

**ДИСКУРС ОТКРОВЕНИЯ В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА  
«GENERATION “П”»**

О стилистической пестроте романа «Generation “П”» (и в целом творчества В. Пелевина) справедливо пишут многие литературоведы и критики<sup>1</sup>. Однако реальная картина представляется более глубокой: в текстах писателя смешиваются не только и не столько стили, сколько дискурсы как таковые – неотъемлемыми составляющими которых, конечно же, являются и стили.

Имеет ли это отношение к постмодернизму? И да, и нет.

Нет – потому что феномен смешения и взаимодействия дискурсов (а вслед за этим – и «войны языков», по Р. Барту) характерен для многих и различных культурных времен, и особенно для тех, которые сами отмечены явлениями социальных переходов и культурных смешений, знаками которых и выступают смешения дискурсов. И уж, во всяком случае, самые разнообразные столкновения и смешения дискурсов в российской культуре рубежа XX–XXI вв. – на городских улицах, в пространствах медиа, в политике и публицистике и, в конечном счете, в литературе – вызваны не какими-либо эстетическими факторами, а мощным и слепым напором самой меняющейся жизни.

Да – потому что, вне всякого сомнения, постмодернизм использует смешение дискурсов в риторических стратегиях построения игровых и иронических текстов. О характерном интересе постмодернизма к дискурсным переходам и смешениям пишут и исследователи этого художественного направления, в частности, М. Липовецкий, С. Рейнгольд, И.В. Саморукова<sup>2</sup>. И.В. Саморукова при этом не только констатирует развитие дискурсных смешений в современной литературе, но и предлагает,

опираясь на концепцию Ж.-Ф. Лиотара, свое, на наш взгляд, верное объяснение этого процесса: «Тенденция последних десятилетий – сокращение, сужение, фрагментация пространства метарассказов, утрата ими статуса тотального мифа... Это создает возможность “жанрового восприятия” прежде прозрачных речевых практик, их сближения с литературой, с пространством вымысла, возможностью рефлексии “поэтических приемов” идеологии»<sup>3</sup>. И далее: «Если нет главных жанров, ведущих дискурсов, метарассказов – то возникает ситуация жанрового хаоса, смешения жанров речи»<sup>4</sup>.

Что же касается пелевинского романа, то картина взаимодействия различных дискурсов в его тексте является более сложной – и вызвано это тем, что нехудожественные по своей природе дискурсы не просто выступают объектом и средством постмодернистской авторской игры, но и сами (непосредственно, как бы *без спроса*) вторгаются в текст романа, отчасти *сквозь* авторское сознание и отчасти *посредством* его, а вслед за этим формируют и речевую позицию как собственно нарратора, так и героев произведения.

В данной статье мы сосредоточимся на анализе одного из явных, текстуально выделенных дискурсов романа, который мы назвали *дискурсом откровения (сокровенного знания)*.

Вавилену Татарскому как *пророку* и, в конечном счете, *избраннику* богини рекламы являются откровения, и время от времени он (естественно, по воле высших сил) обнаруживает тексты, содержащие некое сокровенное знание (более того, его как настоящего пророка посещают видения – например, на стройке: три пальмы с пачки «Парламента» и слоган «IT WILL NEVER BE THE SAME»<sup>5</sup>). Взятые вместе, откровения и эзотерические тексты романа образуют особенный дискурс, значимый в произведении сам по себе, как важнейший фактор смыслообразования, и одновременно несколько иронически (на уровне, так скажем, языковой игры) отсылаю-

щий читателя к мощной культурной традиции дискурса пророчеств и священнописания.

Если рекламный дискурс в романе занимает предельно самостоятельное положение (так что порой бывает трудно определить, что доминирует в тексте романа – дискурс рекламы или собственно романский нарратив), то дискурс откровения (для простоты выражения опустим вторую часть в формуле его названия), напротив, со всей тщательностью изображен в романе. Он – внутри романа, тогда как рекламный дискурс – почти что вне него. Это и понятно, поскольку дискурс сокровенного знания вовлечен в самую фабулу, сопряжен с Татарским как фабульным персонажем.

В первый раз читатель встречается с текстовым образчиком дискурса откровения, когда Татарский находит в шкафу «папку-скоросшиватель с крупной надписью “Тихамат” на корешке» (41).

