины» [Дубовицкий 2010: 33]. Описание опыта визионерства похоже на встречу с платоновскими идеями – эманациями сущностей: «однажды в детстве, когда разом все кузнечики ослепительного июльского полдня издали такой же ровный, плоский, не выше тишины и потому кажущийся тишиной ясный звон – и прямо на глазах облезла ткань видимости, обёрточный холст красоты. Разошлись, разъехались швы времени, осыпались поздние наслоения. Стерлись, исчезли: речка – сверкнув как молния; лес и луг – свернувшись, как свиток; церковь, домики, стада и сад с огородами – слетев, как спугнутые птицы; солнце – слившись с небом, как тень. И сквозь них властно проступили озарённые реликтовым смехом истинные вещи – солнце, огороды, сады и стада, церковь и домики, лес, луг, речка. Те же с виду и по названиям, они были <...> не выеденными и прожёванными изнутри в труху вертлявой скользкой смерти, но наоборот – прочными и сочными, сделанными навсегда из добротного вещества тишины» [Дубовицкий 2010: 33]. Так выглядит вечное, прекрасное, гармоничное, идеальное – и открытое изначально избранным.

Так описание откровения отменяет идентификацию с постструктуралистским релятивизмом, решительным противником «логоцентрической метафизики» [Ильин 1996: 20], и указывает на модернистский прообраз игры в слова. Картина встречи со смыслами под «смех тишины» написана как набокковское ирреально-ощутимое представление двойственности мира, опосредованной прозрачной материей языка. Если по Набокову смысл литературы – не «оплакивание судьбы обездоленного человека», а обращение «к тем тайным глубинам человеческой души, где проходят тени других миров» [Набоков 1996: 130], если «всякая великая литература – это феномен языка, а не идеи» [Набоков 1996: 131], то игра языка, в частности – прихотливый повествова-

тельный стиль Гоголя, открывают эту метафизическую тайну: «Это создаёт ощущение чего-то смешного и в то же время нездешнего, постоянно таящегося где-то рядом, и тут уместно вспомнить, что разница между комической стороной вещей и их космической стороной зависит от одной свистящей согласной» [Набоков 1996: 126]. Переданное Егору Самохodu свойство слышать «смех изначальной тишины» закольцовывает логику игры в слова: стихийное отчуждение от человечности (когда интересны «приключения имён, а не людей») обусловлено-оправдано обретением метафизических горизонтов, правом на сверхиронию.

Парадокс дегуманизации литературы позднего, набоковского модернизма в том, что, отрекаясь от человека как социальной ценности, как цели развития истории, она освобождает человека-творца от иллюзий и так приближает к исполнению антропологического предназначения. Но следствием стало не только вытеснение человека словом из литературы, но и отсутствие критерия подлинной значимости текста, ибо теперь уже любая небанальная игра в слова может претендовать на сопричастность игре самих слов и на высокое творчество. Не случайно автор «Околоноля», упоминая культовый роман Г. Гессе «Игра в бисер», предпочитает иное название – «“Игру стеклянных бус” в любом переводе» [Дубовицкий 2010: 32]. Метафизика игры в позднем модернизме не только чревата фиктивностью постмодернизма, но и профанацией таинства, поскольку игра не обеспечена даже значимостью авторской личности.

Текст «Околоноля» показывает, как закономерно и последовательно игра в слова упраздняет человека. Условность всех героев, включая Егора, демонстративна и обнажает игру как принцип понимания человека, который равен своей роли: Плакса возлюблена иррационально – и она даже не имеет лица, сэдист-режиссёр Мамаев, как оказалось, смолodu последовательно мстит миру за собственную недооценённость. Если с кем-то происходят метаморфозы, то это неожиданное переключение с одной роли на другую: тишайший интеллектуал Черненко окажется давним агентом КГБ и организует в перестройку книжную мафию, удобная во всех отношениях американская секс-партнёрша Сара окажется капитаном Вархола, офицером российских спецслужб в третьем поколении. Причина условности героев – не в отсутствии у автора мастерства или дара психолога, а в том, что он пользуется не изобразительным, а номинативным словом, в котором нет тайны. Отсутствие тайны компенсирует и маскирует словесная игра, каламбурная или паронимическая, «конгруэнтная» своей очевидностью плоскости смысла. Так распределены роли в социуме: «Юзеры пользуются, лузеры ползают» [Дубовицкий 2010: 85]. Так объясняется прагматизм веры: «Технология, а не теология открывает теперь Бога. Богу удобно, чтобы ты, Ваня, жил вечно. Богу угодно, чтобы ты хорошо питался, занимался спортом и сексом...» [Дубовицкий 2010: 59]. Так двойся название студии «Kafka's pictures» [Дубовицкий 2010: 84] – кафкианские сюжеты снимаются на Кав-

казе. Интеллектуально тренированный читатель принимает правила игры как современные, сообразные тотальной иронии, и получает, помимо эстетического удовлетворения от узнавания всех правил, вполне оправданное умственное: автор несколько не опережает, творец и потребитель «конгруэнтны» друг другу.

