

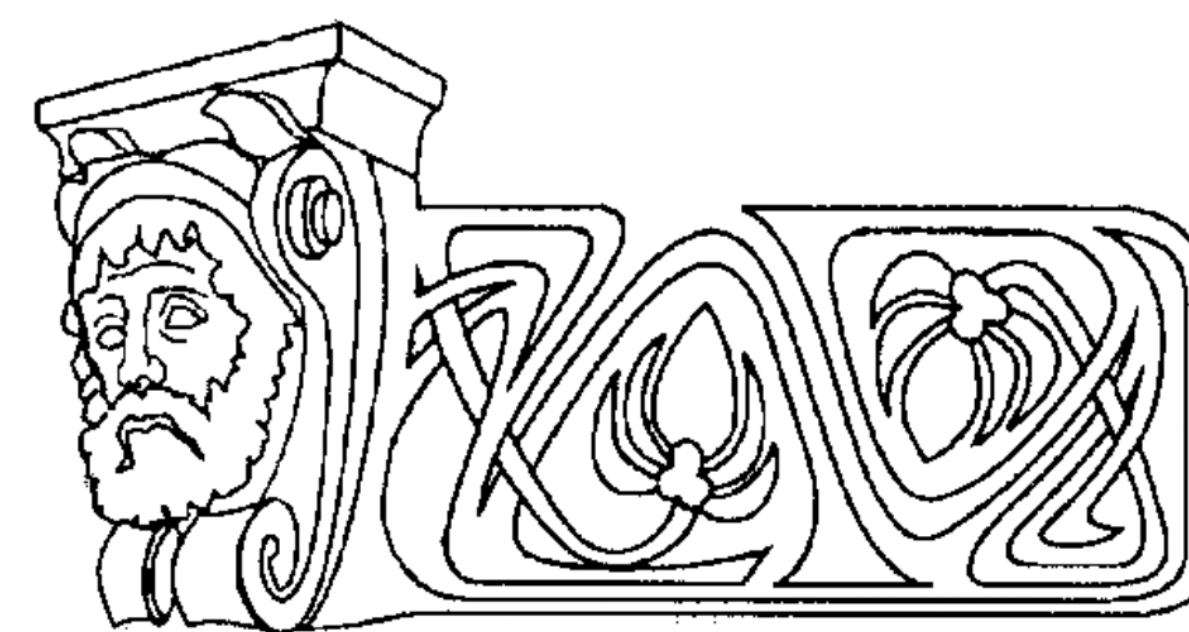


УДК 882.09-31+929 Пелевин

## ПОЗНАНИЕ ГЛАМУРА ДИСКУРСОМ: ЯЗЫК В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «EMPIRE V»

И.В. Кабанова

Саратовский государственный университет,  
кафедра зарубежной литературы и журналистики  
E-mail: Philology@sgu.ru



Последний роман В. Пелевина рассматривается как роман о языке на основных уровнях: язык в сюжете, мотивной структуре, метафорике и стиле романа. Выявляются параллели между воплощенными в романе представлениями о языке и теорией языка в современной философии языка, в постструктурализме.

*Discourse Going Into Glamour: Language in V. Pelevin's Empire V*

I.V. Kabanova

The latest novel by V. Pelevin is looked into as a text centered on the language, as demonstrated by examination of plot, motive structure, key metaphors and style of the novel. The parallels are suggested between Pelevin's idea of the place and function of the language and the twentieth-century language philosophy, as well as post-structuralist language concepts.

В. Пелевин (р. 1962) – один из немногочисленных отечественных авторов интеллектуальной идеологической прозы, в которой положения постструктуралистской мысли, востребованные при очередной перемене интеллектуальной моды, обернуты в красочную форму, делающую их притягательной и доступной для массового читателя. Написанная от первого лица история девятнадцатилетнего москвича Ромы Шторкина, который из грузчика в универсаме превращается в могущественного вампира Раму Второго, имеет черты классических жанровых разновидностей романа, уже отмеченных критиками в творчестве Пелевина<sup>1</sup>. От романа карьеры в нем история утраты иллюзий, обретения героем места в жестоком мире после принятия его законов, любовная история взаимоотношений с девушкой-вампиром по имени Гера – как в классическом романе XIX века, женщина оказывается важнейшим инструментом карьеры героя. От романа воспитания «Empire V» заимствует основную сюжетную структуру: обучение героя у наставников-вампиров, его прохождение «курса молодого вампира», постепенное раскрытие перед юношей тайн мироздания и самопознание. От жанра антиутопии – фокусировку на со-

циально-философских проблемах, склонность автора к сатирическому обличению современной культуры.

