

НЕОМИФОЛОГИЗМ В ПОЕТИКЕ И ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА В. ПЕЛЕВИНА «АМПИР В»

УДК 821.161.1–343 / Пелевін В.

Наталія Бедзір. Неоміфологізм у поезиці та жанровій структурі роману В. Пелевіна «Ампір В» – 16 стор., кількість джерел – 10, мова російська.

Анотація. У романі В. Пелевіна «Ампір В» використано жанрові структури готичного роману, роману про масонську змову та роману виховання, але в тих жанрових модифікаціях, до яких призвела культура ХХ століття. Письменник спирається на модифіковані жанри, звертаючись до синтезу мистецтв – живопису, кіно, мультиплікації. У романі деконструється поетика Нового часу (карнавалізація, маскарадність, театралізація), а також художня практика постмодернізму (інтертекст, «світ як текст», «смерть автора», мовні ігри – нейролінгвістичне програмування, дискурс, семантика можливих світів), що дає можливість віднести твір до постпостмодернізму.

Ключові слова. В. Пелевін, міф, неоміфологізм, готичний роман, постмодернізм.

Annotation. In the novel "Empire V" are used the structures of the gothic novel genre, the novel about the masonic conspiracy and a novel of education, but they are adjusted in accordance with their evolution of genres in the culture of the twentieth century. Pelevin assimilates the gothic traditions of the "vampire" works using synthesis of different arts – literature, painting, cinema. In the novel are deconstructs artistic practices of the New Time (carnivalization culture, masquerade, theatrical reality), as well as the poetics of postmodernism (intertext, "the world as text", neurolinguistic programming, language games, discourse, "the death of the author", editing, semantics of possible worlds), which gives opportunity to classify the novel of V. Pelevin "Empire V" to postpostmodernism.

Key words: V. Pelevin, myth, neomyth, gothic novel, postmodernism.

Роман В Пелевіна «Ампір В» появился в 2008 году и заинтриговал читателей использованием модного для этого времени мифа о вампирах, в романе он сочетается с острой социальностью, провокационной постановкой проблемы человеческого существования, неожиданной версией Апокалипсиса [1]. Роман обогатил постмодернистское романное жанровое мышление и постмодернистскую мифопоэтику. Эти явления и станут предметом исследования в статье, которая таким образом внесёт свою лепту в изучение творчества В. Пелевіна.

Неомифологическая художественность постмодернизма уже становилась предметом рассмотрения в литературоведении (И. Скоропанова, М. Эпштейн, Н. Липовецкий, А. Мережинская, И. Ильин, М. Берг, О. Корниенко). Её суть и механизм состоят в следующих процессах:

- ассимиляции мифопоэтических традиций как отдалённых, так и близлежащих;
- деконструкции «устоявшихся» мифологических комплексов, прежде всего идеологических мифов и стереотипов массового сознания;
- игре с мифами, связанными с национальным культурным сознанием и национальной идентичностью;
- актуализации мифов, созданных культурой ХХ века;
- креации новых моделей на их основе.

В основу романного мышления В. Пелевіна в «Ампире В» положены миф о происхождении человечества и его перспективах («корпоративной модели мира», которая регулярно обновляется) (с. 74), миф о вампирах, миф о Фаусте и Мефистофеле и мотив продажи души (с. 33), миф «непонятной России», миф духовности, миф советского диссидентства, миф «новых русских хозяев жизни». Если обобщить всё неомифологическое многообразие романа, то можно сделать выводы о том, что это мифы, представляющие первичные представления о человеке и природе (космогонические, эсхатологические, антропогонические, библейские), мифы национально-культурные (российской духовности, непонятной России, славянской души, града духовного), мифы литературные (фаустианский, гамлетовский, булгаковский, платоновский (А.Платонова), «бездны» (А. Белого), мифы социально-политические (социализма, нацизма, советского шестидесятничества, постмодернизма, постпостмодернизма). Все эти мифы связаны между собой в романе В. Пелевіна, но как устойчивые жанровые структуры использованы миф о вампирах (готическая проза) и миф о Фаусте и Мефистофеле (проза о воспитании нового человека).

В жанровой доминанте готического романа в структуре «Ампир В» убеждают такие черты, как детективное начало, тема заговора вампиров, предельно правдоподобная реальность в

сочетании с фантастикой, психологическая достоверность поведения персонажей перед лицом сверхъестественных явлений, наличие слабого, но честного и нравственного героя – и его антипода-противника, проявляющих чувства к одной героине (элементы старого рыцарского романа), географическая и топографическая конкретика.

