

И.В. Кабанова

ТРОИЦА ПО ПЕЛЕВИНУ: АВТОР–ГЕРОЙ–ЧИТАТЕЛЬ В РОМАНЕ «†»

По результатам интернет-голосования на сайте OpenSpace.ru. [1] Виктор Пелевин был признан самым влиятельным интеллектуалом России 2009 года, а его роман «†» – лучшим художественным произведением года.

Первый сборник В. Пелевина «Синий фонарь» вышел в свет в 1991 г. Известность пришла к нему с романами «Омон Ра» (1992), «Чапаев и Пустота» (1996), «Generation «П» (1999). Если считать романом вымышленное повествование о судьбах и частной жизни персонажей, укорененное в социальной, бытовой и психологической картине определенной эпохи, то эволюция творчества Пелевина после «Generation «П» демонстрирует все больший отход от романной формы. Переложенная для постструктуралистской эры восточная философия начинает играть самодовлеющую роль; чисто интеллектуальный элемент подавляет изобразительность; роман все больше превращается в полигон для обкатки катастрофических, конспирологических, научно-фантастических идей, порожденных сегодняшним духовным климатом. Сквозные темы Пелевина – жизнь как иллюзорное наваждение, деконструкция ценностей, в том числе ценности художественного творчества, невозможность обретения тех вечных истин, которых искала классическая русская литература – и та точно просчитанная форма, в которую он облакает свои безнадежные пророчества, оказываются созвучными его читателям. Практически после каждого романа Пелевина 2000-х годов казалось, что негативистское отношение к миру должно поставить точку в его писательской карьере, что, в очередной раз продемонстрировав безнадежность экзистенциальной ситуации человечества, обреченность любых попыток самореализации личности и неразрешимость загадки бытия, писателю не остается ничего иного, как замолчать. Однако пройдя низшую точку негативизма в «Священной книге оборотня» (2005), в романе «Empire V» (2007) в финале герой-повествователь, утративший все человеческое по пути на вершину власти, переходит на лирическую интонацию в прямом обращении к читателю: «Какой смысл этих слов? Да самый простой, друзья. Спешите жить. Ибо придет день, когда небо лопнет по швам, и свет, ярости которого мы даже не можем себе представить, ворвется в наш тихий дом и забудет его навсегда» [3, с. 408].

Наверно, каждому поколению приходится на собственном опыте постигать давно известные истины о том, что в разрушенной культуре гений не выкристаллизовывается, о том, что тотальный скепсис и отрицание не могут служить продуктивной базой для художественного творчества. Чтобы эти истины перестали быть бесцветными общими местами и превратились в выстраданные именно этим поколением открытия, они, как и любые старые истины, должны быть выражены языком нового поко-

ления. Роман «†» может быть прочитан и как такая современная аранжировка старых истин о спасительной силе художественного творчества, но думается, что одновременно в книге оказались выражены и некоторые новые для ее автора идеи. Если в предыдущем романе Пелевина «Empire V» главной философской проблемой была проблема языка, то в «†» организующей становится проблема литературного творчества. В качестве самостоятельных проблем здесь присутствуют все три компонента, без которых нет литературы: проблема автора-демиурга и творческого акта, пересоздающего действительность; проблема литературного героя; проблема читателя, которую мы рассмотрим в качестве ключа к смыслу романа.

Первый уровень постановки проблемы читателя представляет собой узнаваемый по предыдущим романам Пелевина сатирический портрет современной российской публики, отечественного читателя. Не какого-то конкретного читателя, а читательской массы как объекта воздействия со стороны маркетологов, предпринимателей в сфере издательского бизнеса и высокооплачиваемых писателей – ловких мошенников, которые не имеют за душой ничего святого.

Этот самый «акунинский» из романов В. Пелевина – в том смысле, что в сюжетной части здесь используется счастливо найденная создателем Фандорина формула «исторического детектива», с ностальгическими картинками провинциальной и петербургской барской жизни. Героем этого детектива является мужественный, байронический граф Т., носитель доктрины непротивления, посвященный во все секреты восточных единоборств. Граф Т. пробирается в загадочную Оптину Пустынь, уходит от преследования агентов охраны, от посланных его уничтожить православных иноков, от развратных светских барышень, притворяющихся деревенскими девками. Однако этот «акунинский» пласт романа служит лишь фоном для чисто интеллектуальной коллизии, которая помещена в типично пелевинскую пространственно-временную структуру, так сопрягающую прошлое, настоящее и будущее, что постепенно любые привязки к реальной действительности утрачивают всякий смысл. Время «†» – это длительность художественного акта создания данного текста и время, затрачиваемое на его чтение; пространство – художественное пространство, обнажающее свою литературную сконструированность.

