

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1; 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации



**К.А. Блинов**

*Владимирский государственный университет  
им. А.Г. и Н.Г. Столетовых*

## **ГРОТЕСК В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. ПЕЛЕВИНА «ОМОН РА» И «ЖИЗНЬ НАСЕКОМЫХ» КАК ИНСТРУМЕНТ СОЦИАЛЬНОЙ ФАНТАСТИКИ**

В статье рассматривается сочетание гротескного и фантастического элемента в ранней прозе Пелевина (1990-е гг.). Доказывается, что гротеск из приема превращается в способ производства фантастических образов, видоизменяя функции автора и повествователя. Фантастика Пелевина, при всей ее укорененности в традициях фантастической литературы, представляет собой момент жанрообразования в постсоветской литературе, когда слом прежней системы литературного производства привел к тому, что каждый жанр стал формировать не только литературную традицию, но и особый ценностный порядок и особую концепцию мира. Фантастика поэтому служит не столько реконцептуализации мира, его осмыслению со стороны, сколько, наоборот, принятию конвенций как фантастического романа, так и романа вообще для гротескного изображения действительности и понимания внутренних закономерностей социальной реальности и сознания современного человека.

В. Пелевин, фантастика, гротеск, реальность, жанр, фантастический дискурс.

Русская современная литература становится новым вызовом отечественному литературоведению, поскольку вычленила из русской классической литературы XIX века дисгармоничные, странные, жанрово гибридные формы и приемы, например, из текстов Гоголя, Лескова, Достоевского. Именно с именами этих писателей исследователи связывают переход от естественных пропорций к «дискретности, непознаваемости мира, иррациональности, перверсивности и болезненности» [3, с. 11]. Развивающийся на этом фоне модернизм сталкивается с кризисными историческими событиями, в которых пребывает русское общество с его культурными и социальными потрясениями, что вынуждает обращаться к произведениям таких писателей, как А. Белый, Ф. Сологуб, М. Булгаков. Например, в романе «Мастер и Маргарита» применяются приемы пародии, иронии, доведенной до гротеска, появляются фантастические герои, происходит смешение реальности, вымысла и исторических событий. Итогом синтеза использования различных приемов, стилей, жанров и становится формирование постмодернизма, которое совпадает с кризисом советской системы прозаических жанров, тесно связанной со спецификой производства литературы, что ведет к поиску новых жанровых форм. Подтверждая эту мысль, М.Н. Липовецкий отмечает «эффект исчезновения реальности как результат кризиса ценностно-идеологических оснований общества, стремительной инфляции прежних мифов и верований», как один из характерных признаков развития постмодернизма в России [6, с. 53].

Сильное влияние на постмодернизм оказала фантастическая литература, которая была особенно отзывчивой к этому направлению. Объяснение пред-

ставленному факту дает Е.Н. Ковтун в работе «Фантастика в эру постмодернизма: русская и восточноевропейская фантастическая проза последней трети XX столетия»: «Если попытаться максимально лаконично сформулировать главный эстетический принцип постмодернистского искусства, можно сказать, что он заключается в моделировании вымышленных конструкций с включением в них как мира реального, так и миров, ранее созданных человеческим воображением» [5, с. 508]. При этом любое литературное произведение предлагает читателю погрузиться в мир художественного вымысла, однако постмодернизм создает такой уровень погружения, где «необычайное» также становится реальностью. Здесь же Ковтун отмечает исключительную роль гротеска для создания «необычных» событий в постмодернистском фантастическом тексте: «Постмодернизм чувствителен к необычайному в самых разных его проявлениях, но более всего – даже не к фантастике, а к фантазмагии и гротеску, сопряжению в тексте обыденных реалий с событиями и превращениями, буквально не лезущими ни в какие ворота» (Там же). Гротеск становится важной составляющей фантастики, которая позволяет через «странные» образы показать истинную действительность. Дополняя фантастические сюжеты реальными деталями или, наоборот, погружая в реальный мир фантастических, гротескных персонажей («Жизнь насекомых» В. Пелевина), русский постмодернизм осуществляет жанровую экспансию фантастической литературы в современные тексты. Фантастическое становится не приемом, обозначающим отношение к происходящему, а способом выхода из кризиса прозаических жанров и обретением нового художественного синтеза старых приемов повество-

вания и новых, заимствованных из зарубежной модернистской и постмодернистской литературы.