С другой стороны, роман «Амфир В» посвящён «вампирическому» обучению и воспитанию юноши и девушки, постепенно становящихся новыми особями – вампирами. Таким образом, в произведении В. Пелевина может быть определена и жанровая матрица романа воспитания (романа инициации). Следовательно, в романе В. Пелевина «Амфир В» находим как структуру готического жанрообразования, так и структуру романа воспитания.

В центре готической жанровой доминанты романа лежит сюжет о заговоре вампиров с целью «выращивания» человечества для нужд собственного питания кровью. Но в результате наблюдений над человечеством вампиры приходят к выводу, что её заменителем вполне может стать экстракт из использованной денежной массы и из усилий жизнедеятельности людей – новой, энергетически заряженной, жизнеобеспечивающей «крови» человечества, которая не просто питает, но также приносит наркотическое удовольствие вампирам («баблос»). Забота о восполнении человечества теперь перенесена на заботу о наращивании бизнес-энергии человечества и на интенсификацию накопления денег людьми. Этому, по наблюдениям вампиров, служит сдвиг в сознании людей: повышение их алчности, зависти, прагматизма, консьюмеризма, бездуховности, чему способствуют два современных общественно-коммуникативных феномена – гламур и дискурс, культивируемые и активно насаждаемые вампирами.

Готическая жанровая доминанта «Ампира В» как романа о заговоре вампиров восходит к готическому английскому роману о масонских организациях. Это разновидность готической прозы, которую В. Вацуро относит к «так называемому роману о тайных обществах (Geheimbundroman), развившемуся в Германии в середине 1790-х годов» [2, 237]. Готический роман вобрал в себя активно распространившуюся с XVIII века масонскую тему. Масонские общества были тайными, герметичными, ориентировались на средневековые рыцарские ордены. «Амфир В» как «масонский» роман ориентирован на изображение касты избранных («вампиров»), которые на поверку и оказываются хозяевами жизни, а их философия существования является ловкой манипуляцией людьми.

Но гипертекстом «вампирической» готики в данном случае является «вампириада», развернувшаяся в искусстве – в живописи, кино,

литературе – преимущественно XX в., а не фольклорно-мифологические сказания о вампирах. Легенды о мертвецах, питающихся кровью живых, появились в Китае в VI в. н.э., но впоследствии они мифологизировались именно в европейском сознании. В вампирической мифе кровь связывает мир живых и обиталище мёртвых («Одиссея» Гомера, стригии, ламии, пьющие кровь живых – в античной мифологии и литературе), в средневековье миф приобретает новые интерпретации (это тела с чужими душами, «привидения во плоти», после их укуса люди уподобляются им). В 1414 г. Вселенский Собор официально признал существование оборотней, вурдалаков (упырей), в эпоху Реформации вампиризм считался реально существующей угрозой (вампирами считались французский военачальник, помощник Жанны Д'арк Жиль де Рэ, воевода Валахии Влад Цепеш IV – Дракула, венгерка Эржибет Батори) [3, 338]. Начавшись в XVIII в. и продолжившись в XIX в. (поэма Р. Саути «Талаба Уничтожитель», поэма Байрона «Гяур», поэма Дж. Полидори «Вампир», баллада Бюргера «Ленора», стихотворения Гёте «Коринфская невеста», Китса «Ламия», роман М. Шелли «Франкенштейн», поэма Кольриджа «Кристалль», лесбийский роман Дж. Ш. Ле-Фаню «Кармила», пьеса А. Дюма «Вампир», поэзия Ш. Бодлера «Метаморфозы вампира», новелла Т. Готье «Усопшая возлюбленная», романы П. Феваля «Господин вампир» и «Вампир», рассказы А. Толстого «Упырь», «Семья вурдалака», роман Б. Олшеври «Вампиры», роман Б. Олшеври-младшего «Вампиры замка Карди», роман Б. Стокера «Дракула»), тема вампиров получает литературную интерпретацию, часто радикально отличающуюся от мифологической. Этот процесс обстоятельно исследуется в литературоведении, в частности, в украинском – в работах А. Нямцу [3, 337 - 351].

Если романтиков интересовали одиночество персонажа, «ночная сторона души» и «красота зла» вампирического образа, то Б. Стокер, создавший в 1897 г. культовый роман «Дракула», продолжил и расширил традицию готического романа (актуализировал документально подтверждённое правдоподобие повествования, совместил возможности нескольких жанров – дневники, письма, документы, исповедь, показал «достоверный» портрет и противоречивую натуру вампира). Как замечает А. Нямцу, «при всей многовариантности данного образа в литературных и кинематографических версиях всегда сохраняются его отвратительность, таинственность, предельная полярность человеческому началу» [3, 339].

