



DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00036

Г.А. Жиличева (Новосибирск – Москва)

ЭПИЗОДЫ ТЕКСТОПОРОЖДЕНИЯ В НАРРАТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНОВ В. ПЕЛЕВИНА*

Аннотация. Статья посвящена исследованию принципов эпизодизации нарративного произведения в теоретическом и практическом аспектах. Эпизод понимается в соответствии с концепцией В.И. Тюпы, как участок текста, характеризующийся единством места, времени и состава действующих лиц, а наррация как разделение истории на событийные сегменты и связывание их в определенную последовательность. Конфигурация нарратива рассматривается в свете исторической нарратологии. Доказывается, что на протяжении истории русской литературы происходят определенные изменения типов связи между фрагментами: от согласования объемных эпизодов в классическом тексте к парадигматической соотнесенности элементов сюжетного ряда в модернизме и «серийной» событийности в постмодернизме. На материале романов В. Пелевина анализируются особенности функционирования эпизодов в современной литературе. Изучается значение эпизодов текстопорождения, то есть фрагментов, в которых герои создают произведения разных жанров. В результате исследования устанавливается, что повторы сцен письма и чтения, серийный тип связи обрамляющего и вставного повествования, соотношение дискурса романа и жанра «записок» привлекают внимание к интриге интерпретации, актуальной для читателя в ситуации постмодернистской «нехватки» реальности. Эпизоды текстопорождения позволяют и герою, и читателю актуализировать позицию внеаходимости по отношению к изображенным в романе моделям креации и восприятия, то есть становятся точками, в которых коммуникативные уровни нарратива вступают в резонанс.

Ключевые слова: эпизод; нарратив; эпизоды текстопорождения; В. Пелевин; роман.

G.A. Zhilicheva (Novosibirsk – Moscow)

Episodes of Text-Making in the Narrative Structure of Victor Pelevin's Novels**

Abstract. This paper investigates the principles of episodization of a narrative work in both theoretical and practical aspects. Following V.I. Tyupa's theory, the term 'episode' is defined as a text fragment characterized by the unities of space, time, and characters' roster; 'narration' is defined as a dissection of a story into event segments, which are then linked together. The Configuration of the narrative is viewed in the light

* Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда (проект № 20-18-00417).

** Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда (проект № 20-18-00417).



of historical narratology. This paper suggests that throughout the history of Russian literature, certain changes in methods of connecting those fragments have occurred: thus, coherent large episodes are typical of classical works, modernist texts employ paradigmatical correlation between the events of the story, and postmodernist ones possess the “serial” type of eventfulness. Based on V. Pelevin’s novels, this paper studies the specific functions of episodes in contemporary fiction. The role of episodes of text-making, or, in other words, fragments in which the characters are creating their own texts, are being analyzed. This paper concludes with the statement that such features as repeating scenes of writing or reading, serial method of linking together the framing and the embedded narratives, the correlation between the novels discourse and the genre of literary “notes” are needed to emphasize the intrigue of interpretation, which is relevant to the reader as the situation of postmodern by definition “lacks” reality. Episodes of text-making allow both the protagonist and the reader to take “the position of being situated outside” (M. Bakhtin) regarding the patterns of creation and perception depicted in the novels. In other words, they become the points in which the communicative levels of narrative can resonate with each other.

Key words: episode; narrative; episodes of text-generation; Pelevin; novel.

Эпизод – традиционный термин поэтики, восходящий к Аристотелю. В трагедии эпизодий – обозначение диалогической сцены, расположенной «между целыми хоровыми песнями» [Аристотель 1998, 659]. В литературоведении эпизод понимается как единица событийного ряда. Подробно история применения термина в отечественной науке описана в работах Л.В. Чернец [Чернец 2006; 2014], Е.Е. Сергеевой [Сергеева 2007].

Однако в современной нарратологии речь идет уже не только о эпизоде как фрагменте целого, но и о процессе наррации, то есть разделении и связывании сегментов истории (подробнее см. [Жиличева, 2020]). Так, по мысли П. Рикера, «конфигурация эпизодов» является основой наррации: «Эпизодическое измерение рассказа <...> характеризует историю как состоящую из событий <...> Конфигурирующий акт состоит в “сведении вместе” <...> отдельных действий» [Рикер 1998, 82]. Основополагающей является мысль Рикера о том, что эпизодизация подготавливает историю для ее восприятия читателем: «Конфигурирующее упорядочение преобразует последовательность событий в значимую целостность <...> и делает историю прослеживаемой» [Рикер 1998, 83].