Формируя представление о гротеске в фантастическом произведении, необходимо учитывать мнение Ю.В. Манна, который в своей классической работе «О гротеске в литературе» отмечает, что фантастика «играет роль подчиненную» по отношению к гротеску [7, с. 19]. Однако в нашей работе мы считаем необходимым провести жанровые разграничения, поскольку предполагаем, что ценность гротеска в раннем творчестве Пелевина оказывается в том, что он действует на грани фантастического и реального. Автор ставит перед собой цель исследовать социально-философскую проблему, чтобы представить читателю возможные (хоть иногда и мифические) варианты развития событий.

Для определения жанровых особенностей фантастической литературы обратимся к работе «Введение в фантастическую литературу» Цветана Тодорова, где автор на первое место ставит такое качество текста, как «достоверность», и довольно формально определяет необходимость соотносительности с конвенциональными правилами жанра: «Прежде всего, художественный текст должен заставить читателя рассматривать мир персонажей как мир живых людей и испытывать колебания в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий. Далее, такие же колебания может испытывать и персонаж; таким образом, роль читателя как бы доверяется персонажу, и одновременно сами колебания становятся предметом изображения, одной из тем произведения» [14, с. 31]. Иррациональное начинает взаимодействовать с мифологией реальности, которую создает само общество и которое находится в его культурном коде, тем самым формируя единый текст. Исходя из работы Тодорова, мы различаем фантастику как жанр, которая является способом создания сюжета с опорой на сверхъестественный тип образности, и фантастику как совокупность мотивов, которая позволяет переосмыслить социальную действительность. Определения этих понятий восходят к труду А.Н. Веселовского «Историческая поэтика», которая характеризует сюжет как совокупность происходящих в произведении событий [1, с. 495]. Мотивы в свою очередь позволяют двигать сюжет, поскольку являются его минимальными, неразложимыми компонентами (Там же, с. 494). Иными словами, сюжет – это свойство жанра, а специфика изображения событий – свойство совокупности мотивов. Различение этих понятий в отношении фантастики является определяющим, поскольку граница между реальностью и вымыслом в фантастическом художественном произведении становится важным фактором для установления жанровой особенности текста.

Отражение двусмысленности слова «фантастика» по отношению к литературному произведению содержится и в определении Ю.И. Кагарлицкого, указавшего не только его жанровую специфику, но и возможность включенности фантастических элементов в нефантастической литературе: «То или иное произведение остается в пределах фантастики лишь до тех пор, пока средства убедительности – сколь бы реалистичны они ни были сами по себе – служат

именно фантастике. Там, где этот принцип нарушен, фантастическое допущение немедленно обнаруживает всю свою шаткость. Оно отделяется от реалистического по самой сути своей произведения, становится простой литературной условностью. В подобного рода вещах фантастика ничего не определяет. Когда автору нужен просто литературный прием, становится безразлично, откуда этот прием заимствован» [4, с. 39]. То есть, в отличие от Тодорова, он соотносит с фантастическим то ирреальное, во что читатель не может не верить, настолько реалистично настоящее. При этом оба исследователя сходятся во мнении, что фантастика неразделима с личным восприятием конкретного человека, другими словами, верит ли читатель, что происходящие события являются фантастическим.

Новатором в области фантастического в современной русской литературе является В. Пелевин. В его творчестве сходятся поэтика фантастики и поэтика постмодернистской прозы. Фантастические тексты писателя принципиально многоплановы: в них соседствуют мифология, религия, мистика, психоделически мотивированный поток сознания. Все это позволяет автору создать постмодернистскую картину мира, частью которого и являются фантастические элементы. О Пелевине уже существует большая литература: А.В. Дмитриев в диссертации «Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина» рассматривает функционирование мифологических сюжетов, в том числе в рамках человеческого сознания [2], или работа Д.В. Нечепуренко «Характерология В.О. Пелевина», в которой исследователь изучает вопрос мировоззрения писателя и влияния его философии на «характерологию его персонажей» [9], написана даже книга-расследование, в которой Сергей Полотовский и Роман Козак совершают попытку написать биографию писателя [13]. Однако о Пелевине пока нет обобщающих исследований, показывающих статус и роль фантастического нарратива (фантастической организации повествования и образности) в создании прозы нового типа.