Пространственно-временная структура романа отсылает к столь значимой для Пелевина традиции фантазмагии «Мастера и Маргариты». В современной Москве, столице потребительства напоказ, разворачиваются фантастические события с участием нечистой силы; полет Рамы на великое грехопадение заставляет вспомнить полет Маргариты, а коттедж начальника вампиров Энлиля Маратовича на Рублевке обнаруживает такие же возможности трансформации пространства, как «нехорошая квартира» на Садовой в ночь бала у Воланда. Добавим к этому привычные у Пелевина черты постмодернистского романа: ироничную игру отражающими друг друга поверхностями смыслов, цитатами из недавних фильмов, самопародирование, эпатаж, упоминание событий практически из текущей хроники, таких, как дело Ходорковского и Беслан.

Поэтика пелевинского романа не предполагает тонкого психологизма, поскольку калейдоскоп его персонажей в очередной раз служит для воплощения излюбленной авторской идеи о выморочном характере индивидуального сознания, культуры, действительности вообще, для создания обличительного памфлета против современной культуры. Его послышки созвучны и буддистскому представлению о майе, обманчивом облике мира, и диагнозу Жана Бодрийера современной культуре как «эпидемии притворства, перехода во вторичное, притворное существование»: «Мы живем в постоянном воспроизведении идеалов, фантазмов, образов, мечтаний, которые уже присутствуют рядом с нами и которые нам, в нашей роковой безучастности, необходимо возрождать снова и снова»<sup>2</sup>. Однако следующая из подобной по-



зиции мизантропия в «Empire V» искупается не как раньше, исключительно энергией занимательного слова, но, как кажется, еще и мессианской интенцией автора, направленной на «конечные истины»: «Люди даже смутно не понимают сил, которые управляют их жизнью. Они не понимают смысла своей эволюции»<sup>3</sup>. Эти слова из интервью по поводу выхода в свет печатного издания текста<sup>4</sup> косвенно определяют пафос романа и перекликаются с многочисленными сходными по смыслу пассажами в самом его тексте. Задача раскрыть смысл эволюции, движущие силы жизни вообще выводит этот роман из поля постструктуралистской философии, которая не признает ни вечных истин, ни универсальных движущих сил, а только возможность субъективных, локальных историй. И хотя ниже в том же интервью слова Пелевина о культуре как о калейдоскопе, в котором не может быть никакой «сути», близки к постмодернистскому тезису об относительности любых культурных смыслов, сам по себе масштаб затеянной им конструкции свидетельствует в пользу его принадлежности к традиции отечественного правдоискательства, построения всеобъемлющих философских систем. Западная литература в последний раз задавалась такими задачами в эпоху «Улисса» и «Игры в бисер». На Западе сегодня подобная задача выглядела бы анахронизмом, поскольку «нет больше ни политического, ни художественного авангарда, который был бы способен предвосхищать и критиковать во имя желаний, во имя перемен, во имя освобождения форм. Это революционное движение завершено. Прославленное движение современности привело не к трансмутации всех ценностей, как мы мечтали, но к рассеиванию и запутанности ценностей. Результатом всего этого стала полная неопределенность и невозможность вновь овладеть принципами эстетического, сексуального и политического определения вещей»<sup>5</sup>. Этот масштаб и внутренняя серьезность, скрывающиеся под модной «вампирической» темой и столь же модными «антигламурными» пассажами, привносят в тематический комплекс, разрабатывавшийся в предыдущих романах Пелевина от «Чапаева и Пустоты» (1996) до «Священной книги оборотня» (2004), нечто существенно новое.

Начнем с наиболее очевидных вещей. Через весь роман проходит обязательная для всей постсоветской литературы тема национальной травмы. Современная Россия осмысливается как продукт несчастной, дискретной, абсурдной русской истории. Этот безнадежно-пессимистический взгляд на русский социум лежит в основе предшествующих произведений Пелевина, разве что в новом романе он выражен с особенной жесткостью: «Россия была вечно молодой – но эта молодость доставалась ценой полного отказа от идентичности, потому что каждый новый монстр разрывал прежнего в клочья при своем рождении... Это был альтернативный механизм эволюции – разрывно-скачкообразный... Никаких обнадеживающих знаков для нацеленного на личное выживание картезианского разума в этом, конечно, не было...»<sup>6</sup>.