Сразу оговоримся: мы не будем касаться символической роли найденного Татарским текста (и последующих) – понятно, что сокровенное знание, заключенное в нем, во многих отношениях задает дальнейшее развитие событий и самой судьбы героя, начиная от употребления коричневых мухоморов и заканчивая ритуальным браком с богиней Иштар. Наше внимание сосредоточено на другом предмете – а именно, на дискурсивной природе этого и последующих текстов, которые содержат сокровенное знание, открывающееся герою.

«Раскрыв ее, он прочел на первой странице: ТИХАМАТ-2. Море земное. Хронологические таблицы и примечания» (41). Уже из этого краткого обращения к тексту видно, что дискурс откровения отчетливо тяготеет к формам научного (чаще – пара-научного) дискурса (что является весьма оправданным, поскольку это одновременно дискурс сокровенного знания). Жанровая сторона найденного текста вполне отвечает его дис-

курсным свойствам: «У него в руках было, судя по всему, приложение к диссертации по истории древнего мира» (41).

Вместе с тем вирус дискурсного смещения, которым поражен роман в целом, проникает и в этот текст, порождая наукообразные и, вместе с тем, очевидно ненастоящие слова-монстры «Ашуретилшамерситубаллисту» и «Небухаданазер» (42), в которых сомневается и сам повествователь: «Цари ... были смешны: про них даже не было толком известно, люди они или ошибки переписчика глиняных табличек» (42–43). Во всяком случае, героя нашего романа эти псевдо-имена отсылают если не к чему-то баллистическому, то к одной из ключевых национальных заповедей – «Не бухай»: «слово “Небухаданазер” показалось ему отличным определением человека, который страдает без опохмелки» (43).

Другой характерной чертой изображенно-изобретенного дискурса откровения в романе выступает его отчетливый мифологизм – настолько очевидный, что нет особого смысла раскрывать его по существу, тем более что этому посвящены специальные наблюдения и работы<sup>6</sup>. С точки зрения дискурсного анализа обращает на себя внимание, пожалуй, только одно – смещение не только и не просто собственно дискурсных начал, но и самого *предмета речи*. Так, в один ряд с богиней Иштар многозначительно становится мухомор как «небесный гриб», «шляпа которого является природной картой звездного неба» (44), при этом (в полном соответствии с последующей фабульной линией Татарского как пророка и избранника) «коричневый мухомор <...> связывает с будущим, и через него возможно овладеть всей его неисчерпаемой энергией» (44). Кто знает, если бы не нажевался Татарский в лесу мухоморов (заметим, коричневых), так, может быть, и не свершилось бы его финальное восхождение к богине Иштар.

Итак, рассмотренный выше текст тяготеет к жанру скучноватой *диссертации*, точнее, ее *приложения*, в рамках которого в порядке *примечаний* излагаются сокровенные знания, сопряженные с судьбой Татарского.

Откровение здесь являет себя несобственным образом, посредством транслирующего научного дискурса. Следующее текстовое воплощение дискурса откровения представлено уже в совершенно адекватном этому дискурсу жанре *трактата*, мистическим образом явленного нашему герою посредством вызванного им духа Че Гевары. Любопытно самоопределение жанровой интенции этого текста: «Первоначально эти мысли предназначались для журнала кубинских вооруженных сил...» и т.д. (111). «Эти мысли» – данная характеристика отсылает к жанровому ряду *размышлений, соображений, изложения доктрины* и т.п. Собственно, весь этот жанровый ряд (включая и его высшую точку – трактат) принадлежит *дискурсу философствования*, с той только поправкой, что это философствование в нашем случае оказывается прагматически ориентированным на достижение некоего идеологического (или анти-идеологического) результата – отсюда, по-видимому, и сам образ Че Гевары, как символа революционного действия.

Конечно же, само по себе включение в романский текст трактата не является новацией. Более того, с точки зрения исторической поэтики текстуральные проявления дискурса философствования в художественной литературе со времен Просвещения весьма закономерны. Пожалуй, действительно новым здесь является другое – осязаемая игровая интенция рассматриваемого текста (что, конечно же, является характерной чертой постмодернистской поэтики). Это не просто философствование и трактат, а в немалой степени *дискурсная игра* в философствование и *жанровая игра* в трактат, к тому же сдобренная *языковой игрой* в революционное письмо как таковое (ср. обращение к читателям трактата: «Соратники!», или вот это: «... великий борец за освобождение человечества Сиддхарха Гаутама во многих своих работах указывал...» (112) и т.д.). Можно выразиться несколько точнее – это игра, результатом которой является имитация нату-

ральных дискурсов, причем такая имитация, имитированность которой подчеркнута очевидна.