Пелевин сам мистифицирует жанр и создает иллюзию следования традициям разных типов романа, в том числе фантастического. Сложность жанрового определения не просто входит в замысел автора, но и прямо эксплицируется одним из героев – Петром Пустотой: *«Данное автором жанровое определение – особый взлет свободной мысли» – опущено; его следует, по всей видимости, расценивать как шутку* [12, с. 7]. Писатель не столько следит за выполнением жанровых правил, сколько стремится организовать экспериментальное пространство речи. Фантастическое для Пелевина становится материалом, позволяющим свободно конструировать постмодернистский текст, где в уникальном пространстве для героев и читателей стирается граница реального и нормально-го, что приводит к «колебаниям» между привычным и фантастическим. Специфическим приемом для достижения цели становится гротеск, поскольку он позволяет гиперболизировать созданные миры и создать внутри них управляемый хаос, в котором скрывается истина о действительности.

Со времен романтизма гротеск – это не только художественный прием, восходящий к риторике, но и

способ изображения действительности. При этом выражение гротеска многолико: он может быть пародийным и вызывать смех, как у Франсуа Рабле в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль», или способом воспроизведения субъективного мироощущения, как у Гофмана (посредством гротеска он показывает обновленный мир). В эпоху романтизма понятия гротеска и фантастики обретают взаимозависимые черты, поскольку были направлены на деконструкцию классицизма через критику узкой, ограниченной серьезности и рационализма. Фантастический гротеск позволял показать существование иного мира и формы жизни, мир образной правды. При этом гротеск становится все более универсальным приемом, поскольку позволяет переворачивать и искажать привычные образы, нагнетая и усиливая фантастичность происходящего. Мастером использования подобного приема Б.Н. Эйхенбаум считает Н.В. Гоголя, отмечая: «Гоголем передается действительная гротескная фантастика, переданная как игра с реальностью» [15, с. 308]. Используя этот прием, классик выделяет противоречие действительности, переворачивая в том числе и моральные нормы, Гоголь сочетает высокое и низкое, не переходя в плоскость сатиры. В современной литературе этот прием также не потерял актуальность и активно используется в построении виртуальной реальности писателями-постмодернистами (С. Соколов, В. Сорокин, Т. Толстая), среди которых и выделяется Виктор Пелевин, в творчестве которого гротеск оказывается точкой пересечения фантастического и реального.

Для фантастического мира Пелевина гротеск становится одним из специфических способов создания сюжета, в котором реализуются гиперболизированные представления о действительности. Он не просто создает фантастические образы и элементы, но и мистифицирует их. Соответственно, определение фантастического становится важной задачей, поэтому возникает необходимость обращать внимание на присутствие в тексте гротескных преувеличений, проявляющаяся в умножении отдельных объектов и смешении различных бытовых сфер.

В романе «Омон Ра» фантастическое достигается путем доведения советской мифологии до гротеска, где советская же культура может быть полностью симитирована, что и подрывает ее власть над умами. Главный герой романа, Омон Кривомазов, вполне осознает мифичность навязываемых ему представлений о светлом будущем. *Главное, что должно было отличать эти бутафорские аппараты – множество блестящей фольги, густо написанное «СССР», красные звезды, – и вот уже для ребенка само слово «звездолет» происходит от наличия этих ярко красных знаков на сверкающем борту* [10, с. 15]. Он осознанно примеряет на себя роль «объекта мифологизации», тем самым отстраняясь от обыденности и пытаясь сформировать свою правду. Автор, в свою очередь, старается максимально усложнить текст, обогащая роман деталями, метафорами, лейтмотивами, которые обеспечивают множественность трактовок его текста. «Колебания» персонажа становятся структурообразующими для формирования его внутреннего мира. Пелевин деконструирует советскую систему создания мифов и предлагает читателю мо-

дель художественного мира, в котором отдельно взятая личность самодостаточна и является тем хронотопом, в котором и происходит действие романа.

Пелевин создает действительность, в которой герой становится частью общего хаоса, где гротескные приемы позволяют смыть границу между действительностью и вымыслом, а абсурдность происходящего оказывается нормой. Таким становится и имя главного героя произведения – Омон, которое ему дал отец, работающий в милиции. И независимо от того, слышал читатель такое имя или нет, оно формирует четкие ассоциации не только с подразделением милиции, но и с древнеегипетским богом Солнца – Амном-Ра, которого иногда обозначают как верховного бога. В свою очередь, у Омона цель жизни соотносится с другим небесным объектом, ему предстоит высадиться на Луну, и он также становится «верховным» (на самом деле последним выжившим) членом возглавляемого им экипажа. Абсурдность усиливается и после упоминания фамилии героя – Кривомазов, в которой прослеживается аллюзия на произведение Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». У Омона (также как и у Алеши) умирает от менингита брат Овир (что в реальности расшифровывается как «отдел виз и регистраций»), а вместо третьего брата в романе появляется Митек, друг Омона, который, как и Дмитрий Карамазов, становится жертвой судебной системы. Читатель знает детали жизни героя, знает его полное имя, что неизменно воспринимается как история жизни реального человека, но каждая составляющая знакомой картины мира (вплоть до схожести с героем Достоевского) доводит эту историю до абсурдно-гротескной. Таким образом, повышенное внимание к сознанию героя проблематизирует ирреальное как фактор знакомой нам реальности.