Вместе с тем, нельзя не отметить новые версии данного мифа в кинематографе, который уже насчитывает несколько сотен фильмов о вампирах. Кино всё дальше отходит от канона –

романа Б. Стокера «Дракула». «Вампириада» сегодня подпитана серией мультфильмов («World of Darkness»), компьютерных игр («Castlevania», манга «Хеллсинг»), киносериалами («Баффи – истребительница вампиров», «Ангел»), романами-сериалами (С. Майер «Сумерки», «Новолуние», «Затмение», «Рассвет», Ш. Харрис «Настоящая кровь», Э. Райсс «Вампирские хроники»). Новые интерпретации склоняются к тому, что человек сражается, но в целом бессилён перед бессмертным вампирическим злом, вампиры предстают равной человеческой, но побочной генетической ветвью живых существ (роман «Ложная слепота» П. Уотса). Кровь вампиров целебна и вызывает наркотическую зависимость, а сами вампиры питаются искусственным заменителем, они – субэтнос Америки (Ш. Харрис «Настоящая кровь»). У С. Майер вампиры – красивые, сильные, талантливые, наделённые сверхчеловеческими возможностями существа, они романтичны, чувственны. Часто они оказываются лучше мелочных и мстительных людей. Есть здесь и вампиры-вегетарианцы. «Дневники вампира» (фильм 2010 г. по роману Л.Дж. Смит) изображают вампиров хотя и клыкастых, но сильных, красивых, властных, они гипнотизируют людей, управляют ими, внедряются в их память.

Обсуждение передачи вампиризма в литературе было в лучшем случае поверхностным: укус, отказ от христианских заповедей, принадлежность к миру мертвецов, демоническая натура. Это изменилось с выходом книги Р. Мэтисона «Я – Легенда» (1954). Вампиры здесь – будущие жители земли (здесь – Лос-Анджелеса), но люди избревают противоядие и способы борьбы с ними.

В романе Г. дель Торо и Ч. Хогана «Штамм» (переведен на русский в 2009 г.) подвергается пересмотру сам процесс укуса: он безвреден, а в горле укушенного вырастает некий трансформированный язык- жало, в организме происходят анатомические мутации, но внешне это никак не проявляется.

В романе Б. Стэблфорда «Империя страха» (1988), выдержанном в жанре альтернативной истории, описан мир, в котором вампиры подчинили себе большую часть человечества и используют людей как кормовую базу. Действие книги происходит в 1623-1660 гг. Главный герой, алхимик Ноэль Кордери, пытается разгадать тайну вампиризма и найти снадобья, способные как превращать обычных людей в вампиров, так и селективно уничтожать уже обращенных особей. В XI тысячелетии до н.э. огромный метеорит, несущий примитивные микроорганизмы, упал в Экваториальной Африке. Инопланетные мутации вскоре распространились на окружающую территорию, вызывая

биологические изменения. Новые особи – вампиры – бессмертны, но наркотически зависят от кровяных белков и обладают половой стерильностью.

Таким образом, вампир современного искусства бессмертен, одинок, силен, красив, но чувствует свою ущербность, подчиняется некоторым природным и христианским законам (исчезает днём, боится солнца, чеснока, осины, креста), Вампир гуманизируется, жалеет свои жертвы, ищет «питательную» замену крови, он интеллектуален, обаятелен, в отличие от отвратительного фольклорно-мифологического упыря. Вампиры интерпретируются как параллельная земная ветвь живых человекоподобных существ, связанных с загробным, земным и небесным мирами, со смертным телом человека и бессмертием, с миром людей и животных, с преодолением времени и пространства. Вампиры живут бок о бок с людьми, не питаются кровью, у них есть дополнительный «язык». В вампирическом мифе сталкиваются в борьбе за человека христианство и язычество. Вампир предстаёт джентльменом, рыцарем, суперменом. Миф о вампире также имеет ярко выраженные эротические мотивы, переплетающиеся с мотивами гей-литературы и лесбиянства. Остаётся открытым вопрос размножения обновлённых вампиров. Человечество чувствует своё бессилие перед вампирами, обладающими сверхвозможностями и тем самым более приспособленными к выживанию.