Коммуникативный план эпизодизации учитывается и другими зарубежными исследователями. М. Ян утверждает, что история может пониматься как «последовательность единиц действия, или последовательность эпизодов» («both as a sequence of action units <...> and as a sequence of episodes») [Jahn 2005], организованная нарратором и выражающая его интенцию: «Как несколько слогов могут образовать метрическую “стопу”, так и единицы действия обычно группируются в “эпизоды”» («Just like a number of syllables may form a metrical ‘foot’ so action units usually group into ‘episodes’») [Jahn 2005]. Д. Майалл, опираясь на концепцию линейного, «последовательного» опыта чтения, разработанную рецептивной



эстетикой, предлагает считать эпизод единицей последовательности, программирующей реакции читателя [Miall 2004].

Важным аспектом является и изучение типов связей между фрагментами. На ранних этапах развития нарратологии теоретизировались универсальные модели связности. Цв. Тодоров писал об «идеальном нарративе»: «... в состав рассказа входят эпизоды двух типов: описывающие состояние (равновесия или неравновесия) и описывающие переход от одного состояния к другому» [Тодоров 1979, 453–454].

В современной нарратологии, напротив, акцент переносится на изучение смысловой сферы событийности. В. Шмид на материале произведений Пушкина, Чехова, Достоевского выделяет такие приемы, как селекция событий, растяжение и сжатие, перестановка, линейаризация [Шмид 1998].

Н.Дж. Лоу определяет эпизод как «участок истории, обособляемый <...> приемами завершенности во времени, пространстве и / или составе игроков [действующих лиц]» («A section of story marked off <...> by devices of closure in time, space, and/or player set») [Lowe 2003, 265]. Исследователь отмечает несколько вариантов соединения событийных фрагментов, восходящих к древним эпическим повествованиям [Lowe 2003, 69]. М. Флудерник рассматривает трансформации связующих эпизоды элементов в европейской традиции: в средневековой литературе события соединяются с помощью фрагментов, имитирующих устную речь рассказчика, в классическом романе XIX века «авторские вторжения» акцентируют композиционное деление текста, маркируя границы глав, в текстах XX века эпизоды соединяются метанарративными вставками разного типа [Fludernik 2003].

Таким образом, в современной науке намечается интерес к изучению диахронического аспекта наррации. Основой нашего исследования является идея В.И. Тюпы, предлагающего изучать эволюцию принципов эпизодизации в рамках исторической нарратологии. Тюпа определяет параметры эпизода: «повествовательный эпизод создается трояким образом: разрывом во времени, переносом в пространстве, сменой круга действующих лиц (появлением или исчезновением персонажа)» [Тюпа 2016, 21].

Диахронический подход к проблеме эпизода позволяет установить некоторые закономерности. Известно, что для русской классической литературы (особенно для романа) характерным является использование объемных, наполненных деталями эпизодов (в некоторых случаях эпизод расширяется до размеров главы). Установка на «жизнеподобие» приводит к тому, что диететический мир раскрывается перед читателем во всех подробностях. Эпизод, таким образом, начинает выполнять функцию эпической ретардации особого типа, на первый план выходит когерентность, согласованность событийных фрагментов. С.Г. Бочаров по этому поводу пишет: «“Война и мир” вспоминается яркостью эпизодов, отдельных картин <...> Отдельные эпизоды, конечно, служат общей связи романа, вписаны в обширное целое, но внутри него по-своему автономны, завершены. Жизнь, которую рисует Толстой, очень насыщена в каждой точке...» [Бочаров 1978, 14].



Произведения модернистской культуры базируются на идее изоморфизма жизни и текста (см. высказывание нарратора романа А. Белого «Москва» «– “Москвы”-то и не было! Был лишь роман под названием “Москва”» [Белый 1990, 314]). Поэтому фрагментирование нарратива приобретает «монтажный» характер, что является одной из манифестаций раздробленности мира и сознания. Например, нелинейные связи между эпизодами в орнаментальной прозе В. Шмид называется «поэтическими», «парадигматическими» [Шмид 2003].

В постмодернистской художественной практике данная тенденция развивается в сторону серийного или гипертекстового соединения событийных сегментов, подчеркивается антииерархичность, вариативность наррации. Так, в романе А. Битова «Пушкинский дом» одно событие получает несколько интерпретаций, что подчеркивается названиями глав: трижды в тексте появляется заголовок «Версия и вариант». Особенно ярко тенденция проявляется в финале романа, состоящем из альтернативных завершений сюжета. Повествователь, «как демиург, перебирает возможные романские версии жизни или смерти героя и, в конце концов, пишет сцену встречи с собственным героем» [Абашева 2001, 107].

