

Н.А. Нагорная

КОНЦЕПЦИЯ СНОВИДЕНИЯ В РАССКАЗАХ В. ПЕЛЕВИНА

Проза Виктора Пелевина отличается разнообразием созданных в ней виртуальных реальностей: полет к луне (*Омон-Ра*), шаманское камлание в подмосковном лесу (*Бубен верхнего мира*), „Жизнь насекомых“, жизнь после смерти (*Вести из Непала*) и так далее. А также разнообразием созданных типов: новые русские, тусовщики, компьютерщики. Персонажами пелевинской прозы становятся и люди, и животные (кошка в рассказе „Ника“), и неодушевленные предметы (сарай и велосипед в рассказе „Жизнь и приключения сарая № XII“), и духи (дух Че гевары в романе *Generation „П“*), виртуальные существа (повесть „Принц Госплана“), поллюди-полузвери (рассказ „Проблема верволка в Средней полосе“). Это и разнообразие жанровых стилизаций: „страшилка“ („Синий фонарь“), хроника (*Чапаяев и Пустота*), рецензия („Реконструктор“). Научная статья („Мардонги“), соц-артовская пародия („День Бульдозериста“) и т.д. Все это „приправлено“ элементами фольклора советской эпохи и анекдотов.

Сочетание иллюзорного и реального характерно для возможных миров. М. Эпштейн всю прозу Пелевина называет виртуальной, ускользающей, мерцающей, построенной на взаимопереходах смыслов.¹ Такие черты прозы автора, как кинематографичность, интерактивность, виртуальность, тотальная посмодернистская цитация отмечались критиками.

В *Словаре культуры XX в.* В. Руднев дает определение понятия виртуальных реальностей. В узком смысле виртуальные реальности – искусственные реальности, возникающие благодаря воздействию на сознание компьютера. В широком смысле – это любые измененные состояния сознания (сновидение, бред, шизофрения, гипнотическое состояние и др.).² Мир сновидений находит свое место в ряду возможных миров. Интерес к измененным состояниям сознания (сон, транс, галлюцинации, иллюзии, фантазии) и вызывающим их факторам, таким как психоделики, компьютерные игры, высокие информационные технологии, отличают творчество Пелевина.

¹ М. Эпштейн, „Интернет как словесность“, *Пушкин*, 1998, 1.

² В. Руднев, *Словарь культуры XX в.*, М. 1999, 53.

Для писателя-постмодерниста всякая реальность виртуальна, реальности уже не делятся на истинные и ложные, поту- и посюсторонние, как в модернизме, унаследовавшем концепцию романтического двоемирия. Реальность относительна, конвенциональна, она становится гиперреальностью, семиотизируется, превращается в текст, в сеть симулякров.³ Само понятие реальности множится у Пелевина. Во-первых, это реальность будничная, повседневная, имеющая симулятивный характер. Это театр, декорации. Симулякр демоничен по сути, как пишет Жиль Делез в своем эссе „Платон и симулякр“. Симулякр – это ложный претендент, в отличие от копии, которая является претендентом, стоящим на прочных основаниях, чьи претензии гарантированы сходством. Претензии симулякров строятся на несходстве, заключающемся в сущностном отклонении. Платон разделяет поэтому копии-иконы и симулякры-фантазмы как два рода идолов.

Назвать симулякр копией копии, бесконечно деградировавшим иконическим образом или бесконечно отдаленным сходством, значило бы упустить главное – то, что симулякр и копия различны по природе; то, благодаря чему они составляют две части одного деления. Копия – это образ, наделенный сходством, тогда как симулякр – образ, лишенный сходства.⁴

Во-вторых, реальность потусторонняя, тоже иллюзорная и галлюцинозная по сути. Пелевин опирается на буддийскую *Бардо тхедол – Книгу Мертвых*, где описываются фантомы промежуточного состояния между смертью и новым рождением. Наиболее яркие примеры реальности такого рода встречаются в рассказе „Вести из Непала“ и в главе о путешествии в Валгаллу Петра Пустоты и Черного Барона. И, в-третьих, внутренняя реальность Пустоты, Внутренняя Монголия.