С романа «Омон Ра» начинается создание произведений, в которых мотивом изображения становится миф, что для большой модернистской литературы представляется обязательным, поскольку «мифология в силу своей исконной символичности оказалась удобным языком описания вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса» [8, с. 9]. Сама структура романа организована вокруг главного героя, который, проходя через состояние катарсиса, приобретает знания об окружающем мире и о себе. Подобная структура ориентирована на систему древних мифов (например, о подвиге), но в сюжете самого произведения мы видим разрушение современных мифологем, выявление абсурдности действительности, что создает комический эффект: *Парадокс в том, что обманом мы помогаем правде, потому что марксизм несет в себе всепобеждающую правду, а то, за что ты отдашь свою жизнь – формально является обманом. Но чем сознательнее ты осуществишь свой подвиг, тем в большей степени он будет правдой, тем больший смысл обретет короткая и прекрасная твоя жизнь!* [10, с. 38]. Фантастическое здесь становится не мотивацией для развития сюжета, а единственно возможной частью создаваемого мира.

Гротескный прием соединяется с фольклорными и мифологическими сюжетами и позволяют автору ре-

гулярно смещать границу между реальностью и фантастикой, помогая создавать дополнительные сюжетные грани для характеристики окружающего мира и отдельных персонажей. Так, например, действие романа «Жизнь насекомых» (который представляет собой сборник связанных между собой новелл) строго зависит от персонажей, которые представлены в той или иной главе. Персонажи в произведении выглядят, ощущают и ведут себя как насекомые: *Он выглядел совсем иначе: он был светло-шоколадной расцветки, с изящными лапками, поджарым брюшком и реактивно скошенными назад крыльями; ...губы Сэма элегантно вытягивались в шесть тонких упругих отростков, – словом, понятно, как выглядел москит-кантатор рядом с двумя простыми русскими насекомыми* [11, с. 12]. С другой стороны, в тексте романа присутствуют детали, которые позволяют предположить, что герои романа – люди (например, история мухи-Наташи, которая способна убить комара у себя на ноге). Применение гротескных деталей позволяет автору создавать действительность, в которой смывается граница между реальностью и вымыслом, что позволяет свободно формировать особые характеры героев, которым соответствуют особые же миры существования, постоянно ставящие под вопрос их идентичность.

Показывая людей-насекомых, Пелевин создает мир на грани фантастики и реальности, в котором посредством гротеска доводит происходящее до абсурда, не давая читателю возможности однозначно толковать текст. Среди героев произведения мы можем встретить типичные образы людей постсоветской реальности: интеллигенция (жуки-скарабеи), пьяницы (комары), военные (муравей-майор Николай), наркоманы (конопляные клопы), «новые русские» (таракан Сережа). Тем самым создавая особый миниатюрный мир, Пелевин ярко и порой довольно жестко показывает социальную жизнь россиян начала 90-х годов. Анимизация (происходит от английского «animise» в значении «придание жизненных качеств») позволяет автору отразить ограниченность человеческой жизни определенного периода, жизнь «насекомых» оказывается в бессмысленном круговороте судьбы, итогом которой оказывается гибель (например, смерть клопов Никиты и Максима в сигарете, которую выкуривает комар Сэм). Фантастическое в этом случае становится единственно возможной формой восприятия окружающего мира.

Таким образом, Пелевин создает структурно и информационно сложные произведения, в которых образные модели позволяют сформировать неоднозначную социальную картину мира, выходящую за рамки фантастического произведения. Опираясь на гротескный прием, Пелевин использует фантастическое для отражения перехода неправдоподобных событий (через превращения героев в людей с фантастическим восприятием мира или зооморфных существ) в события прошлого и будущего. Использование этого приема позволяет создать новую фантастическую модель художественного мира, где отражается желание автора показать смену социальных установок современного мира.