В романе С. Соколова «Школа для дураков» эпизоды также складываются в серии (повторяются встречи с мертвым учителем Норвеговым, с «девочкой с простой собакой»). Персонажи и события возникают из игры звуков и слов (ветка акации и железнодорожная ветка – Вета Акатова, роза ветров – Роза Ветрова). Так, созвучие слов «иссякнуть» и «сяку» мотивирует появление эпизода чтения романа Я. Кавабаты «Снежная страна» работниками железной дороги. Русская реальность постепенно превращается в японскую: меняются имена железнодорожников (Семен Данилович Николаев – Цунео Данилович – Цунео Накамура) [Липовецкий 1998].

Принцип серийности событий характерен и для нарративов так называемой второй волны русского постмодернизма (1990–2000 гг.). В качестве примера рассмотрим функционирование эпизодов в романах В. Пелевина. Для анализа были выбраны сцены, в которых персонажи создают собственные тексты.

Отношения субъекта, объекта и адресата художественной коммуникации, изображенные внутри повествуемого мира, представляют особый интерес для изучения. С одной стороны, нарраторы и герои Пелевина рассуждают об утрате субъектности, опустошении сознания. Например, в романе «Чапаев и Пустота» (1996) советские анекдоты о Чапаеве трансформируются в притчи об исчезновении «я». С другой стороны, несмотря на тематику «нулевой» личности, практически в каждом романе герои много и часто пишут.

Во многих случаях эпизоды текстопорождения, содержащие изображения персонажа-творца, акта креации и материальных составляющих творческого процесса, включая бумагу, ручку и другие орудия производства текста, играют ключевую роль в интриге. Произведения персонажей материализуются на разных уровнях нарративной структуры: в компози-



ции и графике, в сюжете, мифотектонике, в построении метауровня и паратекста. Тем самым создается парадоксальная интенция – утрата самости не препятствует письму. Более того, эпизоды подобного типа соединяют все романы писателя в своеобразную «метасерийную» вариацию инварианта («герой за письменным столом»).

Характерно, что большинство романов Пелевина строятся как записки от первого лица. В некоторых случаях в предисловия включаются своеобразные оправдания, гласящие, что эти записки являются не художественными произведениями, а психотерапевтическими упражнениями («Тайные виды на гору Фудзи» (2018)) или способом избавления от «механических циклов» сознания («Чапаев и Пустота»).

При этом тексты персонажей, помещенные внутри основного повествования, образуют композиционную фигуру «записки в записках». Например, в «S.N.U.F.F.» имеет место конкуренция между записями Дамиллолы и Грыма, в «Ампире В» присутствуют записки, которые Рама делает во время обучения «наукам» вампиров, последний роман автора «Непобедимое солнце» (2020), представляющий собой интернет-дневник некой блондинки, ответственной за появление на планете коронавируса, содержит вставные тексты второстепенных персонажей.

Но и в случаях «он-повествования» (например, в «Generation P» (1999)), не имитирующего записки рассказчика, в романы вводятся разнообразные вставные тексты. Оба приема – и использование жанра записок, и вставные тексты персонажей, акцентируют ненадежность эксплицитных нарраторов, их высказывания часто противоречат друг другу, что подчеркивает вариативность возможных интерпретаций повествуемого мира.

Отметим, что у многих героев желание фиксировать на бумаге происходящие события становится навязчивой идеей, поэтому эпизоды текстопорождения повторяются многократно. Серийность такого рода становится не только принципом организации отдельного романа, но и связывает все произведения автора между собой. Неслучайно интересующие нас фрагменты в разных романах маркируются однотипными по содержанию фразами, указывающими на начало письма: «я принял из рук канареечного господина самопишущее перо и углубился в работу» («Чапаев и Пустота»), «он открыл записную книжку и взял ручку» («Generation P»), «Я положила руки на клавиши <...> и начала писать» («Священная книга оборотня» (2004)), «вот что я записал в своей тетрадке» («Ампир В» (2006)), «Толстой <...> поднял перо и вывел на бумаге мгновенно возникшую фразу» («t» (2009)), «он вытащил из кармана блокнот и записал в него пару строчек» («S.N.U.F.F.» (2011)), «Он садится за крохотный столик <...> по французскому обычаю, начинает писать на салфетках» («Искусство легких касаний» (2019)).

При этом вместо пространственно-временных указаний на окончание эпизода Пелевин чаще всего использует другой прием – включение в повествование текста, появившегося из-под пера героя. В большинстве случаев текст порождается почти мгновенно, долгие муки творчества не присущи



персонажам. Таким образом, время чтения и изображенное время синхронизируются, вставные тексты становятся своеобразной точкой подключения читателя к коммуникативной цепи. Результат творчества нарратора или персонажа читатель должен увидеть, воспринять как материальный артефакт: внимание привлекается графикой, шрифтом (выделяются не только заметки, но и рекламные слоганы, вывески, надписи, в том числе и на иностранных языках, руны, иероглифы и так далее).