Пожалуй, наиболее демонстративно в трактате об оранусе имитируется научный дискурс. Приведем пример: «Лабсанг Сучонг из монастыря Пу Эр полагает, что в случае, если некоторую футбольную программу – например, футбольный матч – будет смотреть более четырех пятых населения Земли, этот виртуальный эффект окажется способен вытеснить из совокупного сознания людей коллективное кармическое видение человеческого плана существования <...> Но его расчеты не проверены...» (115). Что происходит в цитированном тексте? Безусловным в своей дискурсной подлинности формулам научного текста («полагает», «в случае, если», «расчеты не проверены») в субъектную позицию ставится показательно выдуманный «Лабсанг Сучонг из монастыря Пу Эр» (напомним, это названия экзотических сортов чая). Этот кульбит не то чтобы обесмысливает фразу в целом, но как бы заигрывает ее, и именно в дискурсном отношении, поскольку лишает формулы и конструкции научного дискурса их основной опоры – утвердительной интенции изложения некоего достоверного или, по крайней мере, верифицируемого знания.

Другой пример: «... многие миллионеры ходят в рванье и ездят на дешевых машинах – но, чтобы позволить себе это, надо быть миллионером. Нищий в такой ситуации невыразимо страдал бы от когнитивного диссонанса, поэтому многие бедные люди стремятся дорого и хорошо одеться на последние деньги» (119). Все в этой фразе умно и веско, все на своих местах, кроме одного – зачем этот удивительно мыслящий дух революционера ввернул словечко «когнитивный»? Это семантически лишнее слово – подножка всей фразе в ее правильности и стабильности, оно наполняет фразу избыточной научностью и тем самым лишает ее дискурсного основания подлинной научности.

Вот еще более разительный пример. На фоне дискурсивно выдержанной научности («Выше, а также в предыдущих работах <...> мы показали всю ошибочность такого подхода», 126) разворачивается следующая фраза: «Под действием вытесняющего вау-фактора культура и искусство темного века редуцируются к орально-анальной тематике. Основная черта этого искусства может быть коротко определена как *ротожопие*» (127; курсив наш. – *И.С.*). В принципе, нет вопросов к «вау-фактору» и «орально-анальной тематике» – эти выражения приобретают в тексте трактата характер и статус внутренних терминов (напомним, выше по тексту трактата эти выражения весьма тщательно определены), но вот последнее грубоватое словцо своим появлением разрушает все эти тщательно выстроенные наукообразные конструкции. Грубость как таковая несовместима со стилистикой научного дискурса, и столь откровенное огрубление текста вновь обнажает игровую интенцию смешения дискурсов.

В дискурсивную игру вовлекается не только научный, но и мифологический дискурс. Так, «оранус» предстает в трактате как мифическое суперсущество – «примитивный виртуальный организм паразитического типа», который «не присасывается к какому-то одному организму донору, а делает другие организмы своими клетками», при этом «каждая его клетка – это человеческое существо» (120). Мифологическое оживление и оформление орануса, похоже, становится одной из необходимых стратегий смыслообразования в трактате: «У орануса нет ни ушей, ни носа, ни глаз, ни ума (И на фоне такой апофатики читатель невольно представляет себе нечто лишённое ушей, носа, глаз и ума. – *И.С.*). <...> Сам по себе он ничего не желает, так как просто не способен желать отвлеченного. Это бессмысленный полип, лишённый эмоций или намерений, который глотает и выбрасывает пустоту» (122).

В финале романа дискурс откровения обогащается еще одной значимой компонентой: к мифологическому дискурсу орануса примешивается

эсхатологический дискурс, выстраивающийся вокруг образа *пса с известным именем*. Собственно говоря, эсхатологический дискурс является разновидностью мифологического, с той только разницей, что его ключевая коммуникативная стратегия обращает адресата не в прошлое, а в будущее, и направлена не на сохранение и закрепление сложившегося порядка вещей, а на предсказание коренных изменений этого порядка.