Таков тот мифологический «плацдарм», с которого начинается вампирическая неомифологизация в романе В. Пелевина «Амфир В». В его произведении: 1) вампиры противопоставлены человечеству генетически, биологически, исторически, социально; 2) вампиры являются творцами, «воспитателями» и «потребителями» продуктов человечества; 3) в связи с манипулятивной деятельностью вампиров намечается альтернативная историческая перспектива человечества. Вместе с тем, по законам постмодернистского романа В. Пелевин пародирует готическую романную структуру, деконструирует её приёмы «террора» и «горрора». В романе готический интерьер присутствует в убранстве туалета, и этим снимается серьёзная нацеленность на данную традицию в её классическом варианте (Г. Уолполла, А. Радклиф, М. Шелли и т.д.) (с.32). Вампиры в романе «Амфир В» – не идейные заговорщики, пытающиеся изменить мир, они правящая каста, удерживающая власть благодаря манипуляциям людьми. Вампиры у В. Пелевина вообще развенчивают традиционное представление о себе как о злобных монстрах: «Деятельность вампиров больше похожа на молочное животноводство» (с.49). Они – элита человечества, гуманны, добры, «высокоморальное звено пищевой цепи» (с.49).

События в романе «Ампир В» происходят в начале XXI века в России, но другое название романного хронотопа – мифологическое – Пятая империя, Empire V (после Третьего Рейха нацизма, Четвёртого Рима глобализма). В романе это период «анонимной диктатуры», но халдеи – человеческая элита – знают, что это эпоха вампиров. Пратекстом «Пятой империи» может служить и рассказ Г. Гаррисона «Наконец-то правдивая история Франкенштейна», фабула которого построена на расследовании журналистом Д. Бримом загадки монстра, которого демонстрирует Франкенштейн Пятый, праправнук Виктора Франкенштейна. Наследник рассказывает журналисту о настоящих открытиях прадеда, которые когда-то писательница извратила. Прадед воскрешал мертвецов, но тело надо было постоянно реставрировать. Материалом для такой реставрации в итоге становится сам журналист. Итак, после персонажа М. Шелли прошло пять поколений, пятый Франкенштейн живёт в эпоху власти «информационных» ценностей, в эпоху формирования нового массового и нового элитарного сознания, когда на смену идеологическим ценностям приходит ценность денег и покупательских возможностей.

В романе В. Пелевина Пятая империя не является синтезом предыдущих эпох (на стене комнаты Ромы-Рамы портрет из головы Набокова и тела Лолиты – некое подобие древнего Франкенштейна – вызывает отвращение), она не подвержена новой авторитетной и воинственной идеологии (их символизируют сюжет о немецком лётчике Руделе и картина «Будущие лётчики» Дейнеки). В эпоху «Франкенштейна» живое создавалось из мёртвого при помощи современной науки, поставляющей новые инструменты для улучшения человека и усиления его власти над миром: это модель хирурга-кибернетического манипулирования телом. В эпоху следующего вампира – «Дракулы» – мертвец оживлялся и превращался в «сверхчеловека» путём приобщения к некоему универсальному источнику биологической силы, это виталистская и санитарная модель омоложения, оздоровления мира [4, 166 – 167]. Пятая империя также использует манипулирование телом, она также вырабатывает «сверхчеловека», но она вырабатывает Нового хозяина жизни путём нейролингвистической обработки сознания и подсознания человеческой особи: это эпоха подмены смыслов, манипуляции, психоделических влияний, маскарада, псевдокультуры. Это эпоха «языка», который и есть воплощением вампирической сущности. Он вечен, но должен быть вмещён в человеческое тело. Под влиянием языка происходит сдвиг в сознании, психике, убеждениях.

Об эффекте скрытой манипуляции напоминает наличие масок в комнате-кинозале – в

интерьере новой квартиры Ромы-Рамы. По словам М. Бахтина, «маска связана с радостью смен и перевоплощений, с весёлой относительностью, с весёлым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени); в маске воплощено игровое начало жизни, в основе её лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образов, характерное для древних обрядно-зрелищных форм» [5, 46–47].