Главное единоборство разворачивается между графом Т. и время от времени являющимся ему его создателем, преуспевающим литератором наших дней Ариэлем Эдмундовичем Бахманом (чье имя в траурной рамке значится в выходных данных книги в качестве «литературного редактора»). Ариэль открывает графу, что он – персонаж литературного

произведения, создаваемого командой высокооплачиваемых литераторов. Ариэль представляет крайнюю циничную точку зрения на состояние и функции современной литературы: «В ваше время писатель впитывал в себя, фигурально выражаясь, слезы мира, а затем создавал текст, остро задевающий человеческую душу. Людям тогда нравилось, что их берут за душу по дороге с земского собрания на картожку. ...Но сейчас, через столетие, <...> [о]т писателя требуется преобразовать жизненные впечатления в текст, приносящий максимальную прибыль. Понимаете? Литературное творчество превратилось в искусство составления буквенных комбинаций, продающихся наилучшим образом. Это тоже своего рода кабала. ...Эта рыночная каббалистика изучается маркетологами. Писателю остается только применять ее законы на практике. Но самое смешное, что эти маркетологи обыкновенно полные идиоты. Они на самом деле не знают, какая комбинация букв будет востребована рынком и почему. Они только делают вид, что знают.

– Ну и ужасы вы рассказываете, – пробормотал Т. – Какие-то маркетологи... Это от слова «мрак»?

– В общем да, – хихикнул Ариэль» [4, с. 89].

Каламбур про «маркетологов» не дает читателю возможности вполне оценить смысл предыдущей фразы – никто не знает, какая комбинация букв будет продаваться лучше, иными словами, никто не знает, какому литературному произведению предстоит успех, а какому провал. Этого никто не знал ни в дорыночные, ни в рыночные времена; мелкий бес от литературы Ариэль вынужден признать, что не существует формулы абсолютного литературного успеха и тем самым, вопреки собственным декларациям, он признает, что литературное творчество не подчиняется рыночным законам.

Однако в мире Ариэля, – то есть в нашей сегодняшней действительности – преобладает именно отношение к литературному произведению как к товару. Ариэль с похвалой рассказывает графу Т. историю его, персонажа, возникновения. Хозяин торгово-издательского дома «Ясная Поляна» решил поучаствовать в национальном проекте по возрождению православной духовности: «Вот он и дал указание подсуетиться и подготовить прочувствованную книгу о том, как граф Толстой на фоне широких полотен народной жизни доходит до Оптиной Пустыни и мирится перед смертью с матерью-церковью. Таковую, знаете, альтернативную историю, которую потом можно было бы постепенно положить на место настоящей в целях борьбы с ее искажением. Идея, конечно, знойная, особенно если ее грамотно воплотить. Сначала хотели к юбилею успеть. Взяли под это серьезный кредит, заключили контракты, раздали авансы, проплатили маркетинг, информационную поддержку и будущий эфир. Даже рекламу продумали. Писателей для такого национально важного дела с разгону наняли самых дорогих, какие в стране есть...» [4, с. 96]. Но в стране разражается кризис, заказчик удаляется в Лондон, а новые хозяева, поняв, что «туфту про покаяние Толстого» не продать, круто меняют содержание проекта: «Давайте сделаем нормальный триллер с элемен-

тами ретродетектива и впарим ботве по самые бакенбарды... Начали мозговой штурм. Сперва хотели переименовать Льва Толстого в поручика Голицына. Но выяснилось, что Лев Толстой уже во всех контрактах прописан. За Голицына агенты новых денег попросили бы. Этот вариант отпал. Зато оказалось, можно без всякой доплаты заменить имя на «граф Т.» – в типовом договоре его в двух местах так написали, чтобы в строчку влезло... Дальше что? Сюжет в договоре прописан нечетко, только пара слов про путешествие в Оптину Пустынь, отлучение от церкви и непротивление злу насилием. А возврат аванса прописан конкретно: в случае неодобрения рукописи... Ну вот, объяснили авторам, что главное действующее лицо теперь «граф Т.», и будет оно не писателем, а героем-одиночкой и мастером боевых искусств, возрастом лет около тридцати, потому что старец в качестве главного героя никому не нужен. И станет он, значит, пробираться в эту Оптину Пустынь с приключениями и стрельбой. Ну, еще с эротическими сценами и умными разговорами, с учетом того, что на рынке востребован влюбленный герой «байронического плана» [4, с. 100].

