

*Ю. О. Чернявская*

### ТРАДИЦИИ ЖАНРА АНТИУТОПИИ В ПОВЕСТИ В. ПЕЛЕВИНА «S.N.U.F.F.»

В повести В. Пелевина иронически переосмысляются жанровые клише антиутопических романов XX в., обыгрываются их образы, сюжетные линии, мотивы. Например, мотивы «древнего дома», рукописи, борьбы, основанной на противостоянии индивидуального и коллективного, пространственной изолированности и т. д. Все это свидетельствует об укорененности и жизнеспособности антиутопической традиции в современной литературе.

**Ключевые слова:** антиутопия, утопия, повесть, жанровый шаблон, мотив рукописи, пародия, В. Пелевин.

Проблемы определения утопии / антиутопии как самостоятельных жанров, или метажанра, выделение характерных признаков, особенностей явления, а также утопического сознания находят отражение в целом ряде работ последних десятилетий таких ученых, как Р. Гербель, А. Мортон, Ф. Аинса, Б. А. Ланин, Е. Ю. Коломийцева, Е. Ю. Козьмина, М. И. Шадурский и др. Проблема определения жанровых границ и форм обусловлена тем, что утопия представляет собой, по словам Э. Баталова, «живое явление сознания и культуры, ее формы и содержание меняются от эпохи к эпохе. Другая причина – умножение и разброс значений многих ключевых понятий культуры, включая понятие утопии» [1]. Утопия, как «литературный жанр, описывающий художественную реализацию мечты об идеальной политико-социальной модели мира, исходящей из критики существующих отношений» [2, с. 11] меняется в зависимости от изменения культурно-исторической ситуации, складывающейся в определенные исторические периоды. Задачи выявления жанровой типологии, по словам Е. Ю. Козьминой, «не могут быть решены, пока мы не располагаем ответом на вопрос о константных структурных особенностях этого типа художественного целого» [3].

К «типологическим чертам жанра» М. И. Шадурский, вслед за Ф. Аинса, относит пространственную изолированность, вневременность, автаркию, урбанизм и регламентацию, «т. е. придание единообразия жизни, совместной работе и организации общественного досуга обитателей идеального города» [2, с. 11]. «Базисными константами» утопии исследователь называет топос, этос и телос: под топосом понимается определенным образом выстраиваемое замкнутое пространственное целое (чаще всего изолированное – острова или горы), под этосом – «концепцию образования совершенного мироустройства» и, наконец, под телосом – описание «совершенной политической системы» [2, с. 13–14].

В антиутопии происходит своего рода переворачивание основных типологических черт утопии: «Топос острова... перерождается в литературной

антиутопии в мотив стены, непреодолимой преграды... Иллюзии всеобщего социального равенства... подвергнуты решительному развенчанию... писатели-антиутописты выстраивают в своих произведениях модель общества, соответствующего самым примитивным полуживотным запросам человека, где любовь превращается в секс, а власть – в открытое насилие над личностью» [2, с. 80–81].

Антиутопия, порожденная критикой утопического моделирования мира, выработала определенные «штампы», ставшие ее характерными признаками. К ним, по мнению Б. А. Ланина, относятся «образ псевдокарнавала, история рукописи как сюжетная рамка, мотивы страха и преступной, кровавой власти», что составляет «определенный метажанровый каркас» [4].

Своеобразный «комплекс типичных тем» антиутопии отмечает и А. К. Жолковский. Среди них: тотальный контроль общества, «обязательное единомыслие его членов», квест, в результате которого герой обретает «гармоничный синтез всех традиционно противоположных полюсов», внешний конфликт между «рядовым героем» и властителем, дополняющийся «внутренней противоречивостью каждого из них» [5, с. 172]. Большую роль исследователи отводят мотиву рукописи, который, по мнению Б. А. Ланина, является важной составляющей жанра: «Само сочинительство оказывается знаком неблагонадежности того или иного персонажа, свидетельством его провоцирующей жанровой роли» [4].