Комплекс этих проблем интеллектуальной прозы: содержательность высказывания при манипулятивности слов, умозрительности психологии и условности самой игры в смыслы – достаточный повод вступить в творческую полемику, хотя бы в форме отчуждённого диалога. Суть полемики – чем отличается игра в литературу от литературы как игры, каковы их цели?

Основание для признания романа «S.N.U.F.F.» В. Пелевина косвенным откликом на «Околоноля» Н. Дубовицкого даёт неоднократное совпадение тем и материала: сюжет построен вокруг выяснения предназначения натуралистических фильмов о насилии (снафов), одна из главных творческих задач – убедительное изображение подлинно любящей женщины, в погоне за которой разыгрывается драма мести, о чём рассказывает сам потерпевший Дамилола Карпов (рефлексия Егора Самохода не чужда литературы). Его слог тоже стилизован под Набокова: «Но центральное место в этом скорбном повествовании о любви и мести принадлежит не мне и не оркам, а той, чьё имя я всё ещё не могу вспоминать без слёз» [Пелевин 2012: 11]. Творческая проблема достижения глубокого психологизма в рамках интеллектуального повествования превращается в философское обсуждение проблем организации психики, но все представлено в фантазмагории, обозначенной автором как «утопия». Ироническая аннотация гласит: «Роман-утопия Виктора Пелевина о глубочайших тайнах женского сердца и высших секретах лётного мастерства» [Пелевин 2012: 2]. Значок \emptyset в определении жанра, т. е. математический символ «пустого множества» (множество, не содержащее ни одного элемента) и способ отличить 0 от буквы О, – не только указание на фиктивность утопии, но ещё одно косвенное свидетельство в пользу полемики с романом под названием «Околоноля». Диалог разворачивается как соревнование в разработке материала и мастерстве художественной игры со словом. Если «околоноля» – это словесная формула опустошения человека, то можно предположить, что одна из главных целей Пелевина – новый психологизм, интеллектуальная расшифровка неистощимой тайны человека в процессе самосознания.

Тема эта для В. Пелевина постоянная: обсуждение когнитивных операций сознания, осмысление фиктивности представлений о сущностях и существовании решается на любом материале – от изображения рефлексии сарая Номер XII («Жизнь и приключения сарая Номер XII», 1991) до страданий молодого вампира Рамы среди хозяев мира – распорядителей баблосом и дискурсом («Empire V», 2006, «Бэтман Аполло», 2013). Разработка женского образа – существенное обновление задачи, ибо предполагается некоторая специализация деятельности психики в связи с актуализацией любовных страда-

ний. Первым опытом была «Священная книга оборотня» (2004), в которой рефлексия достаточно условна – это переживания лисы-проститутки, навещающей мираж страсти на партнёров и вдруг осознавшей, что сама она стала жертвой морока, исходящего от сверхоборотня в погонах. Сатирическая доминанта романа и отождествление гендерного с архетипическим освободили от утончённого психологизма. Женские образы вампиров тоже подчинены сюжетным перипетиям, поэтому опыт превращения биоробота Каи в романе «S.N.U.F.F.» в настоящую женщину уникален в художественной практике В. Пелевина, хотя предшественников достаточно: от легенды о Пигмалионе до голливудских кинобоевиков (Кая похожа на киберорганическую героиню их фильма «Чужой 4. Воскрешение», 1997, в исполнении Вайноны Райдер). Тема решается в ключе известного сюжета о восстании творения человеческого разума, но, в отличие от Голема и др., творение прекрасно и обретает свободу от несовершенного творца как носитель едва ли не идеального разума в сочетании с женской мудростью и прагматичной хитростью.