Маркетологи, кризисные менеджеры и литераторы пытаются угадать потребности и реакции потребителя их продукта – читателя. Речь идет о массовом читателе, который, очевидно, предпочел бы прочесть роман о персонаже скабрёзных анекдотов поручике Голицыне, а не историю великого Толстого: «Маркетологи говорят, сегодня граф Толстой интересен публике только как граф, но не как Толстой. Идеи его особо никому не нужны, и книги его востребованы только по той причине, что он был настоящим аристократом и с пеленок до смерти жил в полном шоколадном гламуре. Если «Анну Каренину» и «Войну и мир» до сих пор читают, это для того, чтобы выяснить, как состоятельные господа жили в России, когда Рублевки еще не было. Причем выяснить из первых графских рук» [4, с. 95].

«Отбить кредиты», взятые под проект, можно увеличением дистрибуции продукта. Читатели должны знать, что его создает «команда мечты» самых дорогих писателей, заранее проплачены телеэфир и реклама. Как и положено в товарно-рыночных отношениях, производители стремятся удешевить производство продукта, по возможности «впарить» суррогат литературы. Потребители-читатели, не имея общества защиты своих прав (институт критики, призванный стоять на защите права читателя на качественную литературу, у нас сегодня почти исчез из действительности и давно не представлен в романе), довольствуются третьесортной духовной пищей – если использовать метафору самого Пелевина, поедают «фальшивую шучу».

Современность в произведении Пелевина ограничена пространством Москвы; речь Ариэля с блатной идиоматикой соответствует утвердившимся в обществе представлениям о стиле «новой русской» элиты. Все это делает естественными следующие его рассуждения о потенциальных покупателях романа о графе Т., круг которых ограничен одной Москвой: «А вот Гриша Овнюк [один из писателей, нанятых для проекта, – ИК] кусается, как яхта Аб-

рамовича. Потому что, если он будет в проекте, книгу купят сексуально фрустрированные одинокие женщины, а это по одной Москве полмиллиона голов. И Митенька недешев, потому что с ним книгу купит гламурно-офисный планктон и латентные геи. Они любят, когда их гневно топчут – это что-то психоаналитическое, мне объясняли. Планктона у нас было по Москве тысяч четыреста, сейчас осталось двести. Зато латентных геев с каждым днем все больше. Представьте, какая это сила – когда Гриша и Митенька в одной упряжке. Правда, с наложением позиций общие цифры меньше простой суммы, потому что значительная часть офисно-гламурного планктона одновременно является сексуально фрустрированными одинокими женщинами и латентными геями, но общий результат все равно впечатляет. Только со Львом Толстым даже Митеньке с Гришей кредита не отбить. С самого начала ясно было [4, с. 96-97].

Заметим, что как ни разу Ариэль не называет проект «романом» (а только «книгой», «делом», «туфтой»), так же ни разу он не говорит о «читателе» будущего романа, а только о «покупателях», «головах», «общей цифре», «сумме». «Сумма покупателей», «стадо голов» по определению подлежат разве что социологическому или статистическому анализу. Этот уровень постановки проблемы читателя, как видно, не слишком занимает автора романа; в его системе координат современной культуры массовый читатель – всего лишь статистическая единица непросвещенной публики, статистическая абстракция, с которой управляются «идиоты-маркетологи».

Но на втором уровне проблема читателя оказывается ключевой для романа. Ставится она на этом уровне принципиально иначе: если в первой части романа читатель был одним из участников литературного рынка, то во второй части слово «читатель» обозначает разные вещи, сюжетно – некую мистико-философскую категорию, приписываемую философской системе В.С. Соловьева.