Травмированному сознанию свойственно не помнить, вытеснять сам момент травмы. Самосознание Ромы-мальчика, который по возрасту не помнит распада Советского Союза, пробуждается под песенку о кузнечике и лягушке из старого советского мультфильма о носовском Незнайке: «Я сразу понял, о каком кузнеце речь: это был мускулистый строитель нового мира, который взмахивал молотом на старых плакатах, отрывных календарях и почтовых марках. Веселые коротышки отдавали Советскому Союзу последний салют из своего Солнечного города, дорогу в который люди так и не смогли найти... Я понял, что ласковый детский мир... навсегда остался в прошлом. Он потерялся в траве, где сидел кузнечик, и было понятно, что дальше придется иметь дело с лягушкой – чем дальше, тем конкретней...» (с.18). Зеленая, цвета доллара, лягушка не оставляет шансов кузнечику, скромному герою, с которым ассоциирует себя Рома, пишущий в сочинении на вступительном экзамене в университет: «И все-таки я патриот – я люблю наше жестокое несправедливое общество живущее в условиях вечной мерзлоты» (с.21). Пропущенная запятая после слова «общество» стоит ему, в подтверждение его слов, места в МГУ. Цель Ромы – выбраться из мутного тумана времени «к деньгам и свету» (с.21). Деньги – лежащая на поверхности цель нового российского общества, а формулировка «свет» несет в себе наследие духов-



ности русской культуры. Как писал Пелевин в статье «Джон Фаулз и трагедия русского либерализма», «Россия недавнего прошлого... была огромным сюрреалистическим монастырем, обитатели которого стояли не перед проблемой социального выживания, а перед лицом вечных духовных вопросов, заданных в уродливо-пародийной форме. Совок влачил свои дни далеко от нормальной жизни, зато недалеко от Бога, присутствия которого не замечал». В романе на материале новейшей российской действительности власть денег изображается как универсальная и абсолютная в жизни людей и одновременно, в соответствии с традициями русской культуры, опровергается и преодолевается, потому что для сверхлюдей, вампиров, деньги не являются самоцелью.

Для воспитанного матерью-диссиденткой Ромы, даже когда он становится Рамой, деньги – средство осуществления духовных задач; субъективно всегда важнее вторая его цель – «свет» (или другой полюс оппозиции, «тьма»), высоты и глубины человеческого духа. Он задается вечными вопросами о смысле бытия, существовании Бога, в полном соответствии с традицией нравственного поиска героя русской литературы, пусть роман ставит эти вопросы в гротескно-пародийной форме. Иными словами, роман представляет собой симптом переживаемого сегодня кризиса национальной идентичности и попытку преодоления этого кризиса с позиций, в которых узнаются такие черты русской культуры, как пренебрежение к материальному миру, безусловный приоритет духовного, почтение к Слову, к языку.

Но амбиции романа значительно выше, чем служить очередным высказыванием по проблемам русской души, механизмов русской истории вообще и переживаемого периода в частности. Пелевин выстраивает собственную фантазмагорическую модель мироздания, недоступную людям и открытую только вампирам. Постмодернистская идея о том, что смыслом всякой эмансипации, каждого освобождения является поддержание и питание сетей власти, оснащается технологическими подробностями и сказочно-мифологическими аллюзиями. Этапы ее постижения и составляют смысловой

стержень романа; все остальные затронутые в нем проблемы служат слагаемыми общей картины.