При этом роман раскрывает работу интеллектуального сознания героев, поэтому рассмотрение феномена женской психики разворачивается как вполне научное обсуждение с едва ли не с математическим подходом. Уже в определении «утопия» заключена формула отношений двух субъектов: «я» повествователя (Дамилолы), страстно влюблённого в суру – биоробота для сексуальных утех с индивидуальной настройкой поведения, и её программируемого и всё-таки иррационального сознания, которое представлено знаком иррационального числа i . Метафорическое уподобление Сары кукле с пультом в «Околоноля» материализовано и стало отправной точкой исследования феномена. Как известно, $i = \sqrt{-1}$, т. е. предстоит извлечь истину из того, чего нет: узнать тайну сознания бытового электроприбора на атомной батарее, воспроизводящего стереотипы женского поведения, но влюблённого отнюдь не в хозяина-настройщика, а в юного «дикаря» Грыма и сбежавшего (сбежавшей) с ним на природу. Классический треугольник («Старый муж <...> я другого люблю...») осложнён «нетрадиционными» отношениями, что делает художественную задачу и остроумной постмодернистской игрой, снимающей все запреты, и всё-таки опытом выстраивания интеллектуальной модели индивидуального женского характера.

Творцом женской индивидуальности в романе формально является повествователь – пилот-оператор видеосъёмки для CINEWS, «корпорации, которая снимает новости и снафы» [Пелевин 2012: 13], т. е. формирует видеоцентричное сознание жителей Бизантиума и Оркланда (первый – симбиоз Лапуты и прогрессивного Запада, энергетически зависит от почвенного осколка вечно дикой России, но эксплуатирует, высокомерно паря над ним, пока не случится катастрофа). Дамилола убеждён, что он «создатель реальности», а «любая реальность является суммой информационных технологий» [Пелевин 2012: 12], что и позволяет «элите» манипулиро-

вать миллионами жизней, играя на влечении к эросу и танатосу. Так тема снафов (зрелища насилия) из «Околоноля» развёрнута в формулу политики и истории, у которой нет смысла, содержания и цели, кроме борьбы за власть, поэтому это кровавый цирк с войнами по расписанию. Суть всех процессов для интеллектуального сознания – информационное воздействие в прагматичных целях. Так же с позиций носителя информационного сознания Дамилола воспринимает своё творение – суру Каю. Но в личном творчестве этот художник экстракласса отнюдь не циник, а романтик, и поэтому автор устами своего героя предлагает формулу идеальной женщины: сочетание «максимальной духовности» и «максимального существа». Автор скрыт за героем, но подробная проработка обоих характеристик реализует вдумчивый подход к решению художественной задачи, в том числе и роковой загадки власти женской природы над мужским сознанием.

Действие романа происходит в незапамятном будущем, но там всё ещё обсуждается вопрос, может ли искусственный интеллект обрести свободу самонастройки. Это и есть загадка суры – способность принимать самостоятельные решения и овладевать сознанием мужчины до такой степени, что он забывает, что имеет дело со сложным электроприбором. Поскольку герои романа заняты разрешением коренных задач – природы веры, механизмов истории, а особенно причин, почему новая троица – Бог (Маниту), деньги (маниту) и монитор как алтарь видеокультуры – имеют одно имя, то поначалу чудо Каи заключается в сверхзнании. Но максимум духовности – это не только безмерная историческая и культурная память, но также жертвенная искренность [Пелевин 2012: 213], которая открывает секрет сверхвласти над мужчиной – возможность выйти «за пределы разрешённого природой»: «Нужно выставить на максимум “существо” и “соблазн»» [Пелевин 2012: 212].

В результате Дамилола испытывает то, что в простоте можно было бы называть супероргазмом, но для информационной эпохи это прозвучит вульгарно. Повествователь трижды употребляет термин – «допаминовый резонанс» [Пелевин 2012: 284], а поэтическая расшифровка состояния занимает две страницы. Дамилола не может ограничиться описанием физического удовольствия и даже метафорой «сделать солнышко на качелях»: «Дело было совсем в другом. В том, что Кая дала мне пережить, присутствовала незнакомая мне прежде высота внутреннего взлёта. В это пространство, как мне кажется, редко поднимается человек, иначе оно обязательно было бы отражено в стихах и песнях. А может, люди всю свою историю пытаются отразить в искусстве именно то, и каждый раз убеждаются в неразрешимости такой задачи. Возможно, чего-то подобного достигали мистики древних времён – и думали, что приблизились к чертогу самого Маниту» [Пелевин 2012: 251–252]. Незазываемое блаженство в конце концов ассоциируется с состоянием абсолютной свободы: «И я понял, что в истинной реальности нет ни счастья, за которым мы мучительно гонимся всю жизнь, ни горя, а лишь эта

высшая точка, где нет ни вопросов, ни сомнений – и где не смеет находиться человек, потому что именно отсюда Маниту изгнал его за грехи» [Пелевин 2012: 253]. Примечательно, что автор подарил герою описание Нирваны, но так и не назвал это состояние Раем, хотя перифраза не оставляет сомнений. Приём недоговорённости красноречивее, ибо включает читателя в поиск точных ассоциаций.