Так, в «Generation P» слоганы, которые герой регулярно записывает в блокнот, всегда набраны в верхнем регистре.

Кое-как встав с коленей, Татарский добрал до стола, взял ручку и прыгающим паучьим почерком записал:

Плакат (сюжет клипа): длинный белый лимузин на фоне Храма Христа Спасителя. Его задняя дверца открыта, и из нее бьет свет. Из света высовывается сандалия, почти касающаяся асфальта, и рука, лежащая на ручке двери. Лица не видим. Только свет, машина, рука и нога. Слоган:

ХРИСТОС СПАСИТЕЛЬ
СОЛИДНЫЙ ГОСПОДЬ ДЛЯ СОЛИДНЫХ ГОСПОД

Вариант:

ГОСПОДЬ ДЛЯ СОЛИДНЫХ ГОСПОД

Бросив ручку, Татарский поднял заплаканные глаза в потолок.

– Господи, Тебе нравится? – тихо спросил он [Пелевин 1999, 127].

В «Бэтман Аполло» тексты героев выделяются шрифтом и курсивами.

На следующее утро Улл написал на доске:

Seminar 2

What diving is and what it is not.

Limbo, Animograms and Necronavigators [Пелевин 2018, 89].

В обоих случаях визуальный облик надписи нарочито противоречит изображенному в сюжете способу письма («паучий почерк», надпись мелом на доске). Конечно, в книге невозможно достоверно изобразить рукопись, но в данных фрагментах обычная литературная условность гипертрофируется, благодаря чему становится явной разница кругозора персонажа, создающего текст, и кругозора нарратора, его «редактирующего». Тем самым подчеркивается своеобразная конкуренция повествовательных инстанций за «власть» над нарративом.

Благодаря графическому выделению такие фрагменты воспринимаются как экстранарративные элементы, нечто, вторгшееся в авторское повествование извне. В классической литературе данный прием был призван выполнять иллюстрирующую события функцию: подчеркивать особен-



ность манеры письма повествователя и героя, создавать эффект присутствия читателя в изображаемой реальности (когда на место символического знака ставится знак иконический, устанавливается более прямая связь с референтом, мы видим своими глазами то же самое, что и герои повествуемого мира). Однако в случае Пелевина прием меняет свое назначение, двойная репрезентация нарратива (записки в записках) не удостоверяет наличие внетекстовой реальности, текст отсылает к другому тексту. Поэтому акты письма и чтения получают привилегированную сюжетную позицию, с их помощью постулируется необходимость интерпретатора, понимающего принципы устройства мира-текста.

Тематика текстопорождения имеет для сюжетов Пелевина первостепенное значение. Особое место занимает фигура ложного творца-демиурга (в гностическом представлении демиург – это создатель неподлинного мира). Так, в раннем романе писателя «Чапаев и Пустота» в психиатрической больнице герою предлагается анкета, содержащая перечень «создателей мира», в который входят «Бог», «Комитет солдатских матерей», «Я» и «Котовский». Через посредство вставных устных нарративов обитателей психушки в бедах 1990-х гг. обвиняется еще один творец реальности «с шестисотыми мерседесами» – Аристотель. В дальнейшем творчестве Пелевина фигура «подставного» автора, продуцирующего иллюзорную реальность, не теряет своей значимости. Например, имя Ариэля Брахмана в романе «t» отсылает и к духу из «Бури» Шекспира, и к ведийскому понятию – первооснове бытия, его основному принципу – брахману, а также к творцу всего сущего – Брахме. Соединение значений образует семантику «творца иллюзий».

Одним из способов дезавуировать ложную, демиургическую ипостась «руководящего и направляющего дискурса» и является включение в интригу эпизодов создания текстов нарраторами и персонажами. При этом способы текстопорождения меняются в связи с изменением культурных и научных интерпретант.

В ранних текстах писателя актуализируется понимание роли автора как носителя эстетической функции, субъекта креации, характерное для отечественной филологии. В «Чапаеве и Пустоте» герой-рассказчик, воспроизводя идеи модернизма, жаждет роли литератора, претендуя на художественную новизну. Творческий метод, обозначенный в предисловии как «критический солипсизм», означает, что Пустота, хоть и отрицает личное творчество, но еще чувствует себя медиатором между смыслом и читателем: «Впрочем, я никогда особо не понимал своих стихов, давно догадываясь, что авторство – вещь сомнительная, и все, что требуется от того, кто взял в руки перо и склонился над листом бумаги, так это выстроить множество разбросанных по душе замочных скважин в одну линию – так, чтобы сквозь них на бумагу вдруг упал солнечный луч» [Пелевин 1996, 243].

В последующих романах концепция творца-медиатора заменяется концепцией безличного творчества («смерти автора»), характерной для постструктурализма. Например, в «Generation P» появляется планшетка



с духом Че Гевары, которая пишет за Татарского, руки героя становятся частью инструмента письма.