Картина эта представляет собой логический итог развенчания антропоцентризма, идущего в философии начиная с Ницше. Согласно ей, человечество, – всего лишь выведенное вампирами особого рода дойное стадо. Из людских мыслей, эмоций, надежд, из деятельности «ума Б», то есть из всей духовной жизни людей, вампиры добывают вполне материальный продукт, драгоценный «баблос», который служит пищей для Великой Богини. Человечество низведено с положения любимых сыновей и дочерей Божьих до низшего звена пищевой цепи, на вершине которой на земле стоят вампиры, а во Вселенной – Великая Богиня Иштар, она же Великая Мышь, сосланная в мир за забытый грех и воплощающаяся в серию земных реинкарнаций, «говорящих голов» в духе профессора Доуэля, которые всякий раз заново подсоединяются к главному мозгу на Древе Жизни, принося в жертву за статус Богини свое человеческое тело. Каждая Иштар отражает свою эпоху, и текущая российская немолодая Иштар Борисовна по прозвищу Примадонна полна сомнений и тревоги, которые она заливает дорогим коньяком. Она правит миром через элиту вампиров, посредством языка, которым Богиня некогда и была, а сейчас язык является ее орудием власти, создавая в головах людей наборы ложных представлений о мире, формируя их желания и иллюзии. Язык в смысле сосюрковского *langue* предстает в романе гигантской ловушкой, конструирующей сознание человека таким образом, что он не может вырваться из заданных им границ.

Пелевин прямо воспроизводит положение о том, что слово не отражает, а создает мир и всей образной системой, всем сюжетом романа объединяет хайдеггеровское представление о языке как о «доме бытия» и гумбольдтовское понимание языка как энергии духа. Но от буддистских увлечений прежнего Пелевина роман сохраняет глубокое недоверие к слову, поскольку человеческий язык в нем предстает самодостаточной иллюзорной системой, инструментом для поддержания человечества в состоянии сле-



поты. Язык автор понимает как деятельность, как некую силу или энергию, но источником его в романе служит Иштар, распорядителями – касты вампиров и подчиненных им членов людских элит, «халдеев», то есть язык объективируется в серии образов как независимое от людей начало. Но люди являются объектами воздействия языка, язык может проявляться, действовать только через них. Таким образом, в центр своей Вселенной автор ставит образную материализацию абстракции языка, в которой сочетаются отдельные, противоречащие друг другу, положения современной философии языка. Язык в романе одновременно объективирован, овегетивлен в образах Иштар и «баблоса» и представлен как естественная энергия, омывающая сознание людей. Эта противоречивость авторской концепции языка служит одним из источников неоднозначности романа, проявляясь на всех уровнях вплоть до сюжетосложения.

Роман, который может быть прочитан и как вариация конспирологической литературы (заговор вампиров в основе мира), и как прощание с иллюзией Бога (Бог – всего лишь полезный для образования баблоса фантом человеческой души), эти идеи проговаривает мимоходом, а путь центрального персонажа оказывается, в соответствии с лингвистической философией XX века, путем постижения языка, и соответственно роман – романом о языке. Это признание языка главенствующим началом не ново для русской литературы; до Пелевина его прямо утверждал И. Бродский. Но в романе проблематика языка воплощена с изобретательностью, свойственной Пелевину вообще, и способами настолько разнообразными, насколько возможности романа превышают по своей образной развернутости возможности лирики и эссеистики.

Язык как вечная неизменная первосущность наделен в романе самостоятельным существованием, он только меняет своих смертных носителей. Язык – это и та часть тела, которая делает человека вампиром. «Это была как бы переносная флэш-карта с личностью, сердцевина мозга – своего рода червь, на девяносто процентов состоящий из нервных клеток. Это вместилище индивидуальности стало селиться в черепе других су-

ществ... и входить с ними в симбиоз» (с.167–168). Достаточно натуралистично описывается физиология вампирического языка, части тела еще более интимной, чем обыкновенный язык, – это всего лишь небольшая припухлость, или нарост, на небе, но только эта незаметная деталь делает вампира вампиром, придает личности новый центр тяжести. После особого кровавого укуса, непременно в день летнего солнцестояния, вампирический язык, «другое живое существо высшей природы» (с.34), поселяется в новом теле, и обычный человек благодаря этому симбиозу с языком обретает сверхчеловеческие способности. Изменение облика, невидимость, способность к полету – это традиционные свойства сказочного героя; способность проникать во внутренний мир любого человека, чья капля крови попадает на язык вампира, – это тоже знакомый вариант, вариант эмпатии, или, если угодно, телепатии. Но главный смысл существования вампира – служить поставщиком энергии для языка, своего рода медиумом между языком и жизнью – осуществляется в момент принятия баблоса. Высшая точка вампирического опыта – способность испытывать в момент принятия баблоса нечеловеческое счастье через присвоение в фантастическом ускорении духовного опыта миллионов, ощущение божественного всемогущества – описывается в манере, сходной с описаниями наркотических путешествий в предыдущих романах Пелевина. Автор приходит к формуле Бога как сверхчеловека: простой человек после овладения тайнами языка, активно приобщенный к его высшей силе, становится вампиром, или, что на языке романа одно и то же, Богом на земле. Любое иное представление о Боге – побочный отход в процессе производства баблоса.