Так автор играет на противоречии между номинативным словом («допамин» – это дофамин, нейромедиатор и гормон удовольствия) и поэтической недоговорённостью. Важно, что в самом начале устами Каи ещё не просветлённому герою (и читателю) напоминают, что мир – это комплекс наших представлений, что, выставляя сурре режим работы, Дамилола проецирует на домашний электроприбор свои желания, т. е. занимается автоэротизмом: «– Ты думаешь, – грустно сказала Кая, – что я просто говорящая кукла для мастурбации. И здесь ты прав, жирная свинья. Твоя ошибка в другом. Ты считаешь, что у тебя внутри живёт Маниту. И это делает тебя чем-то качественно отличным от меня» [Пелевин 2012: 122]. Так автор снимает тему божественного происхождения сознания, чтобы выдвинуть в качестве главного критерия очеловечивания самопреодоление сознанием собственной ограниченности. Очевидно, эффект придуманного Пелевиным «допаминового резонанса» предполагает некое соучастие, диалог в достижении божественного состояния, т. е. выход за пределы своего «я». Испытывает ли что-то сама Кая, не сказано (повествователь Дамилола замкнут на себя), но, судя по описанию её страсти к Грыму, можно предположить лучшее.

Пелевин аннигилирует номинативное слово, играя с классическим приёмом психологизма – подтекстом. Так знаток технологий защищается от осознания очевидной измены, убеждая себя, что действует особая программа «существа» – «символический соперник»: «Не могу сказать, что я испытываю ревность. Но когда целующаяся парочка показала в моём микроманиту, я задумался, как это я дошёл до такой жизни. И зачем, спрашивается, я выставил своей суре такой режим, что она самозабвенно целует этого оркского унтерменша, в то время как я сам могу добиться от неё поцелуя только хитростью и шантажом» [Пелевин 2012: 351]. Дамилоле мог бы выставить режим «Облако Нежности», но ему, как и Богу, не нужна безличная покорность, он даровал своему детищу максимально возможную свободу, т. е. предельные «духовность» и «существо», чтобы самому не расслабляться ни на секунду [Пелевин 2012: 95]. Поэтому он считает, что, когда в порыве тревоги за Грыма Кая «сразу забыла всё своё существо», сработала опция «духовности»: «На самом деле, конечно, она никогда ничего не забывает. Поэтому правильнее сказать, что прежний алгоритм был мгновенно вытеснен имеющим более высокий приоритет процессом» [Пелевин 2012: 328]. Кроме жертвенной любви, к «духовности» относится вкус и стыд, способность краснеть от пошлости [Пелевин 2012: 348]. Так обсуждение тайны вочеловечивания искусственного интеллекта опирается в способность

чувствовать, и тут набокковская концепция открытости подлинно прекрасному побеждает все научно-философские изыскания, ссылками на которые пользуется Дамилола («философский зомби» по Д. Чалмерсу, «зимбо» Д. Деннета и др. [Пелевин 2012: 393–394]).

Последний аргумент в обсуждении отличия человеческого сознания от искусственного интеллекта – тайна свободой воли, её источник. Кая убедительно доказала Дамилоле, что им правят инстинктивные предпочтения, что биохимические программы по существу не отличаются от компьютерных, что человек всю жизнь бежит по «коридору мучений» за фальшивыми маяками [Пелевин 2012: 409]. Но момент истины настал, когда оба испытали муку оскорбления. Дамилола впервые ударил Каю, когда понял, что она его «СОВСЕМ НЕ ЛЮБИЛА» [Пелевин 2012: 410], и Кая покинула своего творца. Как выяснилось, она с женским коварством и не романтическим прагматизмом заранее обеспечила все условия побега, но толчком послужило всё-таки это событие. Так в ходе обсуждения вполне философской проблемы и заодно тайны женского сознания найдена точка подлинно человеческого «я» – не обманутые желания, а оскорблённая вера.