В ту же секунду планшетка эпилептически задергалась под его ладонями, и вставленная в паз ручка вывела в верхней части листа крупные печатные буквы:

ИДЕНТИАЛИЗМ КАК ВЫСШАЯ СТАДИЯ ДУАЛИЗМА

Татарский отдернул руки и несколько секунд испуганно смотрел на надпись. Потом он положил руки назад, и планшетка пришла в движение опять, только буквы из-под ручки стали появляться мелкие и аккуратные [Пелевин 1999, 78].

В романе «S.N.U.F.F.» (2012) важнейшая роль отводится пародийному осмыслению категории дискурса. В иерархии антиутопического мира есть должность дискурсомонгера – производителя идеологического дискурса. Дискурсомонгеры пользуются для создания текста компьютерной программой особого рода – «креативным доводчиком».

Это походило на игру – словно он бросал в невидимую борозду мгновенно прорастающие семена. Их ростом можно было управлять самым причудливым образом. Новорожденный абзац-кубик можно было сдвигать вдоль множества осей с надписями вроде «сложнее», «проще», «злее», «добрее», «умнее», «наивней», «задушевнее», «острее», «безжалостней» – и текст при этом мгновенно менялся в соответствии с выбранным маршрутом, причем в новых точках бесконечной траектории возникали новые смысловые оси, по которым мысль можно было двигать дальше [Пелевин 2012, 411].

В данном случае комически буквализуется идея М. Фуко, определившего дискурс как систему коммуникативных правил, первичных по отношению к говорящему, удел которого занимать предуготовленную ему позицию [Фуко 1996].

В романе «Ампиr В» (2006) ярко показан механизм подчинения персонажей (и субъектов речи, и субъектов действия) дискурсам власти. Чтобы стать хозяевами мира и использовать людей как кормовую базу, вампиры должны изучить искусство гламура и дискурса. Рама – главный герой романа – наивно воспринимает эти термины только как иконические знаки: гламур – картинка в модном журнале, дискурс – подпись к ней. Но лекторы, обучающие неофитов, объясняют Раме смысл этих категорий: «Их сущностью является маскировка и контроль – и, как следствие, власть...» [Пелевин 2006, 57]. Характерно, что кульминацией интриги является эпизод дуэли между вампирами, заключающийся в создании «вампирического сонета», написанного «обратной лесенкой» [Пелевин 2006, 381], а показателем подлинной инициации героя становится выполнение им роли автора записок: «Писал Рама второй, друг Иштар, начальник гламура и дискурса, комаринский мужик и бог денег с дубовыми крыльями» [Пелевин 2006, 408].

Кульминацией метасюжета обезличивания субъекта письма является



роман «iPhuck 10» (2017). Алгоритм по производству детективов по имени Порфирий Петрович создает текст с помощью мгновенной обработки информации интернета. Субъект речи оказывается лишь грамматической условностью, о чем и сообщает Порфирий Петрович в предисловии к роману: «Настоящий текст написан алгоритмом – и если за ним иногда просвечивает тень чего-то “человеческого”, то дело здесь просто в особенностях построения нарратива, о которых я попытаюсь сказать кратко, как могу (больше в развлекательной литературе не позволяют правила)» [Пелевин 2017, 6].

Термин «нарратив» неоднократно встречается и в романе Пелевина «Тайные виды на гору Фудзи» (2018). На этот раз любой человеческий «нарративный ум» осмысливается героями как сущность, мешающая просветлению. Поэтому по мере разворачивания событийного ряда обнаруживается не только обычная для пелевинских сюжетов буддийская истина, гласящая, что никакой реальности не существует, но и ее новая метапародийная модификация: нет ничего, кроме нарратива.

Дело в том, что мы живем не в «мире», не в «пространстве» и не во «времени», не среди ощущений и переживаний – мы живем в нарративе <...> Мало того, мы не просто живем в нем, мы сами тоже нарратив. И даже высокодуховные граждане, думающие, что живут в «здесь и сейчас», на самом деле живут в нарративе «здесь и сейчас» [Пелевин 2018, 225].

Пародийное использование языка филологической теории позволяет поместить интерпретанту, с помощью которой может быть истолковано произведение (в рамках определенной научной парадигмы), в событийную структуру нарратива. Становится очевидным, что в ситуации постмодернистской «нехватки реальности» интрига интерпретации выходит на первый план.

Отметим, что несмотря на изменение технических средств письма в зависимости от изображаемой эпохи – в исследуемых фрагментах каждый раз воспроизводится магическое единство руки автора и текста. Даже Порфирий Петрович стилизует себя под классика: «Я начал водить пером по листу бумаги, как бы делая заметки» [Пелевин 2017, 31].