³ Симуляция не предполагает стоящей за собой реальности, поскольку сама ее и заменяет. Одним из симулякров советской культуры был социалистический реализм, причем, по замечанию М. Эпштейна, двойным симулякр, „поскольку он и создавал образ гиперреальности, и сам был ее составной частью, – подобно тому, как зеркало входит в интерьер и одновременно удваивает его“. – М. Эпштейн, *Постмодернизм в России. Литература и теория*, М. 2000, 57. У Пелевина идеологические и языковые соцреалистические штампы пародируются постепенно в соцартовском ключе, создавая образ карнавальная реальности, граничащей с анекдотом. Так, герой рассказа „День бульдозериста“, рабочий Самоварно-Матрешечного завода Валерка превращает клишированные советские лозунги в элементы бранной речи: „вон вымпелов-то сколько насобирали, ударники майские, в Рот-Фронт вам слабое звено и перестройку в базис“, „лучше бы о материальных стимулах думали, пять признаков твоей матери, чужие вымпела считать, в горы вам десять галстуков и количеством в качество“ – В. Пелевин, *Желтая стрела*, М. 1998, 397.

⁴ Ж. Делез, *Логика смысла*. Пер. в фр. М. Фуко, *Theatrum philosophicum*, М.-Екатеринбург 1998, 335.

Проза Пелевина – проза маргинальных и пограничных состояний, это не только проза границ, как ее назвал Александр Генис,⁵ но и проза выхода за границы. Выход за пределы мира осуществляется по-разному. Герой выходит из метафорического поезда жизни, в котором все подчинено криминальным законам (*Желтая стрела*), вылетает из стен бройлерного комбината имени Луначарского, избежав „решительного этапа“ – смерти („Затворник и Шестипалый“), впервые способен ощутить мир природы, почувствовать его красоту („Тарзанка“, „Проблема верволка в Средней полосе“), выйти из компьютерной игры („Принц Госплана“) или из мира рекламы, „игры без названия“ (*Generation „П“*).

Маргинальность в том смысле, как она толкуется в словарях, связана со всем боковым (буквально *marginalis* (лат.) – находящийся на краю) либо существующим в противовес социальному и рациональному и связанному с нравственным протестом и неприятием окружающего мира.⁶

Начиная с постструктурализма, маргинальность превратилась в уже осознанную и теоретическую рефлексию, приобретая статус „центральной идеи“ – выразительницы духа своего времени.⁷

Сейчас маргинальность все больше ассоциируется с пограничностью, а не с периферийностью, характеризуя пограничный тип культуры постмодернизма.

Маргинальность – диссонанс, нахождение не на своем месте, невозможность его занять.

Классическое понятие маргинальности можно обобщить: маргинальной будет такая ситуация, где персонаж занимает в разных расчленениях (образах, аспектах, слоях) системы разные позиции. Позиция – место внутри определенной зоны.⁸

⁵ „Пелевин – поэт, философ и бытописатель пограничной зоны. Он обнажает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают яркие художественные эффекты, связанные с интерференцией, – одна картина, накладываясь на другую, создает третью, отличную от первых двух“, „Граница между мирами непреступна, ее нельзя пересечь, потому что сами эти миры есть лишь проекция нашего сознания. Единственный способ перебраться из одной действительности в другую – измениться самому, претерпеть метаморфозу“, – А. Генис, „Поле чудес. Виктор Пелевин“, *Иван Петрович умер. Статьи и расследования*, М. 1999, 83, 84.

⁶ М.Н. Рыклин, „Маргинализм“, *Современная западная философия: Словарь* (сост. В.С. Малахов), М. 1991, 170.

⁷ И.П. Ильин, *Теория и практика литературоведческого постструктурализма: деконструктивизм в критике США и Франции*. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологического наук, М. 1992, 19.

⁸ „В плюралистическом, бесформенном, ‚ризомном‘ постмодернистском мире стираются и границы структур, а маргинальное пространство, существовавшее вне этих структур, но между их границами, меняет свой логарифмический статус“, Е.М. Шапинская, В.А. Шапинский „Постановка и разработка проблемы культурной маргинальности теоретиками постмодернизма“, *Постмодернизм и культура*, М. 1991, 15.