Утопия/антиутопия предполагает создание, соответственно, позитивной/негативной модели мира, являясь отражением общества, находящегося на определенной стадии развития. Так, утопии Т. Мора порождены верой в возможность реализации мечты о всеобщем благоденствии, антиутопия Е. Замятина порождена эпохой тотальной «тейлоризации» 20-х гг. XX в. В этом смысле «утопия» В. Пелевина «S.N.U.F.F.» не может претендовать на соответствие классическому утопическому/антиутопическому канону, поскольку здесь отсутствует установка на создание идеальной / неидеальной модели мироздания, что уже было замечено

критиками, высказывавшимися по поводу жанрового определения повести: «Новый роман Пелевина – это не утопия и не антиутопия, это не прогноз и не пророчество. Это жесткий и даже жестокий реализм (если видеть его в широком смысле)», считает Г. Муриков [6]. «Реалии жизни России и мира в целом в XXI веке» видит в повести В. Пелевина Т. Лестева [7]. Л. В. Фролова, подводя итог своеобразной дискуссии, приходит к следующему выводу: «Бесполезно пытаться подловить автора на нестыковках, рассматривать смысл романа с точки зрения жанровых парадигм: S.N.U.F.F. – не утопия и не антиутопия, это утoпiя. В этом, возможно, заключается попросту еще один философский маневр Виктора Олеговича, призванный «подключить читателя к своему восприятию действительности» [8].

Безусловно, в повести В. Пелевина используются жанровые шаблоны или клише, сложившиеся в последние десятилетия XX в. в произведениях антиутопического характера. Пространство представляет собой замкнутое целое и внутренне разделяется на два – нижний мир орков, окруженный болотами и великой пустыней, и мир верхний, Бизантиум или офшар – искусственное сферическое сооружение, подвешенное над территорией уркаганата, полностью изолированное от окружающей природной среды. Существует в обоих мирах и концепция мироустройства, базирующаяся на религиозном учении Маниту Антихриста. Есть, наконец, подробное описание государственного устройства – как верхнего, так и нижнего мира. Но все эти черты носят скорее периферийный, нежели основополагающий характер, так как повесть В. Пелевина лишена дидактичности, свойственной жанру утопии, как лишена и характерного для антиутопии стремления «развенчать существующие иллюзии всеобщего благоденствия» [2, с. 79]. Вместо утопической дидактики на первый план выступает ирония, пронизывающая все уровни повествования. Так, внешне противопоставленные друг другу миры Бизантиума и уркаганата оказываются идентичными по своим сущностным характеристикам. Все отличие верхнего мира заключается в техническом усовершенствовании, обеспечивающем его жителям комфорт, которого лишены проживающие на земле урки. В то же время базовые потребности в сексе, еде, безопасности строго регламентируются как в нижнем, так и в верхнем мире. Как и нижний, верхний мир является воплощением зла, только в нижнем зло носит более явственный, откровенный характер.

В повести отсутствует индивидуалистический бунт против системы, воплощенной в образах власти (Благодетель, Большой Брат) и борца (Д-503, Дикарь). Функции Благодетеля перера-

спределяются между Дамилолой, Аленой-Либертиной и Бернаром-Анри. Все они поочередно предстают в виде искусителя/инициатора по отношению к неوفиту – орку Грымму (и читателю). Если Дамилола «опекает» попавшего в Бизантиум Грымму, то Алена-Либертина знакомит с основами религии Маниту Антихриста, а Бернар-Анри открывает тайное тайных – причину возникновения цивилизации снафов.

Образ Дамилолы соединяет в себе функции повествователя-экскурсовода, знакомящего нас с устройством верхнего и нижнего миров, и одновременно апологета и критика системы, в то время как инициируемый орк Грымму выполняет функцию наивного Дикаря, непредвзято воспринимающего окружающую его действительность. Точки зрения Дамилолы и Грымму пересекаются, взаимодополняя и одновременно коррелируя друг друга. Сам Дамилола, меняющий маски, предстает то в образе «влюбленного слуги Маниту», предпочитающего погибнуть, нежели покинуть привычный для него мир Бизантиума, то «Благодетеля» для новообращенного орка Грымму. В финале повести он становится критиком системы, переживая прозрение и отваживаясь на запоздалый протест, выявляя бесчеловечную сущность системы.