Закономерно, что роман о языке представляет собой слепок состояния языка, на котором он написан. За плохой русский язык Пелевина упрекали слишком многие. Реже высказывалось соображение, что стиль Пелевина полностью соответствует его художественной задаче: в идеологическом романе нет места риторике, идеи должны быть донесены до читателя с максимальной внятностью и прямоотой, и стиль, подчиняясь этой цели, делается прозрачным, незамет-



ным. К нему можно подойти и с точки зрения последствий национальной травмы для всякого языка – проблема на материале советской литературы затрагивалась в книге Майкла Горэма<sup>7</sup>. Какой же облик русского языка фиксирует роман?

Как всегда у Пелевина, протагонист – человек с творческими задатками. Его родители имеют отношение к искусству слова: Рома с матерью живут в доме профкома драматургов у метро Сокол; его отец, которого он ни разу не видел, – преуспевающий сетевой журналист. Как только Рома превращается в Раму, он становится гиперчувствителен к словам, открывая в них новые, фантастические смыслы. Эти первые шаги Рамы-лингвиста позволяют автору позабавить читателя: «Синоптик становился для меня составителем синопсисов, ксенофоб – ненавистником Ксении Собчак, патриарх – патриотическим олигархом» (с.63–64), иронически выстраивая в один ряд скандально известную героиню светской хроники и главу Русской православной церкви. Озарения Рамы происходят в основном по поводу социально-политических явлений сегодняшней российской жизни. Эмблема правящей партии, медведь, истолковывается им по созвучию западноевропейских слов «bear» и глагола «берет»: «тот, кто берет», и не только мед. Название Петроград он производит от petrol, английского «бензин», прозревая в названии столицы бывшей империи ее нынешнюю нефтяную основу. И тем более слова из тюремно-лагерного жаргона могут стать поводом к созданию публицистического мини-трактата: «Слово «западло» состоит из слова “Запад” и формообразующего суффикса “ло”, который образует существительные вроде “бухло” и “фуфло” (в данном случае словообразующего; формообразующим суффикс “ло” был бы в глаголе: *(оно) запад-ло*, подобно *упало* и *побежало*. – И.К.). Не рано ли призывать склонный к такому словообразованию народ под знамена демократии и прогресса?» (с.65).

От Хайдеггера до Дерриды философы предлагали вслушиваться в слово «само по себе», в то, что оно несет в себе помимо всяких исторических контекстов, и видя в этом методе рефлексии над словом путь к постижению «оформленной концептуальности»

языка, окошко, приоткрывающее смысл бытия. Этимологические экскурсы Рамы гротескно используют именно эту установку, потому что исследование запечатленной в слове философии вступает в противоречие с открывающимся Раме как раз в этот момент свойством слова как знака маскировать бессмыслицу, пустоту.

Рама проходит базовый курс вампирских наук, главными из которых являются гламур и дискурс, или, как говорят ведущие их специалисты, вампиры Бальдр и Иегова, курс гламурá и дискурсá, с ударением на последнем слоге – автор наделяет их таким образом профессиональным произношением, подобно тому, как «старые волки-эксплуатационники говорят, например, “мазутá” вместо “мазута”. Это сразу вызывало доверие к их знаниям и вызывало уважение к их опыту» (с.60). Раме этот курс дается с трудом, потому что разницы между дисциплинами в сущности нет, обе трактуют тайную суть современной общественной мысли: «Идеологией анонимной диктатуры является гламур. Гламуром анонимной диктатуры является ее дискурс» (с.68). Одно является разновидностью другого, и в этом автор прав. Без всяких отсылок к создателю современной теории дискурса Фуко, Пелевин словами Бальдра и Иеговы раскрывает суть описанных им, разработанных Новым временем практик контроля и управления, «нормализации» человеческого поведения и сознания, путем построения удобных властью имущим представлений и натурализации этих мифологем в общественном сознании через систему социальных институтов.