В этой части граф Т. оказывается в «Петербурге Достоевского» – в мире компьютерной игры-шутера, сделанной на экспорт для рынка компьютерных игр. Авторская постмодернистская ирония сводит вместе красавца-графа Т., Достоевского, православного киллера «мертвых душ», который «от радиации» постоянно прикладывает к бутылке; Победоносцева, хранителя древнего тайного культа; святого старца-молельника Федор Кузьмича, который обитает в петербургской клоаке и оказывается легендарным двуглавым императором Петропавлом. Все эти встречи есть история приближения графа Т. к Владимиру Соловьеву, к его мистическому учению о Читателе.

«Петербург Достоевского» окончательно проясняет метод работы Пелевина: он использует имена золотого фонда русской культуры, полностью лишая их соответствующей исторической и идейной наполненности. Автор предельно упрощает сложившиеся на уровне массового сознания стереотипные представления о великих писателях: Толстой – граф, Достоевский – опасный экстремист. Такое

намеренное отсекание связей с реальными прообразами, такое их радикальное преобразование оставляет от них только имена – пустые знаки, названия «интеллектуальных брендов». Все якобы интертекстуальные отсылки (к статье Достоевского о В. Соловьеве, «реалистическая» сцена в Ясной Поляне с участием Софьи Андреевны и Черткова) на самом деле не опираются ни на какие реально существующие тексты или факты, а являются чистой фантазией автора. Пелевин конструирует видимость присутствия в «t» интертекста русской культуры. Исторические факты, которые могли бы быть обыграны в сюжете романа, например, совместное посещение Оптиной Пустыни Достоевским и Соловьевым, автора не интересуют. Не стоит искать в философских рассуждениях персонажей реальных точек соприкосновения с комплексом идей великих русских романистов, в том числе с их раздумьями о читателе. Восстановление их эстетики – труд, требующий навыков, похоже, утраченных современной массовой культурой; ни автор «t» не считает это предприятие целесообразным, ни его читатели не ожидают ничего подобного от текста. На место разрушенной, ставшей недоступной массовому читателю культуры, сохраняя ее опознавательные знаки (имена писателей, отдельные описательные и стилиевые приемы даже не самой литературы XIX века, а ее «акунинской» версии), автор предлагает идейную конструкцию, в рамках которой Деррида пожимает руку Будде: «все на свете – просто текст, а лист, перо и чернила у того, кто чертит буквы» [4, с. 163]; «бесконечно сменяющие друг друга наваждения и есть наша единственная природа» [4, с. 222]; «человек – это временное искривление пустоты» [4, с. 299]; «человек есть не отдельное существо, каким себя воображает, а волна, проходящая по единому океану жизни...» [4, с. 330]. Все это Пелевин неоднократно говорил в своих предыдущих произведениях, но в «t» в этой монотонной мелодии солипсизма появляется новая нота, и связана она с проблемой читателя.

Проблема читателя в «t» соотносится с персонажем, чье имя непопулярно в массовом сознании; относительно малую известность создателя русской религиозной философии В.С. Соловьева автор эксплуатирует с тем, чтобы добавить напряженности в интеллектуальный триллер: какую тайну бытия выдаст в финале этот загадочно-авторитетный персонаж, «тайный учитель», своего рода гуру? До встречи с ним граф Т. знакомится с разными его последователями и учениками, создавшими культ Соловьева. Изображение эзотерических культов, разного рода сектантства давно стало отличительным знаком произведений Пелевина; культ Соловьева в «t», разумеется, не имеет ничего общего с мистической софийностью В.С. Соловьева. Первой подготовкой к посвящению в тайну, первым подступом к прозрению истины становятся слова Достоевского об «оригинальном господине Соловьеве»: «Его учение заключалось в том, что человек, занимаясь мистическим деланием, должен как бы делить себя на книгу и ее читателя. Книга – это все содрогания нашего духа, все порывы и метания, все наши мысли, стра-

хи, надежды. Их Соловьев уподобил бессмысленному и страшному роману, который пишет безумец в маске, наш злой гений – и мы не можем оторваться от этих черных страниц. Но, вместо того, чтобы перелистывать их день за днем, следует найти читателя. Слиться с ним и есть высшая духовная цель» [4, с. 210]. В старую метафору жизни как книги, чтение которой уподобляется здесь наркотической зависимости, вводится новый элемент – читатель книги, и по логике метафоры этим читателем может быть только Бог, потому что подняться над жизненной суестью, найти Бога и слиться с ним («найти читателя и слиться с ним») – высшая духовная цель всех великих монотеистических религий. Книга в этой метафоре, «бессмысленный и страшный роман» – это материальные обстоятельства бытия, это физические ограничения земной жизни человека; «читатель» – обозначение абсолютного, трансцендентного, духовного начала бытия.