Граница связана с проблемой соседства двух максимально сближенных разных объектов.

Таким образом, маргинальным будет все диссонирующее, неоднородное, двойственное, переходное из одной зоны в другую. Маргинальными зонами у Пелевина являются, с одной стороны, относящиеся к легко узнаваемой реальности городского и природного мира, а с другой, – к потусторонней реальности: сну, смерти, видениям, иным измерениям. Пересечение границы, обитание на границе являются отличительным признаком пелевинской прозы.

Онирическая тема является сквозной в рассказах Виктора Пелевина, собранных в книгу *Желтая стрела* (Москва 1998). В рассказе „Иван Кублаханов“ схематично воспроизведены этапы человеческой жизни от зачатия до смерти. Сделано это так, что можно микрокосм человека принять за макрокосм вселенной, рождающейся, развивающейся, стареющей и умирающей. Таков один из приемов Пелевина, когда сначала задается мистифицирующее читателя описание пространства, времени, субъектов, объектов, а по ходу действия выясняется их статус. В повести „Желтая стрела“ поезд можно принять за коммунальную квартиру, в рассказе „Ника“ кошку можно принять за женщину и так далее.

В основе рассказа лежат идеи восточной философии о реинкарнации, иллюзорности существования, истинном индивидуальном „Я“ (монаде) и преходящей личности. Пелевин воспроизводит космогоническую схему творения по отношению к человеку. В соответствии с индийской мифологией вселенная возникает из золотого яйца, в котором спит Брахма. Из первичного латентного состояния появляются атрибуты и качества, недифференцированное дифференцируется. Брахма просыпается – вселенная возникает, он засыпает – вселенная гаснет.⁹ У Пелевина изначальное состояние является бодрствованием, а видимые события – снами. Вселенная – иллюзия (майя), сновидение Брахмы. Параллель между мифом и рассказом состоит в том, что и Брахма, и пелевинский младенец покоятся на водах. Первыми появляются время и пространство, атрибуты конечности существования, а также осознание смертности и цикличности творения.

Осознание собственных границ и форм, а также своей настоящей основы делает существо двойственным. С одной стороны, оно отождествляется с содержанием своих снов, а в другой – не имеет к ним никакого отношения и наблюдает их со стороны. В индуизме и буддизме вечное „Я“ человека является зрителем, созерцателем, свидетелем совершающихся с ним метаморфоз. Осознание себя подлинным, не подверженным изменениям и есть пробуждение:

⁹ Э.Н. Темкин, В.Г. Эрман, *Мифы древней Индии*, М. 1982, 15.

Он пришел в себя и увидел главное – превращения происходили не с ним. На самом деле он никогда не покидал первого мига, за границей которого началось время, но, пребывая в вечности, он все же постоянно следил за той причудливой рябью, которое вздымало время на поверхности его сознания, когда же эта рябь стала больше походить на волны и порывы времени стали угрожать его покою, он ушел вглубь, туда, где ничто никогда не менялось, и понял, что видит сон – один из тех, что снились ему всегда.

Он часто впадал в это забытие и каждый раз принимал его за реальность. Для этого достаточно было просто перенести внимание на кольшущуюся границу собственного сознания (забыв, что на самом деле ее просто нет – какая может быть у сознания граница?), и проходящая по ней дрожь немедленно захватывала все его существо до момента пробуждения.¹⁰

Еще в поэтике обэриутов культивировалось состояние промежуточности, между субъектом и объектом, фиксируемое парением, падением, взлетом. Предмет, по Д. Хармсу, реет, находится в состоянии автономии. Трансгрессия – переход границы – освобождает от формы тела, связанной с тяготением и необратимым временем, причинно-следственными связями.

Такое зависание внутри границы, которое не имеет протяженности, по-своему связано с особым переживанием темпоральности. „Парение“ выключает ход часов и поэтому позволяет состояния „перехода“.¹¹

Плод именно парит в утробе матери, причем в перевернутом состоянии, а переворачивание тоже символизирует мир вне иерархий.