В современном мире образы и знаки стали формировать саму реальность, так называемую «гиперреальность», скрывающую отсутствие под ней реальности подлинной. Гиперреальности соответствует новый тип знаков, которые целиком утрачивают связь с подлинной действительностью и единственной функцией которых становится симуляция действительности, знаков-симулякров. В самом деле, главный товар рыночной экономики – идеи, образы, брэнды, т.е. интеллектуальный продукт, что свидетельствует об ослаблении в экономике производства материальных ценностей и о новой роли культуры в жизни общества. Искусство,



средства массовой информации, реклама играют в поддержании существующего социального устройства важнейшую роль, формируя жизненные цели людей, и в разоблачении власти журналистов, маркетологов, пиарщиков автор вновь вступает на территорию, хорошо знакомую читателям его предыдущих романов. Особенно больно он задевает творцов современной культуры, производителей и хранителей дискурса, специалистов по потреблению в сфере общения: «Гламур – это секс, выраженный через деньги. Дискурс – это секс, которого не хватает, выраженный через деньги, которых нет... Гламур – это дискурс тела, а дискурс – это гламур духа» (с.59–60). Убийственное толкование в результате получает модная разновидность современного гуманитария – культуролог, этакий метросексуал среди гуманитариев; с точки зрения Рама, «это ... уролог, который так подробно изучил мочеполовую систему человека, что добился культового статуса и получил право высказываться по духовным вопросам» (с.72). Разного рода галеристы, критики, писатели, художники и прочие люди творческих профессий преуспевают исключительно в зависимости от своего умения «кидать понты» в принятой в данный момент манере. Трудности с понятиями «метросексуал», «ваммосексуал», «каргокульт» и прочими разделами курса Рама преодолевает легче, и опять-таки автор обходится без сложной теоретической базы – правда, упоминается создатель термина «показное потребление» американский социолог Торстон Веблен, – а пишет на эти темы на том же интеллектуальном уровне, на каком они освещаются в глянцевах журналах.

Занятия приносят нужные плоды, Рама начинает прозревать истинный смысл общественных дискуссий: «Я начинал догадываться, что схватка двух интеллектуалов, где один выступает цепным псом режима, а другой бесстрашно атакует его со всех возможных направлений – это не идеологическая битва, а дуэт губной гармошки и концертино, бэкграунд, который должен выгоднее оттенить реальную идеологию, сияющую из гадючьей мглы» (с.84). Пелевинские гламур и дискурс трактуют именно проблемы власти символизации, преломления реальности в знаке, возможностей дискурса и т.д., т.е. те про-

блемы, которыми занимались постструктуралисты – Деррида, Фуко, Делез, Лиотар – в попытке вырваться из ловушки идеологии. Их опыт дает урок иллюзорности попыток выйти за пределы идеологического поля. В главах «Бальдр» и «Иегова», в сценах капутника у Энлиля Маратовича Пелевин излагает своего рода тезисы постструктуралистского понимания идеологии как культурно и социально обусловленной доктрины, успешно выдающей себя за самоочевидную истину, идеологии как неизбежного глубинного регулятора процесса культурного воспроизводства. Вампир Рама понимает все это скорее интуитивно; сюжетная функция погружения в глянец гламура (который написан с большим знанием дела) и в мутный туман дискурса – выработать у начинающего вампира иммунитет к ним, подготовить его к роли их распорядителя, в конечном счете – хозяина языка. Отдельный вопрос, что здесь налицо противоречие: ведь по утверждениям теоретиков от Альтюссера до Бодрийера, идеология (не в грубом марксистском понимании) лежит в основе человеческой субъективности, и «преодолеть» ее никому не дано, ну разве что вампирам, но никак не романисту, что и доказывает текст романа. Образование Рама завершает курс «Искусство боя и любви», который ведет похожий на Тютчева вампир Локи.