Пронзенный этим озарением, граф Т. продолжает размышлять о нем в следующей сцене, пробираясь по канализационной трубе на квартиру Победносцева. Граф видит граффити, каждая из трех строк которого выполнена в соответствующем цвете российского национального флага:

«Бог умер. Ницше.

Ницше умер. Бог.

Оба вы педарасы. Vassya Pupkin» [4, с. 212].

Граффити ставит перед Т. проблему автора, которая оборачивается проблемой читателя: «Нет разницы, сколько авторов. В этой надписи, например, их целых три. Но все равно – и Бога, и Ницше, и Васю создает тот, кто читает. Так же и со мной. Кто бы ни придумывал все то, что я принимаю за себя, все равно для моего появления необходим читатель. Это он ненадолго становится мной, и только благодаря ему я есть...» [4, с. 213]. Из бесед с Ариэлем Т. знает, что он – персонаж литературного произведения, продукт «скорее коммерческого скотоводства, чем художества» [4, с. 119], знает, что из его действительности литературного произведения невозможно помыслить внешний внелитературный мир и, следовательно, читателя этого произведения: «Читателя невозможно увидеть, – думал Т. – Я никогда не смогу его обнаружить... Но что тогда означает стать читателем? Непонятно. Выходит, практического смысла откровение в себе не несет – так, игра ума...» [4, с. 214].

До этого момента слово «читатель» в произведении в равной степени могло относиться и к читателю как к покупателю книжной продукции, и к читателю как познающему индивидуальному сознанию, и к читателю как к Богу. В последний раз читатель как социологическая категория, как участник литературного рынка появляется в тексте, когда Ариэль дает очередной гротесковый комментарий к процессу работы над проектом. Стратегия самоокупаемости велит вообще выкинуть Соловьева с его разговорами о том, что внутри каждого есть читатель: «Маркетологи сказали, что любая попытка ввести читателя в ткань повествования будет неинтересна широкой массе и неудачна в коммерческом плане. Им говорят, поймите – «читатель» здесь про-

сто метафора. А они отвечают – это вы поймите, кредит у нас в валюте. Когда доллар стоил 22 рубля, можно было читателя в текст вводить. А сейчас нельзя, потому что нарушится иллюзия вовлеченности в происходящее. Читателя, говорят, уже много раз в мировой литературе делали героем текста, и всегда с негативным для продаж результатом...» [4, с. 256-257].

С этого момента читатель-покупатель и читатель в качестве индивидуального познающего сознания из текста исчезают, а слово Читатель начинает писаться с большой буквы, так же, как пишется слово «Бог». В начале заседания нелегального соловьевского кружка собравшимся предлагается десятиминутная медитация с целью «ощутить в себе Читателя – таинственную силу, создающую нас в эту самую минуту...» [4, с. 297]. Граф Т. возражает, что Читатель, в чьем мысленном взоре все мы возникаем на краткий миг, не может быть нам дан в ощущении, на что ему передают слова учителя в ответ на аналогичный довод: «Он улыбнулся и сказал: то, что ты говоришь, сложно, а истина проста. Читатель – просто смотрит. Вот и ты – просто смотри. И больше ничего не надо» [4, с. 298].

Итак, Читатель – Абсолют, Бог, а с точки зрения буддиста, даже слово «Бог» является излишним; самое непостижимое качество Бога – то, что его нет, то, что он себя не знает. Пелевин утверждает превосходство «духовного зрения» над интеллектом, разумом, которые все от отца лжи дьявола. Он вновь, как и в прежних своих произведениях, предлагает постигать жизнь и понятия «не интеллектуально, а напрямую, что возможно только после многих лет практики... которой обучают тибетские ламы» [4, с. 203], – но такое же прямое познание, синтезирующее непосредственно-чувственный и рациональный элемент, происходит при восприятии произведений искусства, в частности, в процессе чтения литературного произведения.