Мир снов возникает на границе/поверхности сознания, он сам ограничен сначала утробой матери, потом миром снаружи. Согласно оккультным теориям, Абсолют для познания мира посылает в него луч своего разума – Логос. У Пелевина „желая познать окружающий мир, он послал в него длинные протуберанцы“. Затем развиваются пять чувств как способ познания мира снов. Сны – это данность, они являются частью миропорядка, непоколебимые, как мировые законы, но хаотичные, беспокойные, наполненные болью и страданием.

Внутреннее пространство утробы матери воспринимается как обустроенное, а неизвестный угрожающий мир за границей изученного как хаос, который со временем должен прорвать оболочку его уютного мирка. Катастрофа (рождение как порыв уровня) грозит только миру снов, но не подлинному „Я“, которое их видит. В перинатальной психологии есть понятия травмы рождения и травмы смерти. Ужас, сопровождающий рожде-

¹⁰ В. Пелевин. *Желтая стрела*, М. 1998, 293.

¹¹ М. Ямпольский, *Беспамяństwo как исток* (Читая Хармса), М. 1998, 332.

ние и смерть, у Пелевина тоже воспринимается как часть сна. Приятные, страшные или неизбежные сны властвуют над сознанием, после рождения приобретают последовательность, вырастают один из другого. Затем фантазмный мир, который создает сознание будущего Ивана Кублаханова осмысливается им как развлечение, а возвращение в реальность сопровождается ощущением счастья:

Разница между сновидением и реальностью была очень простой – просыпаясь и вспоминая, кто он, он испытывал ни с чем не сравнимую радость, а во сне он осознавал не себя, а происходящее, при этом он забывал, что на самом деле с ним никогда и ничего не сможет случиться, – появлялся страх. [...] Он понял и причину, по которой ему снились сны, – это было просто выражение его безграничной власти над бытием.¹²

Конечность существования кажется бессмертному забавной. „Другие“ существуют только в фантастическом мире снов, они – тени. У Пелевина, в отличие от Ю. Мамлеева, поднимающего ту же тему, практически везде проступает буддийская философская основа. Сознание-зеркало – буддийская мысль, как и рассуждение о временной форме человека. Но буддийские пассажи у Пелевина дополнены жалостью к маленькому сансарическому существу, „комку надежды и страха“, обреченному на смерть, так как цена вечности – уничтожение Ивана Кублаханова:

Размышляя о своих сновидениях, он пришел к выводу, что их истинная природа непознаваема – возможно, удивительная логика и стройность, которая была им свойственна, рождалась в его собственном сознании, безупречные зеркала которого образовывали калейдоскоп, способный создать симметричную картину из бесформенных осколков хаоса.¹³

„Он“ и Иван Кублаханов в рассказе отнюдь не тождественны. Однако „Он“, то есть вечное „Я“, собирает опыт именно благодаря своей временной форме, сну, от которого следует проснуться.

В отличие от полностью философичного предыдущего рассказа, в рассказе „Спи“ тема сна решается и на уровне иронии. Главный персонаж рассказа Никита Сонечкин начал свое познание жизни на лекциях по „эм-эл“ (марксистско-ленинской) философии. От лектора его клонило в сон, а переход от философии к сну шел через воспоминания детства, сны записывались машинально поверх лекций:

¹² Там же, 297.

¹³ Там же, 299.

Его конспекты выглядели странно и были непригодны для занятий: короткие абзацы текста пересекались длинными косыми предложениями, где шла речь то о космонавтах-невозвращенцах, то о рабочем визите монгольского хана, а почерк становился мелким и прыгающим.¹⁴

Тексты перемещаются из сна в сон. Надпись на папке „ВРПО. Даль-рыба“ перемещается туда с банки с морской капустой из другого сна. Перепутываются надписи, персонажи, пространство двух снов. Внешняя бессвязность сновидения, его фрагментарность являются частью поэтики сновидения, которую некоторые исследователи связывают с поэтикой черновика. Черновик – это упражнение, этюд, игра, это текст вариативный, имеющий вероятностную основу, который Виталий Лехциер называет „синэргетическим письмом“.¹⁵