На протяжении романа стиль повествователя не претерпевает особых изменений. Это все тот же пелевинский стиль, «принципиальная стилистическая какофония», если воспользоваться словами Л.Я. Гинзбург по поводу обэриутов. В интертекстуальном поле романа равноправно соседствуют литературные (Набоков, Пастернак, Окуджава, Солженицын, Тютчев, Джозеф Хеллер) и кинематографические тексты (голливудская трилогия «Чужие», «Криминальное чтиво» Тарантино, фильм Майкла Мура «Фаренгейт 9/11», исторический блокбастер «Троя»). Забавно пародируется заимствованная с Запада мода на политкорректность: вампиры говорят не «кровь», а «красная жидкость», не «жертва», а «ликвид провайдер» (поставщик жидкости). Предметом особого интереса автора является язык Интернет-сообщества в разных его вариантах, от относительно нейтрального стиля электронных писем, которыми Рама



общается с Герой, до буквенно-фонетической записи речи, введенной в оборот «падонками» с петербургского сайта udaff.com. Например, объяснение разницы между отражающим объективную реальность умом «А» и умом «Б», денежной железой человека, становится выразительней с применением элементов именно этого языка: «Когда ты замечаешь разницу в форме кузова и фар, отличие в звуке мотора и рисунке шин – это работает ум «А». А когда ты видишь два «Мерседеса», один из которых гламурный, потому что это дорогушая модель прошлого года, а другой – срачный ацтой, потому что на таком еще Березовский ездил в баню к генералу Лебедю и в наши дни его можно взять за десять грин, – это работает ум «Б». Это и есть полярное сияние, которое он производит» (с.172). Ненормативная, обценная и жаргонная лексика также становятся важной частью общей языковой игры.

Обилие англоязычных вкраплений в роман отражает реально возросшую роль западной культуры в России. Как правило, по-английски называются товарные брэнды, цитируются слоганы рекламных кампаний, слова из песен, реплики из кино, приводятся термины культурных исследований: *conspicuous consumption* (потребление напоказ), *industrial exemption* (освобождение от физического труда), *override* (принудительное управление). Прагматика конкретных случаев употребления английских выражений иногда сомнительна, например: «Мы с матерью занимали небольшую двухкомнатную квартиру вроде тех, что в закатных странах называют «one bedroom». В этой самой bedroom я и вырос» (с.14), или: «современное рабочее место в офисе – *cubicle* – даже внешне похоже на стойло...» (с.176). Любопытно, что в англоязычных романах, написанных на советском материале, практически никогда не встречается русскоязычных вкраплений, единственное известное нам исключение – «Заводной апельсин» Э. Берджесса, отчасти использующий, отчасти конструирующий русский слэнг криминальной молодежи, но и там русские слова переданы латиницей. Даже в русскоязычных романах третьей волны русских эмигрантов на материале американской жизни английский используется уме-

реннее, чем у Пелевина, который находит в этом своего рода интеллектуальное щегольство.

Неологизмы английского происхождения изобилуют в романе, отражая новые социальные явления и помогая передать «дух времени». Это чаще всего кальки с английского: из компьютерной сферы («ноут» для переносного компьютера, «аттачмент» вместо «приложения к письму»), из сферы индустрии красоты (ботокс и липосакция), для обозначения культуры знаменитостей (селебритиз), для описания механизмов коррупции (тендер с откатом). Реже эти кальки заменяют простые понятия: дринк (напиток), мессидж (смысл), лузер (неудачник), уже цитированный выше бэкграунд (фон).

Автор использует и более сложные способы словообразования, например: «Я давно уже обратил внимание на пошлейшую приметку нашего времени: привычку давать иностранные имена магазинам, ресторанам и даже написанным по-русски романам, словно желая сказать – мы не такие, мы продвинутые, оффшорные, отъевроремонтированные. Это давно уже не вызывало во мне ничего, кроме тошноты» (с.75), где сочетаются такие способы словообразования, как сложение основ (отъевроремонтированные – «евро»+«ремонт») и суффиксально-префиксальный способ.

Самоирония в последней цитате обращает нас к смыслу заглавия романа, который комментирует пассаж о Пятой Империи: «Это всемирный режим анонимной диктатуры, который называют «пятым», чтобы не путать с Третьим рейхом нацизма и Четвертым Римом глобализма. На деле это гуманная эпоха Vampire Rule, вселенской империи вампиров, или, как мы пишем в тайной символической форме, Empire V» (с.272). Простая перестановка первой буквы в слове *vampire* в конец слова – и автор загадывает шараду, которая подлежит разгадке уже на двух языках, русском и английском, потому что по-английски слова «империя» и «ампир» пишутся по-разному, а произносятся одинаково. Автор не забыл высказаться по поводу сталинского классицизма, советского варианта стиля «ампир»: «Я люблю наш ампир. Люблю его выстрадаанный в нищете гламур и выкованный в боях дискурса» (с.406).