В. Пелевин демонстрирует, как «весёлая относительность», «отрицание тождества и однозначности» набирают крайних проявлений и выливаются в языковые игры: в подмену смыслов, в зыбкость убеждений, в сиюминутную чехарду понятий и определений. Выстраиваются новые синонимические ряды: кровь – красная жидкость; место углублённого самосозерцания – хамлет – «крохотный хуторок без церкви» (с. 54), слова гламур и дискурс похожи на названия тюремных карточных игр (с. 57), «западло» распадается на «запад» и «формообразующий суффикс –ло» по типу «фуфло, бухло»; Петроград возводится к англ. «petrol – топливо, горючее», что указывает на «нефтяное» происхождение богатства русских олигархов. В сознании молодого вампира Ромы происходит «потеря ориентации среди слов» (с. 63). Постигание мира начинает расслаиваться на то, что «говорят и пишут» и на то, что «изнутри ... думают и чувствуют» (с. 65). Повсеместным оказывается протитуирование смыслов, «переодевание» как центральная идеологема («переезд с Каширки на Рублёвку и с Рублёвки в Лондон», «пересадка кожи с ягоды на лицо, перемена пола и всё такое прочее» (с. 69). Например, знак «Архипелаг ГУЛАГ» становится брендвым ходом в концепции магазина «Архетипик бутик», где в архипелаге торговли подсознание покупателя настраивают на бесконечный обязательный «шопинг», в конце концов – на покупку «тачки» – крутой машины. Рекламуемые ценности «бутика мыслящей элиты» ассоциативно связываются с зоной, Ходорковским и содержимым прямой кишки. Карнавальность бытия, о которой свидетельствовали образы масок в начале романа, разворачивается в своей монструозной, гротескной сущности.

Вампиры несут все признаки «элиты» в её современном социальном понимании, в романе выступают «мифологами», разрушающими коллективный язык, проявляющими циничное равнодушие к современной человеческой массовой культуре. Своё избранничество они подкрепляют собственной хтонической мифологией (прародитель вампиров – Великая Мышь), квазибиблейской мифологией («витающий над водой дух божий» – великая мышь, выжившая

во всемирном потоке). У вампиров есть своя мифология титанов, о чём свидетельствуют головы богинь, «производительниц баблоса» – Иштар – в подземелье. Вхождение в элиту для вампиров связано со способностью нести на своих плечах груз культуры и образованности, основывающихся на гуманности и служении, то есть этот процесс адекватен человеческому. Но на всех этапах создания вампирической мифологии происходят подмены: их цинизм не консолидирует или структурирует, а разрушает, они передёргивают библейские цитаты и создают псевдокультуру: гамлетовские страдания заменили попугайничеством в хамлетах, любовь у них похожа на борьбу-самооборону, Орфей – это Киркоров, поэзия создаётся на компьютерном «албанском», они используют жанры-оборотни, существуют в рамках гламура и дискурса, национальная культура у них – вроде клейма, которым метят скот, человеческая культура отнесена к области карго-культы, то есть имеет все признаки псевдоценности, фантомного образования. Создаваемый в романе миф – это миф «расчеловечивания» человека с сопутствующим формированием вампира, а впоследствии – нового бога, «бога денег с дубовыми крыльями», каковым и становится Рама. Космогонический миф при этом имеет все признаки не вертикальности, а искусственности и падения: «Война идёт потому, что никто не знает, где небо, а где земля. Есть два неба. Два противоположных верха. И каждый из них хочет сделать другой верх низом. Это уже потом он землёй называться будет, когда вопрос решится. Но в какую сторону он решится, никто не в курсе» (с.393). Небесные светила у вампиров не реальны, а нарисованы в «хамлете», древо жизни «растёт во тьму», путь вампира определяется движениями «назад и вниз» (с. 236), Как объясняет координатор вампиров Эндиль, «сакральную символику часто следует понимать с точностью до наоборот. Верх – это низ. Пустота – это наполненность. Величайшая карьера на самом деле абсолютное падение, истинный стадион – это пирамида, а высочайшая башня есть глубочайшая пропасть. Вершина Фудзи на самом дне, Рама. Ведь ты это уже делал» (с. 233).

Вампиры оказываются самыми крупными игроками «социального спектакля», где фантазия уничтожается, а свобода преобразовывается в дурную бесконечность потребления. Создаётся искусственный мир, где производство желаний становится способом «существования-вскольжении» [6, 180]

Вампиры формируют банальное сознание эпохи посткультуры, создающее иллюзию безграничного выбора возможных ролей и объектов (грёзы), но они знают о его иллюзивности (гламурности), и делают это ради денег и «баблоса». Жизненная витальность

вампиров активно постулируется, но она призрачна, как и их богиня Иштар – бесполое грибообразное существо со сменной женской головой. Она символизирует сугубо интеллектуальный персонаж, с отсутствующими половыми признаками. «Вместо шеи у Иштар была мускулистая мохнатая ножка длиной более метра, которая делала её похожей на оживший древесный гриб» (с. 247).