Постепенно искусство Никиты совершенствуется, он учится не только писать, но и говорить, рассказывать анекдоты во сне. Выясняется, что спит не только лектор, но и все окружающие. Однако, как и тема смерти, тема жизни-сна – табуированная, невозможная для обсуждения:

Ведь даже самые бесстыдные из книг, какие прочел Никита, ни словом об этом не упоминали; точно так же никто при нем не говорил об этом вслух.¹⁶

А попытка поговорить об этом с горожанами приводит к истерическим реакциям с их стороны. „Главная недомолвка существования“ вызывает у Никиты сон на эту тему. Сон с сюжетом – только одна из разновидностей сна в рассказе. Сон в нем представлен как концепция жизни-сна, описан текст сна, перемещение деталей сна и текстов из сна в сон, разные способы спать, стадии сна, одновременные, параллельные, совместные сновидения, взаимоотношение сна и телевидения.

Пелевин, пользуясь магической теорией искусства сновидения К. Кастанеды, приписывает качество снов положению тела Никиты:

¹⁴ Там же, 342.

¹⁵ Черновик как текст имеет свою логику. „Поэтому любой текст, в котором отсутствуют указатели на связь и последовательность отдельных фрагментов, – это текст, нарочно имитирующий черновой беспорядок.

Черновик – это текст первоначальный, не прошедший еще внутренней цензуры (автоцензуры), сформированной наличной культурой. Это текст, не прошедший стадии отбора. Поэтому если в тексте очевидно стремление к прямой спонтанности, ассоциативности, „без отбора“, непрозрачности, случайности, мы имеем дело с поэтикой черновика. По существу, черновик – это „поток сознания“, ставший одним из самых распространенных приемов прозы, да и поэзии XX в.“, – В. Лехциер, „Апология черновика или „Прологомены ко всякой будущей...““, *Новое литературное обозрение*, 4, 2000, 263.

¹⁶ В. Пелевин, там же, 349.

Если раньше он рывками перемещался от полной отключенности до перепуганного бодрствования, то теперь эти два состояния соединились – он засыпал, но не окончательно, не до черноты, и то, что с ним происходило, напоминало утреннюю дрему, когда любая мысль без труда превращается в движущуюся цветную картинку, следя за которой можно одновременно дожидаться звонка переведенного на час вперед будильника.¹⁷

Никита овладевает „автоматическим письмом“, сама жизнь становится доведенной до автоматизма (человек-автомат – один из постулатов оккультной теории Г. Гурджиева, имя которого возникает на страницах романа Пелевина *Омон Ра*), научившись записывать содержание лекции только ручкой, чтобы оно не попадало в мозг.

По Кастанеде, практика сновидения связана с удержанием внимания.¹⁸ Никита учится уделять внимание одновременно нескольким предметам. Кастанеда описывает „врата“ сновидения, которые одни за другими должен миновать сновидец, выходящий в пространство иного измерения, он последовательно учится отделять себя от физического тела и свободно перемещаться по реальности сновидения, участвовать в сценках снов, а затем и управлять событиями во сне. Пелевин же описывает три „шага“ сна Никиты: собственно сновидение с нелепым сюжетом в женской бане, фиксацию потека яичного желтка на галстук у лектора и анекдота, рассказываемого соседом. Лектор – учитель искусства сновидения, его высказывания тоже зависят от позы:

Иногда лектор поворачивался на спину; тогда его речь замедлялась, а высказывания становились либеральными до радостного испуга – но основную часть курса он читал на правом боку.¹⁹

Овладение погружением в сон, в который превращается жизнь, называется в рассказе мастерством. Идея проста: погружение в повседневную рутину – это погружение в сон, который окружающие считают бодрствованием. Коллективное сновидение („совместное засыпание“, мерцающее на телеэкране) формируется гипнотическим воздействием на сознание человека средств массовой информации, телевидения, идеологии, стереотипов мышления и поведения. Эту мысль Пелевин разовьет в романе *Generation „П“*.