Герои пелевинских текстов могут выглядеть и ощущать себя абсолютно по-разному (человек, насекомое, вампир), но при этом решать общую задачу по переосмыслению действительности. Мистифицируя фантастическую модель текста, автор выходит за рамки реалистичности и разрешает психологические, социальные, культурные проблемы посредством погружения читателя в виртуальную действительность. Основным источником ирреального выступает сознание человека, через организацию иллюзорности бытия, хаоса, одиночества, болезненности, поиска себя, автор создает условия для тотальной деконструкции реального и формирования фантастического. Фантастика тем самым способствует пониманию индивидуального сознания героев, которое и определяет развитие повествования. Гротеск в этом случае помогает автору создать особые миры, насыщенные виртуальными, мифическими, сказочными мотивами, и стать своего рода самоорганизатором хаоса. Его использование в тексте позволяет совершить переход от советского дискурса к фантастическому, способному интегрировать в себя постмодернистское отношение к герою и высказыванию. Для современного автора-постмодерниста это возможность окончательно разрушить границу между жанрами и отразить многоплановость современного мира.

#### Литература

1. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Ленинград : Художественная литература, 1940. – 648 с.
2. Дмитриев, А. В. Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Дмитриев Алексей Вячеславович. – Астрахань, 2002. – 174 с.
3. Добренко, Е. А. Судный день русской литературы. Пост-классический роман: канон и трансгрессия / Е. А. Добренко // Филологический класс. – 2020. – Т. 25, № 3. – С. 9–22.
4. Кагарлицкий, Ю. И. Что такое фантастика? / Ю. И. Кагарлицкий. – Москва : Художественная литература, 1974. – 352 с.
5. Ковтун, Е. Н. Фантастика в эру постмодернизма: русская и восточноевропейская фантастическая проза последней трети XX столетия / Е. Н. Ковтун // Славянский вестник. – Москва, 2004. – Вып. 2. – С. 498–512.
6. Липовецкий, М. Н. Постмодернизм в русской литературе: агрессия симулякров и саморегуляция хаоса / М. Н. Липовецкий // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2006. – Т. 17, № 1. – С. 52–82.
7. Манн, Ю. В. О гротеске в литературе / Ю. В. Манн. – Москва : Юрайт, 2021. – 145 с.
8. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – Москва : Восточная литература, 2000. – 407 с.
9. Нечепуренко, Д. В. Характерология В. О. Пелевина : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Нечепуренко Дмитрий Валерьевич. – Екатеринбург, 2014. – 215 с.
10. Пелевин, В. О. Омон Ра / В. О. Пелевин. – Москва : Вагриус, 2000. – 272 с.
11. Пелевин, В. О. Жизнь Насекомых / В. О. Пелевин. – Москва : Эксмо, 2022. – 288 с.
12. Пелевин, В. О. Чапаев и Пустота / В. О. Пелевин. – Москва : Эксмо, 2014. – 416 с.
13. Полотовский, С. Пелевин и поколение пустоты / С. Полотовский, Р. Козак. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2012. – 200 с.

14. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров ; перевод с французского [Б. Нарумов]. – Москва : Дом интеллектуальной книги, 1994. – 144 с.

15. Эйхенбаум, Б. М. О прозе : сборник статей / Б. М. Эйхенбаум [составление и подготовка текста И. Ямпольский]. – Ленинград : Художественная литература, 1969. – 503 с.

**К.А. Blinov**

**GROTESQUE AS AN INSTRUMENT OF SOCIAL FICTION  
IN V. PELEVIN'S «THE LIFE OF INSECTS» AND «OMON RA»**

The study examines the combination of the grotesque and fantastic elements in Pelevin's early prose (1990s). It proves that the grotesque transforms from a technique into a way of producing fantastic images, changing the functions of the author and the narrator. Pelevin's fiction, while rooted in the traditions of fantasy literature, represents a certain moment of genre-making in post-Soviet literature, when the breakdown of the former system of literary production resulted in each genre representing not only a literary tradition, but also a particular value order and a particular conception of the world. Fiction therefore serves not so much to reconceptualise the world and make sense of it from the outside, but rather to adopt the conventions of both the fantasy novel and the novel in general for a grotesque depiction of reality and understanding of the inner patterns of social reality and consciousness of a modern man.

V. Pelevin, fiction, grotesque, reality, genre, fictional discourse.