Тем самым в эпизодах текстопорождения сохраняются следы сакрального логоцентризма, хотя и трансформированного в постмодернистский текстоцентризм. Как говорит герой романа «Бэтман Аполло»: «В пространстве человеческой культуры не осталось ни одной чистой страницы, на которой можно было бы написать правду, – все они исписаны хлопотливо-бессмысленным халдейским почерком, и никакое “мене, текел, фарес” просто не будет видно на этом фоне» [Пелевин 2018, 16].

Преображение метафоры сакрального текста в метафору тотального текста происходит с помощью пародийного перекодирования общекультурных функций слова и книги.

Например, перформативная функция творящего слова, то есть совпа-



дение слова и действия, доводится до абсурда в сборнике «Ананасная вода для прекрасной дамы». Офицер спецслужб Савелий Скотенков сбивает американские дроны в Афганистане, рисуя на земле боевые суры – строки компьютерного кода, перемежающиеся различными запросами в Google.

В романе «Лампа Мафусаила, или крайняя битва чекистов с масонами» некто в маске Солнца пишет варианты тетраграмматонов, чтобы завербовать генерала Капустина: «В руке Солнца появился странный предмет – серебряная палочка, кончающаяся крохотной человеческой рукой с вытянутым вперед указательным пальцем. Солнце провело этой палочкой по столу, и на нем загорелись буквы <...> “Йод – Хе – Вау – Хе”» [Пелевин 2016, 377].

В сюжете присутствует и буквальное совпадение тела и текста – кожа человека становится пергаментом. «Масонская газета “Под вой пурги”, выходящая в Храмаге с 1928 по 1960 (?), была на самом деле не рукописной, а татуированной <...> Таким образом возникла как бы пергаментная библиотека...» [Пелевин 2016, 302]. Постепенно выясняется, что свет высшей силы (то есть золотого жука), проходящей через кожу-пергамент, и организует субъекта: «... из клюва-конуса бил поток золотистого света. Этот свет проходил через рисунок на прозрачном пергаменте как сквозь слайд – и создавал колеблющееся и живое облако. Это облако и было мной» [Пелевин 2016, 97].

Кроме того, в романах пародируется профетическая, сакральная функция книги. Так, в «Священной книге оборотня» книга лисы должна якобы дать спасение всем оборотням. С помощью каббалистических процедур метаморфозы авторства происходят в эпизодах текстопорождения в романе «t»: «Это было весьма похоже на колдовство: дедушка на моих глазах вырвал страницу из тома Шекспира, написал на полях какие-то знаки, сжег этот лист, растворил пепел в стакане с водой и дал мне выпить эту воду» [Пелевин 2009, 85]. Герой в данном случае съедает текст классика, подобно Иоанну в Откровении, проглотившему книгу жизни.

Однако в современном мире текст все-таки не может выполнить не только сакральную, но даже обычную информативную функцию. Так, в романе «Непобедимое солнце» один из персонажей создает свое произведение из заголовков новостей: «Россиянам предложили пожить в железной бочке», «Россиянин истязал соседей конским ржанием», «Юноша жестоко убил крестом священника-педофила», «Слесарь выпрыгнул из окна после ограбления, изнасилования и убийства пенсионерки» [Пелевин 2020, 325].

С помощью этого вставного текста нивелируется разница между истинным и ложным высказыванием, поскольку подавляющая часть этих заголовков, как ни удивительно, появлялась в реальных интернет-ресурсах (о чем после выхода романа сообщила «Лента.ру» [Пелевин в новом романе 2020]). В некоторых случаях заголовок трансформируется: так, в представленном в романе заголовке «Вместо съеденного акулами-людоедами дайвера нашли съеденного серфера» дайвер и серфер поменялись местами по сравнению с «референтным» заголовком. В целом из 28 заголовков,



приведенных в тексте, полностью вымышленными являются только четыре записи, которые оказываются наиболее фантазмагоричными. Однако такая гибридикация указывает на абсурдность и реальных новостных высказываний.

Деконструкции, таким образом, не подвергается только одна задача текста, создаваемого персонажем, – поиск личной идентичности, определение ее границ и свойств.

Именно создание и толкование текстов становятся важным этапом интриги, ведущим героя к преодолению границ сознания или реальности, обретению своего пути. Характерно, что в большинстве нарративов Пелевина используется мотив ухода из изображаемого хронотопа – героям удается выписаться из психбольницы, забраться на вершину Фудзи, взойти на Зиккурат, исчезнуть, ускользнуть от надзора государства и т.п. Искомая «позиция внеаходимости» предваряется эпизодами написания текстов, когда субъект объективирует себя, разделяясь на «я» героя и «я» автора.