Синхронность возникает в разных формах снов: Никита пересказывает „основные понятия“ философии на семинаре и одновременно находится на

¹⁷ Там же, 343.

¹⁸ К. Кастанеда, *Искусство сновидения*, К. 1997.

¹⁹ В. Пелевин, Там же, 344.

колокольне, где играет духовой оркестр под управлением любви, оказавшейся „маленькой желтоволосой старушкой с обезьяньими ухватками“.

Путаются сон и явь: неизвестно, является сном или частью идеологической программы приезд товарища Луначарского на тройке вороных с бубенцами по поводу трехсотлетия первой русской балалайки. На сленге балалайка означает отрицательный ответ, это знак отсутствия, что непосредственно имеет отношение к пустоте существования.

Снятся параллельные сновидения: комсоргу Сереже Фирсову снится что-то римско-пугачевское, а Никите – Курская битва, но он может понять приятеля. Отец понимает сына и поправляет его сны. Содержание сновидения задается телеэкраном, люди подчиняются управляющей программе, регулирующей их жизнь, чтобы не выбиваться из общей колеи.

Есть и прямо противоположная мысль о непроницаемости чужих снов, во сне человек находится „в каком-то только ему ведомом измерении“. Даже собственный сон неизвестен для него. Никита осознает, что видит сны, а чтобы проснуться, колет себя булавкой (данный прием автор использует в *Generation „П“*, где булавками вооружены все служащие, создающие видеообраз реальности).

Сон в рассказе представлен и как конвенциональное явление с набором определенных правил построения:

Очень быстро договорились насчет членов комиссии – ими стали сам оратор и двое мужчин в синих тройках и роговых очках, похожие как родные братья: даже перхоти у обоих было больше не левом плече. (Разумеется, Никита отлично знал, что и перхоть на плечах, и простонародный выговор некоторых слов не настоящие и являются просто проявлениями принятой в таких снах эстетики.)²⁰

Сон есть текст, сновидение структурировано как текст – основополагающее положение Жака Лакана, взятое затем на вооружение постструктуралистами:

Сновидение подобно игре в шарады, в которых зрителям предлагается догадаться о значении слова или выражения на основе разыгрываемой немой сцены. То, что этот сон не всегда использует речь, не имеет значения, поскольку бессознательное является всего лишь одним из нескольких элементов репрезентации. Именно тот факт, что и игра, и сон действуют в условиях таксономического материала для репрезентации таких логических способов артикуляции, как каузальность, противоречие, гипноза и т.д. доказывает, что они являются скорее формой письма, нежели пантомимы.²¹

²⁰ Там же, 350.

²¹ J. Lacan, *Ecrits: A selection*, L. 1977, 161.

В работе „Функция и поле речи языка в психоанализе“ Лакан пишет, что с переводом текста сна начинается самое главное, то, что проявляется в его разработке, риторике.

Синтаксические смещения, такие как эллипс, плеоназм, гипербата, силленс, регрессии, повторение, оппозиция, и семантические сгущения, такие как метафора, катахреза, антономозия, аллегория, метонимия и синекдоха – вот в чем учит нас Фрейд вычитывать те намерения – показать или доказать, притвориться или убедить, возразить или соблазнить, – в которых субъект модулирует свой онирический дискурс.²²

Поиск правды о жизни во сне является сюжетом одного из снов. На первом этапе поиска избираются три экспериментатора, но в результате от них остается три пустых обгорелых изнутри костюма. Правда оказывается настолько страшной, что сжигает людей. На втором этапе они „возрождаются из пепла“, появляясь в коридоре в синих спортивных трусах и кроссовках, „румяные и бодрые, как из бани“. Подобной шутовской клоунадой иллюстрируются идеи театрализованной реальности и реинкарнации, возрождение осуществляется в коридоре, имеющем символику перехода от одного состояния к другому. Подобную роль исполняет туннель метро, в котором едет постаревший Никита. С той стороны стекла печатными буквами выведено слово „ДА“, следовательно, изнутри оно читается как „АД“. В рассказе нет мотивировки перехода от одного периода жизни Никиты к другому. Пьющий водку с дружинниками и прогуливающийся по улице, Никита сразу превращается в одного из них и оказывается старым. Сказочное превращение поддерживает ту идею, что время „съедается“ снами, в которых человек забывает, что спит. Никита забывает назначение своей булавки и выбрасывает ее в сугроб.