В приоритетах «вампирического» мифа, каким он творится в романе у В. Пелевина, происходит существенная перемена, которая отличает его от постмодернистской неомифологизации, основывающейся на десакрализации, сексуальности и телесности, симулятивности массового сознания, на разграничении мифа возрождения и мифа эсхатологического. Казалось бы, «в культуре постмодернизма телесность и её желания постулируются как один из определяющих модусов бытия и организации бытового существования» [7, 302]. Но вампирический неомиф в романе В. Пелевина – уже постпостмодернистский, он предлагает замену постмодернистской телесности. Вначале таковой является одежда, «модный прикид». Если на рассвете своего «вампирического» образования персонаж Рома-Рама озабочен модной одеждой и знаками имиджа и бренда, то в финале романа его это абсолютно не интересует: «Порывшись в шкафу, я нашёл чёрную пиджачную пару, которая была мне немного велика. Зато не будет стеснять движений, подумал я» (с. 378).

Постпостмодернистская интерпретация «вампирического» мифа «упраздняет» тело человека, передоверяя её бессмертному «языку» (ограниченной территории заданного обстоительствами словоупотребления) и «баблосу» – энергетическому омолаживающему наркотику. Тело здесь играет вспомогательную роль оболочки, нужной для «модного прикида» и для зооморфных превращений из человека в летучую мышь. Богиня вампиров Иштар лишена тела, но ей доверяется высшая ценность – производство «баблоса». Тело остаётся в таре, в упаковке: в оформлении флакона с «баблосом»: «Теперь флакон был сделан из белого матового стекла и имел форму женского тела без головы – крохотная пробка походила на высоко обрубленную шею. Это было жутковато...» (с. 403).

Если антропогоническая символика соцреализма в романе связана с телами мальчиков на картине Дейнеки «Будущие лётчики», а тоталитарная символика нацизма связана с ущербной сексуальной жизнью лётчика Руделя, то переживание «отголосков» сексуального влечения не прощается вампирами, а именно Митрой, вызвавшим Раму на дуэль. «Пятая империя», таким образом, – империя кастратов,

гомосексуалистов и асексуальных знаков культуры. Некий профессор Калдавашкин определяет её культуру как культуру «развитого постмодернизма» – культуру условности, анонимности, инфляции онтологических и аксиологических смыслов: «Ваше поколение уже не знает классических культурных кодов. Илиада, Одиссея – всё это забыто. Наступила эпоха цитат из массовой культуры, то есть предметом цитирования становятся прежние заимствования и цитаты, которые оторваны от первоисточника и истёрты до абсолютной анонимности» (с. 273). Постмодернизм оказывается эпохой цитат из уже цитированного ранее, такая культура уже никому не принадлежит, в ней легко совершать подмены, перестановки.

Когда начался процесс подмены смыслов, манипуляции сознанием? Контекст начала романа указывает на Средневековье (Брама напоминает средневекового пса-рыцаря в чёрной маске, упоминается фильм «Ледовое побоище», гравюра на стене в комнате Рамы изображает чуму в Средневековой Европе, упоминается фильм А. Тарковского «Андрей Рублёв», в котором монахи предают казни, заливая в рот расплавленный металл). Процесс формирования культурной личности начинается со Средневековья – периода продуктивного становления и развития европейской литературы. «Путь из пространства внешнего мира во внутреннее пространства человеческого сознания – таков путь, пройденный в эту переломную эпоху искусством» [8, 57]. «Внутренние пространства человеческого сознания» связаны со словом и его духовной сокровенностью. В контексте романа это передано мотивами молчания и говорения (в центре гостиной Рамы-Ромы стоит радиоприёмник; язык вампира молчит, но знает всё). Там начал формироваться язык культуры Нового времени, связавший речь человека и сознание. Именно в культуре Средних веков и Возрождения стало понятно, что внутренний мир человека объективируется в слове, язык «творит» человека, а сознание имеет знаковый (идеологический, материальный) способ выражения.

Именно в эпоху Средневековья происходит первая мифологическая рефлексия разговора и договора человека с нечистой силой, в котором человеку – Фаусту – необходима была власть над пространством, земные блага и знания, а дьяволу Мефистофелю – душа падшего человека, отрекающегося «от всех живущих, от всего небесного воинства и от всех людей» [9, 43]. Фауст и Мефистофель берут начало в немецком фольклоре, затем получают интерпретацию в трагедии Гёте «Фауст». Впервые эти персонажи становятся известны из немецких «Народных книг» 15 века, то есть в ситуации последних попыток ассимиляции античности в

Средневековье [3, 161-164]. Мефистофель, олицетворением которого стали вампиры в романе В. Пелевина, как и они, искушает Фауста, манипулирует им, обманывает, «вертится», томит, беспокоит.