В свою очередь Грымму проходит инициацию и убеждается в бессмысленности той реальности, которую и люди и орки считали воплощением мечты, земного рая. Его наивно-детское отношение к действительности приводят к столкновению с идеологией офшара, в которой зрелища – от голограмм, имитирующих открытое пространство, до культа Маниту, легитимирующего кровавые зрелища, – вытесняют реальный мир. Его «дикарство» и наивная «детскость» приводят к протесту, желанию играть по установленным правилам, в результате чего он «выпадает» из системы. Если Дамилола замкнут в своем частном мире и исповедует идеологию типичного жителя Бизантиума, пресыщенного человека постиндустриальной цивилизации, то Грымму, стремящийся постичь истину и понять смысл мироздания, напоминает классического героя антиутопии. Подобно Дикарю О. Хаксли, он неожиданно попадает в лицемерно-технологический мир офшара, его непосредственные реакции резко отличаются от реакций Дамилолы. Грымму не утратил чувства «реальности», он не способен «возлюбить материю» превыше всего, как это сделали византийцы. Кроме того, в отличие от Дамилолы, виртуальные полеты которого носят характер движения по кругу (хотя бы потому, что движения осуществляет камера – сам Дамилола наблюдает посредством пульта управления), Грымму оказывается способен отправиться в путь духовных исканий. Он вырвется за пределы кругов – ограни-

ченного и повешенного в пустоте офшара (выделено мной. – Ю. Ч.) и мира уркаганата, воплощением которого становится Цирк, символизирующий замкнутость и пространственную безысходность.

Система персонажей, строящаяся на взаимной корреляции точек зрения, обусловлена природой мира, в котором существуют герои. Мир Бизантиума, это прежде всего мир отражений, скрывающих отсутствие реальности. Искусственная среда Бизантиума, выстроенная с помощью компьютерных технологий, представляет собой виртуальный мир, где каждый человек ощущает себя создателем реальности, т. е. вымышленного виртуального мира. Три кита Бизантиума – религия, деньги и снафы (кино-новостные ролики) – представляют собой разные формы виртуализации сознания. Религиозный культ Маниту Антихриста – высшего божества Бизантиума – представлен голографической иллюзией, долженствующей произвести впечатление на посвящаемого в святая святых, обретающего посредством инициации статус полноправного члена виртуального мира. Деньги, точнее, их виртуальные заместители – столбики цифр в углу монитора являются средством организации членов сообщества. Снафы – кроваво-порнографические фильмы – создают представление о «реальности» по заранее утвержденному сценарию. В виртуальном мире Бизантиума люди превращены в актеров, ловящих собственное отражение в объективах вездесущих камер, поскольку только запечатленная на пленке «реальность» имеет статус произошедшего события. Каждый из жителей Бизантиума становится актером виртуального мира, в том числе и для самого себя (позирует перед камерами Бернар-Анри, устраивает спектакль с гаданием Алена-Либертина, собственное рабочее место оборуодует согласно придуманному имиджу Дамилола и т. д.). Режиссируемые снафы становятся той единственной версией реальности, которая имеет право на существование. Конкретное воплощение системы абсолютного зла заменяет анонимное виртуальное сообщество «возлюбленных слуг Маниту», т. е. Дамилолы, Алены-Либертины, Бернар-Анри и проч.

В свою очередь кривым отражением Бизантиума является мир орков, или Уркаина, созданная «верхними сомелье» из всего порочного, что выработала человеческая цивилизация. Дикий мир Уркаины строится по тому же принципу, что и верхний: он также изолирован в пространстве крокодильими болотами, пустыней и мусорными свалками. Здесь также существуют жесткие ограничения сфер общественной и частной жизни людей. И тоталитарный строй, поддерживаемый правозащитниками и ганджуберсерками, контролируется в соответствии со сценарием верхнего мира.