Название рассказа дается в повелительном наклонении. Во-первых, всевозможных „снов“ слишком много в русской литературе. „Девятый сон Веры Павловны“ Пелевина отличается от них иронической переделкой порядкового числительного. Спи – это командный усыпляющий импульс „управляющей программы“, всеобщий гипноз безволия. Если в молодости человек еще как-то пытается проснуться, то по мере втягивания в общий ритм жизни он забывает, как все обстоит „на самом деле“, и ему приходится читать слово „ДА“ наоборот. Надпись на этикетке на бутылке с водкой тоже гласит: „СПИ“. Надпись сделана на стилизованном земном шарике, таким образом намекая на то, что спит весь мир, водка же – один из способов усыпить стремление узнать правду об адском сне существования.

²² Ж. Лакан, *Функция и поле речи и языка в психоанализе*, М. 1995, 37-38.

В тибетской „Книге мертвых“ различаются шесть основных промежуточных состояний, или Бардо, в которых происходит встреча с Реальностью: Кинай Бардо – промежуточное состояние в месте рождения (в чреве матери), Милам Бардо – Бардо сна, Тингегин-Самтам Бардо – промежуточное состояние во время дхьяны (медитации) в самадхи (озарении), Чигай Бардо, или Бардо момента смерти, Ченид Бардо, в котором появляются кармические видения, Луюн-Сидпай Бардо – Бардо поиска нового рождения, возвращения к сансарическому бытию.²³ Если в рассказе „Иван Кублаханов“ описывалось Бардо чрева матери, в рассказе „Спи“ – Бардо сна, то в рассказе „Вести из Непала“ повествуется о Бардо момента смерти и Бардо кармических видений.

Момент смерти не осознается погибшей под колесами троллейбуса Любочкой как таковой, даже черный след от шин на белой кофточке кажется ее душе лишь широкой черной полосой. Описание момента смерти повторяется дважды, в начале и в конце рассказа:

Когда дверь, к которой Любочку прижала невидимая сила, все же раскрылась, оказалось, что троллейбус уже тронулся, и теперь надо прыгать прямо в лужу²⁴

Мир выталкивает Любочку в первом случае из двери троллейбуса, в последнем – из двери зала заседаний в троллейбусном парке, где она работает. Однако и то и другое – иллюзия. Выталкивание из двери означает переход в иной мир и от одного дня Бардо (которому в христианстве соответствуют воздушные мытарства) к другому. То есть время становится равным пространству.

Авторская точка зрения сразу ставит под сомнение реальность происходящего. Рассказ выдержан в эстетике соц-арта, насыщен предельно конкретными и знакомыми советскими реалиями: щит с рабочим в красном фартуке, плакаты с призывами, стенгазета, рацпредложения, собрания, игра в домино в рабочее время и т.д. Сюда включены куски потусторонней реальности. Через ворота Любочку не пускает баба в оранжевой безрукавке – своего рода Цербер советского ада, но одновременно и парка: большие пальцы ее рук вращаются друг вокруг друга, будто она наматывает на них невидимую нить. Пелевин иронически переигрывает надпись на вратах ада: „*Всякий входящий в производственные помещения! Не забудь надеть спецодежду!*“ Далее в ритм рабочего дня врываются несуразности. Директор размахисто крестится на цветную фотографию троллейбуса, сослуживец Любочки Марк Иванович Менинзингер (sic)

²³ Тибетская книга мертвых, СПб. 1992, 54.

²⁴ В. Пелевин, там же, 171.

рассуждает о токе, еще текущем по оборванному проводу (метафора продолжающейся по инерции жизненной энергии после смерти, провод – „серебряная нить“ жизни). Продолжая принимать за троллейбусный парк или завод то, во что „души наряжают смерть“, человек принимает возникшую ситуацию за нормальную и привычную.