В романе эсхатологический дискурс, в свою очередь, также оказывается предметом самодостаточной дискурсивной игры и преподносится как бы в двойной обертке. Говоря о его источнике, Татарский ссылается на «статью из университетского сборника» про «русский мат» (319), а затем сам пересказывает содержание этой статьи безыскусной бытовой речью, в какой-то мере подстраиваясь под сомнительный интеллектуальный уровень Азадовского. Таким образом, рассказ о псе, которого «в древних грамотах <...> обозначали большой буквой “П” с двумя запятыми» (319), представляет собой спонтанную смесь конструкций научного и повседневно-разговорного дискурса: «По преданию, он спит где-то в снегах, и, пока он спит, жизнь идет более-менее нормально. А когда он просыпается, он наступает. И поэтому у нас земля не родит, Ельцин президент и так далее» (319).

Подводя некоторые итоги, отметим, что текст романа В. Пелевина «Generation “П”» в целом принципиально разомкнут, открыт для мира нелитературных дискурсов, и в своем пределе стремится к объединению с коммуникативным пространством современного российского общества.

Роман отвечает риторике дискурсивных смещений и на уровне своей, так скажем, подлинной художественной философии. В отличие от ненастоящих, как бы нарисованных философий, наполняющих в романе дискурс откровения (сокровенного знания), данная философия настоящая, и выражена она в *образах и живом фабульном действии*, как и подобает в художественном произведении. Мы бы назвали ее философией дискурса



как такового (при всем ироническом отношении ментального мира, созданного В. Пелевиным, к самой категории дискурса) – и раскрывается эта философия в системе образов, которую, воспользовавшись недавно вошедшим в оборот словечком, можно свести к обобщающему понятию «телемашины»<sup>7</sup>.

По существу, *телемашина* и есть институциональное воплощение теле-дискурса, это, собственно, сращение медийного дискурса и телевидения как системы «средств массовой информации» со всеми его структурами, иерархиями, работниками, авторами, ведущими и т.д., а также с коллекциями героев, персонажей, фигурантов, выдуманных, невыдуманных и додуманных. Как объяснял однажды Татарскому мудрый Морковин: «По своей природе любой политик – это просто телепередача» (230).

Именно к этому монстру – телемашине – в полной мере относится ключевое положение книги: *The medium is the message*. Телемашина самодостаточна: по словам все того же Морковина, «Комитет-то мы межбанковский, это да, только все банки эти – межкомитетские. А комитет – это мы». Значит, вторит приятелю Татарский, «... те определяют этих, а эти... Эти определяют тех», и задает главный вопрос: «А на что же тогда все опирается»? (241).

В отличие от героев романа, отвлекающих себя болезненными щипками от попыток ответить на этот вопрос, предложим возможный ответ: «все опирается» именно на дискурс, составляющий существо телемашины, по природе своей дискурс медийный, но сросшийся с началами политики и власти и наполненный агональными стратегиями «шизоманипулирования» (282).

---

<sup>7</sup> См., например: *Шаманский Д.В.* Пустота (Снова о Викторе Пелевине) // Мир русского слова. 2001. № 3; *Кедров К.* Влюбленные числа // Русский курьер. 2003. № 92; *Свердлов М.* Технология писательской власти // Вопросы литературы. 2003. № 4.

---

<sup>2</sup> *Липовецкий М.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 252-272, 289–291; *Рейнгольд С.* Русская литература и постмодернизм // *Знамя*. 1998. № 9. С. 209–220; *Саморукова И.В.* Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение. Типология и структура эстетической деятельности. Самара, 2002; *Усовская Э.А.* Постмодернизм в культуре XX века. Минск, 2003.

<sup>3</sup> *Саморукова И.В.* Указ. соч. С. 144.

<sup>4</sup> Там же. С. 145.

<sup>5</sup> *Пелевин В.* Generation «П». М., 2003. С. 90. Здесь и ниже текст романа цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

<sup>6</sup> *Генис А.* Феномен Пелевина // *Общая газета*. 1999. № 19; *Дмитриев А.В.* Современная мифология как элемент структуры романа В. Пелевина «Generation 'П'» // *Гуманитарные исследования: Журнал фундаментальных и прикладных исследований*. 2002. № 4. С. 55–60.

<sup>7</sup> См., в частности, материал А. Субботина «Мерзость и обаяние голубого экрана» в «Газете.Ru» за 16 декабря 2000 года.