Если в классических антиутопиях XX в. мерилом ценностей является наличие / отсутствие в обществе свободы, то в повести Пелевина основным принципом существования верхнего и нижнего миров становится принцип удовольствия, исчисляемого в денежном эквиваленте. Верхний мир провоцирует войны с нижним ради создания очередной серии высокооплачиваемых снафов. Так, 221-я война начата в честь юбилейных съемок Николая-Оливье Лоуренса фон Триера и проходит, согласно уже сложившейся традиции, на центральной площади оркской столицы, называемой Большим Цирком. Действо на самом деле напоминает цирковое представление: орки «смеясь» расстаются со своей жизнью в борьбе против механических монстров, посылаемых «людьми». Разные роды войск, наряженные дикарями, ретиариями и матросами, вооруженные алебардами и пиками, становятся легкой добычей дистанционно управляемых камер, механических мамонтов, ящеров и прочих машин, изготовленных в Бизантиуме. Цирк является местом ежегодного аттракциона смерти, где обреченные гладиаторы-орки выполняют волю своего уркагана, подгоняемые заградотрядами ганджуберсерков. «Танец смерти» приобретает трагикомический характер благодаря вымороченной рационализации происходящего: орки обматывают себя прошениями и ходатайствами, так как окровавленные на поле боя документы дают их владельцам дополнительные привилегии, в то время как ничем не рискующие под прикрытием актеры позируют среди искалеченных тел.

Человек в мире Пелевина превращается в актера, картинку на мониторе, отражение в летных очках, поэтому и сама смерть лишается своей эсхатологичности, иначе говоря, своего смысла, так же как до этого была обесценена и сама жизнь.

Каждый живет в собственной иллюзорной реальности, тщательно выбирая еду, вид за окном, национальность, имя, политические взгляды и даже бытовое поведение. Так, дискурсмонгер Бернар-Анри Мишель Монтестье написал философский трактат на старофранцузском (внешне он напоминает святого Франциска Ассизского), жрица Маниту Алена-Либертина гадает на внутренностях заспиртованного младенца, порно-актер Николай-Оливье Лоуренс фон Триер, «нетерпила» Андрей-Андре Жид Тарковский выстраивают свою «генеалогию имен» в соответствии с избранной профессией.

Любое событие превращается в зрелище, а зрелище является истинной и абсолютной реальностью, ибо кроме нее не существует ничего. Поскольку реальность «является суммой информационных технологий» [9], каждый создает ее для себя в рамках заданного сценария. Именно поэтому в

мире людей, мире пространственных иллюзий исчезает и такое понятие, как время.

Характерная для антиутопии «история рукописи» в качестве «сюжетной рамки» [4] является одним из сюжетообразующих приемов в повести Пелевина. Здесь представлены как минимум три героя, выступающие в роли авторов, а также три книги, претендующие на роль «сакрального» текста. Автором является Дамилола, пишущий свой «мемуар» для потомков, включающий в себя и непосредственные переживания Грыма, и цитаты из философского трактата Бернара-Анри. «Мемуар» Дамилолы, «Мертвые листы» Бернара и священная книга орков Дао Песдын распределяют между собой функции текстов-предупреждений. Все указанные источники существенно отличаются друг от друга и помогают увидеть описываемую реальность с разных точек зрения. Записки Дамилолы носят в основном бытописательный характер. Сам Дамилола не претендует на философские изыски, протоколируя полеты и фиксируя беседы с андроидом Каей. Философский трактат Бернара-Анри и Дао Песдын являются пародией на сакральные тексты и на попытку философского осмысления мира вообще. Текст Бернара-Анри набирается при помощи компьютерного доводчика, а Дао Песдын является откровенной пародией на древние философские трактаты. Так, в повести В. Пелевина десакрализуется акт творчества, что характерно для постмодернистской литературы вообще [10, с. 182], а процесс творения получает ироническое осмысление.

Пародируется и используемый в романе Е. Замятина мотив «древнего дома», дополняющийся коннотациями пыточной камеры романа Дж. Оруэлла «1984». Убежище Бернара-Анри, в котором он предается сомнительным забавам с оркскими девушками, превращается в пыточную камеру, в которой новообращенный Грым узнает истинную причину создания общества снафов. Если в древ-