Овладение Рамы вампирическим курсом отражается в его поэтических опытах. Их в романе всего три. Первый – плод знакомства с препаратом в пробирке, помеченной «Пастернак +1/2 Nabokov», после чего героя охватывает поэтический зуд и рождаются четыре строки, пародирующие невнятицу раннего Пастернака; зуд не унимается, и рука Рамы записывает еще две столь же беспомощные строки по-английски. Третий опыт Рамы-поэта цитируется практически во всех рецензиях на роман; за него авторы сетевых блогов в своих отзывах говорят Пелевину отдельное «спасибо», поэтому на нем стоит остановиться подробнее.

Дуэль между Рамой и его соперником в отношениях с Герой, вампиром Митрой, происходит в форме поэтического конкурса, что вовсе не представляется неожиданным среди существ, служащих языку. За тридцать минут дуэлянты должны написать вампирический сонет на заданную тему с тем, чтобы Гера выбрала победителя. Раме достается тема «Князь Мира Сего». Это аллюзия на Евангелие от Иоанна; при вступлении в Иерусалим с небес звучит глас Господень, и Иисус говорит: «Ныне суд миру сему; ныне князь мира сего изгнан будет вон» (12:31). «Князь мира сего», сатана – так традиционно переводится на русский язык стоящее в оригинале слово «архонт» (греч. начальник, мироправитель). В христианских текстах архонты безусловно враждебны богу и человеку, это слуги дьявола, бесы. Рама соответственно устраивает свой суд сегодняшнему миру, пишет «грозный мистический стих-предупреждение» (с.387) повышенной злободневности, обращенный, как и следует ожидать в идеологическом романе, к отечественным халдеям, т.е. к элите, управляющей страной.

#### СТАС АРХОНТОФФ

Зачем скажи Начальнег Мира  
Твой ладен курицца бин серой?  
Кто Бени. Фици. Ары пира?  
Они твои акционеры?

Зачем ты так нипабедимо  
Керзою чавкаиш в ацтои?  
Каму кадиш в тумани винам  
Под куполами Главмосстройа?

Ты щаслеф. Ветир мньот волосья.  
Литит салома тибе ф морду:  
Но биригис. Твой след ф навози  
Уж уведал Начальнег Морга.

Сонет написан на языке сайта udaff.com. Это язык новейшей генерации русских пользователей Интернета, которые таким образом самовыражаются в неподцензурной сети. Язык авторов сайта, пародирующий все шире распространяющуюся безграмотность письменной речи (непосредственно с сайта позаимствованы «начальнег», написание окончаний существительных мужского рода на «ой» в родительном падеже как «ойа» как в «Главмосстройа», «цц» вместо «тсся» в глаголе, высокочастотный на сайте «ацтои»), – этот язык выражает одну из сегодняшних форм радикальной культурной оппозиции официальной культуре. Нарочито неловкие рифмы, пять риторических вопросов, таящих угрозу, и ее прямое выражение в образе Начальника Морга – единственно понятного «начальникам мира» воплощения Бога, – сонет как бы говорит с адресатом на его собственном языке, примитивность которого замаскирована «понтами». Ранее в романе автор замечает: «интернетовский новояз был совсем молодым, но уже мертвым языком» (с.385), и все же использует его в кульминации романа. Идеологический заряд стихотворения понятен: развенчание сегодняшних хозяев жизни, причем набор русских реалий (купола, кирза, солома, навоз) служит более явным средством политизации текста, чем нуждающееся в комментарии заглавие. Герой уверен в своей победе: «я с гордостью ощутил, что сам не понимаю написанного до конца» (с.387), в опыте ускорения и сгущения языка в процессе создания сонета он почувствовал себя поэтом, т.е. хозяином языка.

Раме помогают его секунданты, не сомневающиеся в его победе; ему дают возможность воспользоваться препаратом, чтобы подстегнуть вдохновение. В спешке он выплескивает в рот содержимое пробирки «Тютчев+албанск. source code». «Албанский источник» здесь, вероятно, не столько аллюзия на патриотическо-славянскую струю в творчестве Тютчева, сколько отсылка к значениям слова «албанский», которые оно приобрело после голливудской политической сатиры «Хвост машет собакой», где виртуальная война в никому не известной Албании должна замаскировать проблемы во внутренней жизни США, и хорошенькая амери-