Если концепция Бога как создателя, как автора, имеет давние корни, то о Боге как читателе первым заговорил Ницше. Его выражение «смерть Бога» открыло философскую эру конца абсолютного субъекта и абсолютного разума, убрало тем самым единую универсальную интерпретацию мира. К функциям Бога-господина, творца, автора Ницше добавляет функцию Бога как Читателя, Познающего: «Оба чувства [воля к власти и воля к творению] тесно связаны; чувство действительности есть средство получить в свои руки власть преобразовывать вещи по нашему усмотрению. Удовольствие творить и преобразовывать есть коренное удовольствие! Мы можем постичь лишь мир, который мы сами *создали*» [2, с. 249-250 (афоризм 495)]. Но после Смерти Бога человек сам становится богом, то есть он и творит, и постигает, и интерпретирует книгу жизни. Правота каждого такого индивидуального познания/прочтения/интерпретации не нуждается в легитимации: все возможные прочтения равно правомысленны, несводимы к общему знаменателю.

Ницшеанские идеи были очевидны и в пелевинской «повести о настоящем сверхчеловеке», в романе «Empire V». В «t» они спрятаны глубже, но

загадка Читателя у Пелевина может быть, как нам представляется, разрешена не столько исходя из буддистской философии, сколько из последствий Смерти Бога, которую провозгласил Ницше и продолжает с тех пор осмыслять западная философия.

Когда наконец происходит встреча графа Т. с призраком Соловьева в Алексеевском равелине Петропавловской крепости, разговор у них идет о Читателе, и Соловьев посвящает графа в очень простую тайну Читателя: читатель – «это единственный взгляд, который создает то, что видит – вы сами, граф, создатель мира» [4, с. 343]. Бог – создатель, творец мира; писатель граф Толстой – создатель, творец художественного мира; персонаж граф Т., рукой в белой перчатке пишущий свой роман, который оказывается сильнее проекта Ариэля – тоже создатель, творец того самого текста, с которым знакомится читатель «т» в процессе чтения произведения. Бог-Читатель, исторически реальный писатель, литературный персонаж – все это в тексте разные проявления одной сущности, творческой энергии, которая одушевляет мир.

Зеркальное приумножение единой сущности, ее постоянное самовоспроизводство в разных обликах – прием, восходящий к барочной и романтической поэтике, и, начиная с Борхеса, активно используемый в литературе постмодерна. В самопознании эпохи постмодерна, в трудах философов от А. Кожева до Ф. Фукуямы, оказалась востребованной гегелевская концепция конца истории: «Гегель допускает окончательную остановку исторического «движения»: после конца Истории Человек больше не отрицает в собственном смысле слова (то есть активно). Однако Человек не становится животным, поскольку он продолжает говорить (негация переходит в «диалектическое» мышление Мудреца). Но Человек постисторический [...] не является более Человеком в собственном смысле слова: это «бог» (правда, бог смертный)» [1, с. 76]. Три ипостаси христианского Бога в постисторическом человеке, осмысляющем мир как текст, превращаются у Пелевина в три стороны, в трех обязательных участниках литературно-творческого акта: в автора, персонажа и читателя, или, как говорится в письме жены Соловьева к графу Т., «Автор, Ты и Читатель – таким было его [Соловьева] понимание Троицы. Кажется, что между этими тремя понятиями есть разница. Но в действительности они указывают на одно и то же, и кроме него нет ничего вообще» [4, с. 365].

Наконец постигнув эту идею единства трех процессов: творения – участия в сотворенном мире – столкновения мира, в последней сцене с Ариэлем граф Т. произносит слова, бессмысленные с точки зрения христианской антропологии: «На самом деле есть только один луч, проходящий сквозь все существующее, и все существующее и есть он. Тот, кто пишет Книгу Жизни, и тот, кто читает ее, и тот, о ком эта Книга рассказывает. И этот луч – я сам, потому что я не могу быть ничем иным. Я был им всегда и вечно им буду» [4, с. 374]. На саркастическое замечание Ариэля о том, что Т. возмнил себя вечностью, граф отвечает, что вечностью является не только он, но и «любой, кто захочет ею