нем доме Е. Замятина происходило приобщение к истинным ценностям человеческой цивилизации, а в пыточной камере Дж. Оруэлла герой был вынужден совершить предательство, то в повести В. Пелевина Бернар-Анри из палача травестийно превратится в жертву. Подчиняясь законам карнавала, он будет исповедоваться перед Грымом и отчасти станет причиной бегства молодого орка в мир дикарей, не знающих виртуальной цивилизации. Он откроет то, о чем умалчивает Дамилола: «История человечества, – перебил дискурсмонгер, – это история массовых дезинформаций. И не потому, что люди глупые и их легко обмануть. Люди умны и проницательны. Но они с удовольствием поверят в самую гнусную ложь, если в результате им устроят хорошую жизнь. Это называется «общественный договор». Промывать мозги никому не надо – они у цивилизованного человека всегда чистые, как театральный унитаз» [9]. Это откровение в свою очередь корректирует бытописательские изыски Дамилолы, «откровения» Дао Песдын и философский смысл устройства вселенной, представленный Аленой-Либертиной новообращенному «человеку». Устройство тоталитарной системы, основанной на насилии и деспотизме, заключается не в управлении «массой» и насилии над людьми, а в добровольном принятии тех норм и ограничений, которые обещают сытую и спокойную жизнь. Вот почему зеркальный мир офшара использует систему зеркал, отражающих множественность сознаний / желаний «человечества», создавшего философию снафов, основы виртуального мироздания Бизантиума-Украины.

Так, в повести В. Пелевина иронически переосмысляются жанровые клише антиутопических романов XX в., обыгрываются их образы, сюжетные линии, мотивы, что свидетельствует о жизнеспособности традиции, продолжающейся в литературе XXI в.

### Список литературы

1. Баталов Э. Я. В мире утопии: пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. URL: <http://www.marsexx.ru/utopia/batalov-v-mire-utopij.html>
2. Шадурский М. И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. 160 с.
3. Козьмина Е. Ю. Поэтика романа-антиутопии: На материале русской литературы XX века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 222 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/poetika-romana-antiutopii-na-materiale-russkoi-literatury-xx-veka>
4. Ланин Б. А. Антиутопия в литературе русского зарубежья. URL: [http://netrover.narod.ru/lit3wave/1\\_5.htm](http://netrover.narod.ru/lit3wave/1_5.htm)
5. Жолковский А. К. Замятин, Оруэлл и Хворобьев: о снах нового типа // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука: Издат. фирма «Восточная литература», 1994. 428 с.
6. Муриков Г. Конспирология нашего времени. URL: <http://www.lych.ru/online/0ainmenu-65/65/718-2012-05-28-12-09-43>
7. Лестева Т. Виктор Пелевин. SNUFF – утопия или реальность? URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-lest2/1.html>
8. Фролова Л. В. «S.N.U.F.F.» глазами современников. По роману В. Пелевина // Фролова Л. В. Курсовая работа. Саратов: Институт филологии и журналистики, 2012. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati>

9. Пелевин В. «S.N.U.F.F.». URL: [http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/1006337/Pelevin\\_-\\_S.N.U.F.F..html](http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/1006337/Pelevin_-_S.N.U.F.F..html)
10. Королькова Я. В. Игра с прецедентными текстами как источник комического в романах-фэнтези М. Успенского // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2011. Вып. 7(109). С. 180–182.

Чернявская Ю. О., кандидат филологических наук, доцент.  
**Томский государственный педагогический университет.**  
Ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061.  
E-mail: [ucher@sibmail.ru](mailto:ucher@sibmail.ru)

*Материал поступил в редакцию 15.11.2012.*

*Y. O. Tchernyavskaya*

#### **TRADITION OF THE GENRE IN A DYSTOPIAN NOVEL BY V. PELEVIN “S.N.U.F.F.”**

In the novel by V. Pelevin there ironically reinterpreted the genre cliché dystopian novels of the 20th century, played upon their images, plot lines and motifs. For example, the motives of the “old house”, manuscript, struggle based on the confrontation of individual and collective, spatial isolation, etc. are shown. All this evidences the viability of dystopian rootedness and tradition in modern literature.

**Key words:** *dystopia, utopia, novel, a genre template, the motive of the manuscript, parody, V. Pelevin.*

**Tomsk State Pedagogical University.**  
Ul. Kievskaya, 60, Tomsk, Russia, 634061.  
E-mail: [ucher@sibmail.com](mailto:ucher@sibmail.com)