У Пелевина смерть описывается так, что невозможно сразу определить, что она произошла. Только постепенно, накапливая впечатления, человек расстается с иллюзиями. Сначала он не видит абсурдности происходящего. Двух людей в длинных ночных рубашках, рассуждающих о плакате с человеком, держащем другой плакат, и о зеркальных коридорах между мирами, Любочка принимает за сумасшедших. В то время как это учитель консультирует спящего ученика. Появляются и другие приметы загробного мира: перепончатокрылая тварь размером с большую собаку, два небесных всадника, вынырывающих из низких туч, неожиданное воспоминание Любочки о железном хлебе, который едят в сказках, сотрудники планово-экономической группы в длинных мешках и со свечами в руках. И, самое главное, памятка о столице Непала, которую Любочка обнаруживает в своем кармане. Согласно В.Я. Проппу, железный хлеб едят мертвые. Жители вершин – мертвецы, они же – посвященные. „Приобщившись к еде, предназначенной для мертвецов, пришелец окончательно приобщается к миру умерших“.²⁵

Как заметил А. Генис, у Пелевина центральная повествовательная идея вытеснена на повествовательную периферию, обо всем серьезном говорится вскользь, смысл происходящего раскрывается неожиданно, невпопад,

наиболее существенные мысли доносят репродуктор на стене, обрывок армейской газеты, цитата из пропагандистской брошюры, речь парторга на партсобрании. Так, в рассказе „Вести из Непала“ заводской комсомольский репродуктор бодрым комсомольским языком пересказывает тибетскую „Книгу мертвых“. [...]

Информационный мир у Пелевина устроен таким образом, что чем меньше доверия вызывает источник сообщения, тем оно глубоко-мысленнее. Объясняется это тем, что вместо обычных причинно-следственных связей тут царит синхронический, как его назвал Юнг, принцип. Согласно ему явления соединены не последовательно, а параллельно. В таком единовременном мире совпадения не случайны, а закономерны.

Пелевин использует синхронический принцип, чтобы истребить случайность как класс.²⁶

²⁵ В.Я. Пропп, *Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки*, М. 1998, 161.

²⁶ А. Генис, „Поле чудес. Виктор Пелевин“, *Иван Петрович умер*, М. 1999, 99.

В этом ряду неслучайных случайностей и находится найденный Любочкой текст памятки о столице Непала – „Многоликий Катманду“. Рекламуя Непал, памятка рассказывает о Непале с точки зрения его природы, истории, культуры, религии, идеологии, промышленности. Как всегда у Пелевина, текст начинается со сведений, вполне вызывающих доверие, энциклопедических, затем описание незаметно переключается на несуществующую секту „Стремящихся убедиться“, праздник „День Заглядывания за Край“, связанный с традицией ритуального употребления психотропных растений.

Секта ставит своей целью осознание жизни такой, какова она есть на самом деле. „Убедившиеся“ постоянно издают дикий крик. Названием „монастыря-изолятора“ – „Гнездо убедившихся“ – Пелевин намекает на известный роман Кена Кизи „Над кукушкиным гнездом“, упоминая также пение голубых кукушек в непальских лесах. Осознание жизни как страдания и ужаса смерти заставляет всех находящихся на собрании рабочих и служащих троллейбусного парка стать панически кричащими „адептами“, сходящими с ума от понимания того, что они умерли. Высказанная вслух истина (сообщение по радио) обладает поражающим действием и заставляет человека пережить *misterium tremendum*.

Онейросфера Пелевина строится на понимании сновидения в русле восточной философии, мифологии и оккультных теорий, а поэтика сновидения связана с постмодернистскими теориями фрагментарности и маргинальности. В постмодернизме сновидения утрачивают романтическую окраску, становятся во многом пародийными, игровыми, хотя и не перестают быть „вторым миром“, просто эти миры „легализируются“ в повседневности. Будучи возможными, виртуальными, сохраняют статус „отдельной реальности“. Фантастическая в свое время идея множественности миров реализовала себя в создании такой литературы, в которой возможны альтернативы однолинейности и моносюжетности.