быть» [4, с. 374]. Граф Т. объявляет себя лучом, струной, на которую натянута вся вселенная¹; он заступает на место демиурга, продолжая быть активным действующим лицом и одновременно интерпретатором своего произведения. Персонаж литературного произведения всегда активен; даже если произведение не содержит описания его действий, сама необходимость развертывания текста предопределяет те или иные формы повествовательной активности персонажа. Пелевинский Читатель, соединяющий три вида активности: творения, действия в сотворенном мире и познания этого мира, разительно непохож на традиционных богов монотеистических религий, которые прежде всего пассивны. Атрибутами Бога являются удаленность от своего творения, безмятежность, неучастие, он как бы парит над творением; Читатель в «т» является подвижным центром пластических сил, воплощает волевое начало, он познает и истолковывает мир, постоянно меняясь и отказываясь выносить этим изменениям оценки.

Итак, концепция Читателя у Пелевина должна быть понята как вариация на одну из важнейших тем современной философии, которая отвергает существование некоей сверхчувственной сферы, возвышающейся над земной жизнью (и тем самым обесценивающей эту жизнь), и как утверждение новой концепции человека. Человек более не рассматривается как созданный по идеальной модели подобия Божьего; формулируется его самостоятельная антропологическая ценность, полностью принадлежащая «посюстороннему» миру, не соположенная с несуществующим миром трансцендентным: «Истину знает каждый, просто не знает, что знает» [4, с. 305]; «Мир – одно целое. И нет другого чуда, кроме жизни» [4, с. 358].

В «т» Пелевин рисует убийственный социологический портрет современного российского читателя как фрустрированного объекта рыночных манипуляций и одновременно создает философскую концепцию Читателя, точнее, триады автор-герой-читатель, единственно возможной современной Троицы. Она же становится спасительной концепцией Человека, источником всей той скромной меры оптимизма, которую можно обнаружить в произведении. Автор делает только первый шаг в выстраивании новой антропологии, сама необходимость которой вызывает ожесточенные философские споры. Поэтому выявленная выше концепция пунктирно намечена в произведении, которое принципиально утверждает равнозначность всех порождаемых им смыслов.

В примечательном финале граф Т., едучи в телеге, устав от философии и прослушав стихи своей говорящей лошади, выбрасывает в траву испачканную белую перчатку, в которой его рука водила пером по бумаге, создавая альтернативный Ариэлевскому текст. Три заключительных абзаца описывают

¹ Пелевин упоминает в романе нечто похожее на «теорию струн», – недоказанную физическую гипотезу, согласно которой наша трехмерная Вселенная является проекцией колебаний неких одиннадцатимерных струн.

бессмысленную букашку, ползущую по стеблю, примятому перчаткой, то, как она шевелит передними лапками, как будто молясь заходящему солнцу. Букашка и солнце – величины несоизмеримые, «но странно вот что – это огромное солнце вместе со всем остальным в мире каким-то удивительным образом возникает и исчезает в этом крохотном существе, сидящем в потоке солнечного света. А значит, невозможно сказать, что такое на самом деле эта букашка, это солнце, и этот бородатый человек в телеге, которая уже почти скрылась вдали – потому что любые слова будут глупостью, сном и ошибкой. И все это было ясно из движений четырех лапок, из тихого шелеста ветра в траве, и даже из тишины, наступившей, когда ветер стих» [4, с. 383]. Утверждение бессилия слов, а значит, литературы, в постижении мира, выраженное в этих заключительных

строках, аккорд тишины в последней фразе вступают в противоречие со всем предшествующим повествованием, которое подчеркивало свою литературную природу и целью которого была если не окончательная разгадка тайны мироздания и человека, то попытка новой антропологии по линиям, параллельным современному философскому поиску. Насколько творчески продуктивным окажется это противоречие, покажут следующие тексты В. Пелевина.

Литература:

1. Кожев А. Идея смерти в философии Гегеля. – СПб., 1998. – С. 76.
2. Ницше Ф. Воля к власти; Посмертные афоризмы. – Минск, 1999.
3. Пелевин В. Empire V. Повесть о настоящем сверхчеловеке. – М.: Эксмо, 2006.
4. Пелевин В. t. – М.: Эксмо, 2009.
5. <http://www.openspace.ru/society/russia/details/15155/>.