Новообращённому вампиру Роме-Раме приходится «потерять душу». Простота отречения человека от души названа в романе вампиром Митрой «культурным шоком»: «Культурный шок. В человеческой мифологии считается, что тот, кто становится вампиром, теряет душу. Это ерунда. Всё равно, что сказать, будто лодка теряет душу, когда на неё ставят мотор. Ты ничего не потерял. Ты только приобрёл. Но приобрёл так много, что всё известное тебе прежде ужалось до полного ничтожества. Отсюда и чувство потери» (с. 34).

Интертекстом немецкого мифологического мотива является и то, что персонаж «Ампира В» Роман Шторкин также происходит из прибалтийских немцев, его настоящая фамилия – барон фон Шторквинкель.

Имя Мефистофеля обозначает «ненавидящий свет» [10, 813-816], что помогает интерпретировать последние строки романа В. Пелевина. В ночном небе летящий вампир Рама размышляет об Апокалипсисе, ждущем «носителей языка»: «Когда-то звёзды в небе казались мне другими мирами, к которым полетят космические корабли из Солнечного города. Теперь я знаю, что их острые точки – это дырочки в броне, закрывающей нас от океана безжалостного света.

И на вершине Фудзи чувствуешь, с какой силой давит этот свет на наш мир. ... Спешите жить. Ибо придёт день, когда небо лопнет по швам, и свет, ярости которого мы даже не можем себе представить, ворвётся в наш тихий дом и забудет нас навсегда» (с. 408).

Интертекстом вампирического дискурса являются знаки соцреалистической культуры: ленинские лозунги и партийно-коммунистические тезисы, слова советских песен, описание соцреалистического искусства, общегуманистическая риторика «Стать вампиром можно только тогда, когда всосёшь всё лучшее, что выработано мыслящим человечеством» (с. 56), «даже Лев Николаевич Толстой, который оказал на вампиров большое влияние, согласился бы с этим... Мы никого не убиваем» (с. 49). «Твоя задача не в том, чтобы понять, что такое вампосексуал, Рама. твоя задача стать им» (сравни «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его» – одиннадцатый «Тезис о Фейербахе»). «Ты чистый лист бумаги. Новорождённый вампир, который должен учиться, учиться и учиться» (с. 35). Постепенно в тексте романа в вампирических высказываниях выстраивается усреднённый синтетический дискурс гуманитариев,

властующей диктатуры, воротил бизнеса. Так завладевает человечеством сюрреалистический карнавал авторитарного дискурса. «Весь современный дискурс тоже сводится к переодеванию – или новой упаковке тех нескольких тем, которые разрешены для публичного обсуждения» (с. 69). Интертекст свидетельствует о том, что начало подобного карнавального проституирования смыслами, заложенное в Средневековье, было продолжено и в советских лозунгах и призывах, в ленинских принципах изменения социального строя. Концептуальная для романа «Ампир В» противоречивость заявлена в речи персонажей – у ученика Ромы-Рамы и вампиров-учителей. В романе то, что граждане «говорят и пишут» противоречит тому, что «думают и чувствуют».

Манипуляция «вампиров» построена на убеждении в том, что «любое объяснение есть функция существующих представлений» (с. 51), то есть на относительности мировоззрения человека, приспособляющегося к условиям жизни. В вампирической науке гламура и дискурса ведущим становится мотив подмены универсальных понятий, то есть деконструкция знаков семиотики. В романе В. Пелевина деконструкция совершается в процессах пермутации и «двойной контрастности». Пермутация – смена, перестановка, изменение последовательности элементов. В мифологизированном мире романа В. Пелевина неоднократно подчёркивается абсурдность существования, в которой перестановка элементов ничего не изменит. «А единственная перспектива у продвинутого парня в этой стране – работать клоуном у пидарасов... Кто не хочет работать клоуном у пидарасов, будет работать падарасом у клоунов. За тот же самый мелкий прайс» (с. 27). Но в ситуации постпостмодернизма деконструкция уже не является пародийным ниспровержением явления, например, Раму-Рому учителя-вампиры убеждают: «Разобращение гламура инфильтрует гламур даже в те тёмные углы, куда он ни за что не проник бы сам» (с. 89).