Однако данный метасюжет представлен в двух вариантах. В первом варианте герой становится частью дискурса власти, получает место в его иерархии и включается в производство бесконечного текста, направленного на манипулирование сознанием людей (например, Татарский из «Generation P», Капустин из «Лампы Мафусаила»). Во втором варианте герой получает свободу, выпадает из иерархии, создавая свое индивидуальное произведение. Например, Петр Пустота в финале романа, написав стихотворение под названием «Вечное невозвращение», стреляет из ручки в «люстру» фальшивого мира и оказывается во «внутренней Монголии». Отказываются от «креативного доводчика» Дамилола и Грым из «S.N.U.F.F.». Превращается в собственного автора граф Т. из романа «т». Лиса-оборотень из романа «Священная книга оборотня» (2004), закончив записки, исчезает навсегда.

Таким образом, главным результатом анализируемых эпизодов интриги, многократно повторяемых в творчестве Пелевина, становится освобождение героя и читателя от «ловушки» предзаданных дискурсивных ролей и стандартных интерпретаций. При этом чем больше в интригу вводятся подставных авторов и вставных текстов, тем очевиднее, что произведение взывает к активности читателя. Эпизоды текстопорождения позволяют герою и читателю актуализировать позицию внеаходимости по отношению к изображенным в романе моделям креации и восприятия, то есть становятся «точками», в которых коммуникативные уровни нарратива вступают в резонанс.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашева М.П. Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности). Пермь: Изд-во Пермск. Ун-та, 2001.
2. Аристотель. Поэтика / пер. М. Гаспарова // Аристотель. Соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 645–681.



3. Белый А. Москва. М.: Художественная литература, 1990.
4. Богданова О.В., Кибальник С.А., Сафронова Л.В. Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб.: Петрополис, 2008.
5. Бочаров С.Г. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». М.: Художественная литература, 1978.
6. Жиличева Г.А. Эпизодизация и связность нарративного текста: диахронический аспект // Narratorium. 2020. № 14 [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.ru/2020/11/29/450/> (дата обращения: 10.03.2021).
7. Липовецкий М. Паралогия русского постмодернизма // НЛЮ. 1998. № 30. С. 285–304.
8. Пелевин в новом романе изучил феномен заголовков «Ленты.ру» // Лента.ру. URL: https://lenta.ru/news/2020/08/27/i_umer/ (дата обращения 14.12.2020).
9. Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. М.: Вагриус, 1996.
10. Пелевин В.О. Generation P. М.: Вагриус, 1999.
11. Пелевин В.О. Священная книга оборотня. М.: Эксмо, 2004.
12. Пелевин В.О. Empire V. М.: Эксмо, 2006.
13. Пелевин В.О. t. М.: Эксмо, 2009.
14. Пелевин В.О. S.N.U.F.F. М.: Эксмо, 2012.
15. Пелевин В.О. Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами. М.: Эксмо, 2016.
16. Пелевин В.О. iPhuck 10. М.: Эксмо, 2017.
17. Пелевин В.О. Бэтман Аполло. СПб.: Азбука, 2018.
18. Пелевин В.О. Тайные виды на гору Фудзи. М.: Эксмо, 2018.
19. Пелевин В.О. Непобедимое солнце. М.: Эксмо, 2020.
20. Рикер П. Время и рассказ: в 2 т. Т. 1. М.; СПб.: Университетская книга, 1998.
21. Сергеева Е.Е. Эпизод (из истории термина и понятия) // Сравнительное и общее литературоведение. Вып. 3. М.: МАКС Пресс, 2010. С. 125–131.
22. Тодоров Цв. Грамматика повествовательного текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII / сост., общ. ред. и вступ. ст. Т.М. Николаевой. М.: Прогресс, 1978. С. 450–464.
23. Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016.
24. Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / пер. с франц. М.: Касталь, 1996. С. 8–45.
25. Чернец Л.В. Эпизод в композиции романа «Анна Каренина» // Толстой сегодня. Материалы толстовских чтений. М.: Оригинал-макет, 2014. С. 63–75.
26. Чернец Л.В. Эпизоды, диалоги и монологи в пьесах А.Н. Островского // А.Н. Островский. Материалы и исследования: Сборник научных трудов / Отв. ред., сост. И.А. Овчинина. Шуя: ШПГУ, 2006. С. 68–77.
27. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб.: Инапресс, 1998.
28. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008.
29. Fludernik M. The Diachronization of Narratology // Narrative. 2003. Vol. 11. No. 3. P. 331–348.



30. Jahn M. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. Cologne: University of Cologne, 2005. URL: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm> (дата обращения 20.06.2020).