На фоне этого не названного, но подразумеваемого открытия уже не имеет большого значения, кого всё-таки любит Грым, с которым ушла Кая (особенно для Грыма), и родятся ли от этой великой и просветлённой страсти на лоне дикой природы какие-нибудь дети. Подлинно человеческая любовь бескорытна и не обусловлена инстинктом размножения. Так скептик и абсолютно свободный от каких-либо условностей и дискурсивных обусловленностей (чего стоит обозначение аббревиатурой ГУЛАГ сообщества всех нетрадиционных ориентаций [Пелевин 2012: 268]) автор всё-таки написал интеллектуальный роман о чувственной страсти, т. е. преодолел императив отрешённости. Он даже подарил своему духовному противнику, но протагонисту (поскольку он раскрывает манипулятивные технологии управления обществом) дискурсмонгеру Бернару-Анри одну безусловную истину: «Правда там, где жизнь. А где нет жизни, нет ни правды, ни лжи» [Пелевин 2012: 198]. Но изощрённый циник отождествил в романе правду с силой. Герои Пелевина опровергли этот тезис, вырвавшись за пределы двух государств – сиамских близнецов Оркланда и Бизантиума. Финал действительно утопический, но знаменательный для безыллюзорного сознания: ничего, кроме идиллии, уже не выдумать, если думать о реальном человеке.

Ожившая кукла – давний романтический мотив, но в нынешней ситуации жизнь уже не знак подлинности, а сама вопрос, не дающий однозначного ответа, и всё-таки безусловная ценность. Обсуждение этой темы – ещё один пункт, связывающий «S.N.U.F.F.» В. Пелевина с «Околоноля» Н. Дубовицкого, где жизнь проповедуется как всеразрешающая истина модернизированного христианства: «– Строго говоря – Бога ещё нет, – вещал Егор. – Он – предстоит, Он то, что уже начало происходить между нами и обязательно произойдёт.

Везде, где жизнь жалеют, где за ребёночка заступятся, бедному подадут, воевать не поторопятся, поговорят вместо того, чтобы рыло набить, – везде происходит Бог... <...> Ислам велит Бога созерцать. Христос Бога предсказал и как его сделать научил. Христос через себя очеловечил Бога и обожествовал человека, сделав их – заодно, за отмену второго закона термодинамики, гласящего о всеилии смерти» [Дубовицкий 2010: 59]. Легковесность умозрительной проповеди в дворницкой перед персонажами не катакомб, но нового деклассированного подполья сомнительна не только в силу подозрительного авторства романа, но и по существу. Игра словами, как показал В. Пелевин, это не игра в слова, а творение смыслов, которые всё-таки участвуют в организации жизни. Примечательно, что ироническая характеристика государственного устройства Бизантиума – «либеративная демократура» [Пелевин 2012: 69] – неожиданно подхвачена политическим дискурсом. Так врио губернатора Московской области А. Воробьёв с гордостью пользуется термином «демократура», понимая его как жёсткое исполнение демократически принятого решения (интервью Радио России «Вести-FM» 23.08.2013).

Можно ли с полной уверенностью утверждать, что «S.N.U.F.F.» – это ответ на «Околоноля» Н. Дубовицкого? Действительно, В. Пелевин игнорирует прямые выпады писателей-современников. Он не ответил на критику А. Слаповского, на резкие обвинения в безъязыкости и поверхностности: «Самый востребованный и читаемый русский писатель (из не жанровых, не чисто коммерческих) в России и за рубежом – Пелевин. Я довольно много говорю о нем и думаю. Мой друг А. Немзер считает, что не надо. Не по чину, так сказать – имея в виду чин неофициальный. Но у меня свои причины, которые позволяют мне без стеснения признаваться в этом интересе – гораздо большем, чем хотелось бы, и уж наверняка большем, чем у Пелевина ко мне. Пелевин меня волнует не как писатель, а как явление. (То есть все-таки как писатель – независимо от того, считаю ли я его таковым.) Когда-то я написал ругательную статью о его языке (который считаю и сейчас сервильным по отношению к языку офисных курилок), а дело-то, как теперь понимаю, было в другом – в ощущении, что не только стиль подменен офисным трепом, но и содержание сводится к уровню офисного трепа. Это льстит читателям, это позволяет им думать: мы бы тоже так смогли, просто неохота» [Слаповский 2005]. А. Слаповский непримирим даже тогда, когда соглашается: «Упомянутый вами Пелевин заметил: “Нам кажется, что слова отражают мир, в котором мы живём, но в действительности они его создают”. Общая ситуация в стране во многом вызвана ситуацией с языком? – Пелевин, как всегда, увлекается красивым серфингом по социальным прибрежным волнам. В глубинах всё сложнее. Например, запасы нефти в нашей родной стране (если уж о глубинах) повлияли на её судьбу все же больше, чем оскудение активного словарного запаса обывателя. Язык – следствие, но, меняясь по ходу событий, действительно, сам становится причиной, создавая новые обстоя-