Высшее мастерство «двойной контрастности» – гибридации высокой культуры и массовой – демонстрирует вампир-координатор Энлиль Маратович, соединяя в осмысленное единство «бред сивой кобылы» – стихотворения Набокова – кошмар русской истории – Будённого на крымском кособоре. Энлиль в глазах Рамы – сумасшедший и разумный человек одновременно (с. 44 – 45).

Начало и финал романа теснее всего связывают его с наиболее мифогенными текстами русской литературы XX века, где оппозиции видимого – невидимого миров, настоящего –

ненастоящего, земного и потустороннего, божественного и дьявольского уже присутствовали и наметили семантику возможного гармоничного развития мира. Это проза А. Платонова и М. Булгакова.

Эпиграф к роману интертекстуально восходит к прозе А. Платонова, к высказываниям русских философов-космистов рубежа XIX – XX веков, к мироощущению культуры Серебряного века: «Паровоз мудро устроен, но он этого не сознаёт, и какая цель была бы устроить паровоз, если бы на нём не было машиниста? О. Митрофан Сребрянский» (с. 5). Когда-то Платонов ответил на вопрос о «машинисте» верой в неистребимый духовный универсум нации, в жизненную силу «вещества существования» человека. Финал романа «Ампир В» воскрешает интертекст полёта Волаанда и свиты над Москвой, а залогом вечного возвращения звучит рождественская песня «Тихая ночь, святая ночь» и убеждение в том, что «мир был прекрасен» (с. 405).

Таким образом, в романе «Ампир В» используются жанровые структуры готического романа, романа о масонском заговоре и романа воспитания, но все они скорректированы в соответствии с их жанровой эволюцией в культуре XX века.

Пелевин ассимилирует готические традиции «вампирических» произведений, используя синтез разных искусств – литературы, живописи, кино. Традиционный «вампирический» миф воспринимается в романе как «устоявшийся» миф массового сознания, контаминирующий с такими явлениями современной масскультуры как миф супермена-бэтмена, миф даосского воина, существо Грядущей Расы (в прозе Бульвер-Литтона). Автор актуализирует мифы, созданные культурой XX века.

Роман в традициях постмодернистской прозы деконструирует стереотипы культурного сознания XX века, среди них такие, как феномен карнавальной культуры, превалирующий в гуманитаристике XX века, Также роман деконструирует интертекстуальные и дискурсивные лингвистические практики современности, видя в них потерю авторского личностного начала и примитивизацию культуры. В этой связи роман В. Пелевина может быть назван постпостмодернистским.

Как следует из романа, национальное культурное сознание, в отличие от космополитизированной культуры постмодернизма, является творческим жизнеутверждающим фактором, а знаки национальной культуры – перспективными в борьбе с «анонимной диктатурой» гламура и дискурса.

Література

1. Пелевін В.О. Ампир В: Роман / Виктор Пелевин. – М.: Эксмо, 2008. – 416 с. Здесь и далее роман цитируется по этому же изданию с указанием страниц в скобках.
2. Вацура В. Готический роман в России / Вадим Вацура. – М.: «Новое литературное обозрение», 2002. – 544 с.
3. Нямцу А. Лазарь-Дракула-Франкенштейн (Типология мотива «омертвевшей души» в общекультурном контексте) // Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монография / Анатолий Нямцу. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.
4. Геллер Л. Топика зверя и топика нового человека, или вопрос об оборотне / Леонид Геллер // Утопия звериности. Репрезентации животных в русской культуре. Труды Лозаннского симпозиума 2005.– Под ред Л. Геллера. – Лозанна –Дрогобыч: Коло, 2007. – 216 с.
5. Бахтин М. Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / Михаил Бахтин. – М.: Художественная литература, 1965. – 527 с.
6. Дебор Г. Общество спектакля. / Г. Дебор. – М.: Логос, 2000. – 184 с.
7. Суворов Элитарное и массовое сознание в культуре постмодернизма (Текст) : / Николай Суворов; Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. – СПб: СПбГУКИ, 2004. – 372 с.
8. Аверинцев С.С. Судьба европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью / Сергей Аверинцев // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. – М.: Наука, 1976. – с.54 -68.
9. Легенда о докторе Фаусте. – 2-е изд., испр., – М.: Наука, 1978, – 423 с.
10. Гольдман А.М. Мефистофель // КЛЭ. Т.4. – М.: Советская энциклопедия, 1967.

Бедзір Наталія Прокопівна – доктор філологічних наук, професор кафедри російської літератури УжНУ