31. Lowe N.J. *The Classical Plot and The Invention of Western Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

32. Miall D.S. Episode Structures in Literary Narratives // *Journal of Literary Semantics*. 2004. No. 33. P. 111–129.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Fludernik M. The Diachronization of Narratology. *Narrative*, 2003, vol. 11, no. 3, pp. 331–348. (In English).

2. Lipovetskiy M. Paralogiya russkogo postmodernizma [The Paralogy of Russian Postmodernism]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1998, no. 30, pp. 285–304. (In Russian).

3. Miall D.S. Episode Structures in Literary Narratives. *Journal of Literary Semantics*, 2004, no. 33, pp. 111–129. (In English).

4. Zhilicheva G.A. Epizodizatsiya i svyaznost' narrativnogo teksta: diakhronicheskiy aspekt [Episodization and Coherence of A Narrative Text: A Diachronical Aspect]. *Narratorium*, 2020, no. 14. Available at: <http://narratorium.ru/2020/11/29/450/> (accessed 10.03.2021). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Chernets L.V. Epizod v kompozitsii romana “Anna Karenina” [Episode in the Structure of “Anna Karenina”]. *Tolstoy segodnya* [Tolstoy Today]. Moscow, Original-maket Publ., 2014, pp. 63–75. (In Russian).

6. Chernets L.V. Epizody, dialogi i monologi v p'esakh A.N. Ostrovskogo [Episodes, Dialogues and Monologues in A. Ostrovsky's Plays]. Ovchinina I.A. (ed.). *A.N. Ostrovskiy. Materialy i issledovaniya: Sbornik nauchnykh trudov* [A. Ostrovsky. Data and Research. Collected Papers]. Shuya, SSPU Publ., 2006, pp. 68–77. (In Russian).

7. Foucault M. *Chto takoe avtor?* [What is an Author?]. Foucault M. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti* [The Will to the Truth: Beyond Knowledge, Power and Sexuality]. Moscow, Kastal' Publ., 1996, pp. 8–45. (In Russian).

8. Sergeyeva E.E. Epizod (iz istorii termina i ponyatiya) [Episode: From the History of the Concept and Term]. *Sravnitel'noye i obshcheye literaturovedeniye* [Comparative and General Literature Studies]. Vol. 3. Moscow, MAKS Press Publ., 2010, pp. 125–131. (In Russian).

9. Todorov Tsv. Grammatika povestvovatel'nogo teksta [The Grammar of a Narrative Text]. Nikolaeva T.M. (ed.) *Novoe v zarubezhnoy lingvistike* [New in Foreign Linguistics]. Vol. 8. Moscow, Progress Publ., 1978, pp. 450–464. (In Russian).



(Monographs)

10. Abasheva M.P. *Literatura v poiskakh litsa (Russkaya proza kontsa 20 veka: stanovleniye avtorskoy identichnosti)* [Literature in Search of Its Face. The Russian Prose of the Late 20th Century: The Rise of Authors' Self-Identity]. Perm, Perm State University Publ., 2001. (In Russian).

11. Bocharov S.G. *Roman L.N. Tolstogo "Voyna i mir"* [Leo Tolstoy's Novel "War and Peace"]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1978. (In Russian).

12. Bogdanova O.V., Kibal'nik S.A., Safronova L.V. *Literaturnyye strategii Viktora Pelevina* [Viktor Pelevin's Literary Strategies]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2008. (In Russian).

13. Jahn M. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. Cologne, University of Cologne Publ., 2005. Available at: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm> (accessed 20.06.2020). (In English).

14. Lowe N.J. *The Classical Plot and The Invention of Western Narrative*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2003. (In English).

15. Ricœur P. *Vremya i rasskaz* [Time and Short Story]: in 2 vol. Vol. 1. Moscow; St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1998. (Translated from French into Russian).

16. Schmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, Yazyki Slavyanskoy kul'tury Publ., 2008. (In Russian).

17. Schmid W. *Prosa kak poesiya: Pushkin, Dostoevskiy, Chekhov, avangard* [Prose as Poetry: Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, Avant-garde]. St. Petersburg, INAPRESS Publ., 1998. (In Russian).

18. Тура В.И. *Vvedeniye v sravnitel'nyu narratologiyu* [Comparative Narratology: An Introduction]. Moscow, Intrada Publ., 2016. (In Russian). Translated from French into Russian

Жиличева Галина Александровна, Новосибирский государственный педагогический университет; Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе НГПУ; профессор РГГУ. Научные интересы: теория литературы, нарратология, поэтика романа XX века.

Email: gali-zhilich@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5048-0426

Galina A. Zhilicheva, Novosibirsk State Pedagogical University; Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Methods of Teaching Literature, NSPU; Professor, RSUH. Research interests: theory of literature, narratology, poetics of the 20th century novels.

Email: gali-zhilich@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5048-0426