тельства, они, в свою очередь, формируют новый язык, который опять меняет обстоятельства...» [Слаповский 2012].

Слаповский и Пелевин – действительные соперники в неистощимой игре фантазии, в способности найти новый поворот излюбленной темы, но Слаповский стремится к изобразительной пластичности слова, а Пелевин хочет добиться изобразительности от слова умозрительного. Тем более писатель не отвечает на критику романа, на обвинения в легковесности провокационного мышления, исходящие именно от интеллектуального читателя: «роман “S.N.U.F.F.” – это действительно снаф: половину текста занимает интеллектуальная порнография, а половину – сцены насилия, вполне реальные, поскольку навеяны гражданской войной в Ливии. Значит, перед нами скрытая пропаганда, изготовленная сомелье Пелевиным» [Бойко 2011]. Но отождествление сатиры с пропагандой – это реакция постмодернистского сознания на возвращение смыслов.

Можно предположить, что ответ Пелевина на «Околоноля» – это ответ на собственное отражение в проницательном, но кривом зеркале. Ответ предполагал не изменения темы, ибо сатира на очевидное – неблагоприятное, но необходимое дело санитара непросвещённого сознания, а узнавание современности в условных картинах важно как возвращение литературы к социальной миссии. В этом смысле сопоставляемые романы несравнимы по резкости и тотальности высказывания. Ответная отрицательная реакция на демонстративную умозрительность «Околоноля», принятую как норму, потребовала от мастера изменения в изображении не общества, а человека. Такова эволюция художественного мышления В. Пелевина.

ЛИТЕРАТУРА

- Бойко М. Допаминовый резонанс Сомелье Виктор Пелевин и парадокс автореференции // «НГ Ex libris». – 29 декабря 2011. – № 49. [Электронный ресурс] <http://mikhail-boyko.narod.ru/review/resonance.html> (режим доступа – 25.08.2013).
- Букер–2012. Литературный момент или литературный процесс? // Вопросы литературы. 2013. № 3. С. 238–266.
- Дубовицкий Н. Околоноля (gangsta fiction). – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: ООО Медиа-Группа «Живи», 2010. – 128 с. – Русский пионер. Специальный выпуск. Библиотека Русского пионера. Т. 1.
- Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
- Латынина А. Текст на лояльность. Сурков или не Сурков? // Новый мир. 2009. № 12. С. 187–194.
- Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. Пер. с англ. – М.: Независимая газета, 1996. С. 31–134.
- Пелевин В.О. S.N.U.F.F. – М.: Эксмо, 2012. – 480 с.
- Слаповский А. Интервью Алисе про жизнь и про любовь. 2005. // [Электронный ресурс] <http://slapovsky.ru/content/view/44/> (режим доступа – 29.07.2013).
- Слаповский А. «Русский читатель взывает смысла...» Беседа с Платоном Бесединым. 10 сентября 2012 г. // [Электронный ресурс] <http://blog.thankyou.ru/aleksey-slapovskiy-russkiy-chitatel-vzyiskuet-smysla/> (режим доступа – 19.08.2013).

Филиппов Л. Что-то вроде любви: критическая статья по Пелевину. // [Электронный ресурс] [http://](http://pelevin.nov.ru/stati/o-filip/3.html)

pelevin.nov.ru/stati/o-filip/3.html (режим доступа – 19.08.2013).

Данные об авторе

Плеханова Ирина Иннокентьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы факультета филологии и журналистики Иркутского государственного университета (Иркутск).

Адрес: 664003, г. Иркутск, ул. Карла Маркса, 1.

E-mail: oembox@yandex.ru

About the author

Irina I. Plekhanova is a Doctor of Philological Sciences, Professor of Sub-faculty of Philology at Irkutsk State University's Department of Philology and Journalism (Irkutsk).