

STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA, vol. XLIV: 2019, pp. 221–232. ISSN 0081-6884.

Adam Mickiewicz University Press, Poznań

DOI: 10.14746/strp.2019.44.1.21

„HOMO TRANSFORMENS” ПО ПЕЛЕВИНУ
(„СОВРЕМЕННЫЕ” ОБОРОТНИ, ВАМПИРЫ И АНДРОИДЫ –
ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ВАРИАЦИИ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА)

“HOMO TRANSFORMENS” ACCORDING TO PELEVIN
 (“CONTEMPORARY” WEREWOLVES, VAMPIRES AND ANDROIDS –
VICTOR PELEVIN’S POSTMODERNIST VARIATIONS)

EWA PAŃKOWSKA

ABSTRACT. Victor Olegovich Pelevin undoubtedly belongs to the most popular contemporary Russian writers. He is recognized as one of the leading representatives of Russian postmodernism. The purpose of this article is to show distinguishing features and characteristics of Pelevin’s “non-human beings”: at first to discuss Pelevin’s “postmodernist and eclectic” conception of “supernatural creatures”: werewolves and vampires (Pelevin deconstructs “werewolf and vampire discourses”), and secondly, to show Pelevin’s point of view on human–robot relationships. The following Pelevin’s novels are the subject of the analysis in this paper: *The Sacred Book of the Werewolf* (2004), *Empire “V”*. *The Story of a Real Superman* (2006), *S.N.U.F.F.* (2011), *Batman Apollo* (2013).

Keywords: werewolf, vampire, human–robot relationships, Pelevin’s “non-human beings”

Ewa Pańkowska, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok – Polska,
ela.pankowska@poczta.onet.pl

ORCID ID: 0000-0002-3820-8224

Неоднозначность, спорность, противоречие; резкое сопротивление нормативизму, отсутствие/смещение жанровых, стилевых границ; принцип сочетания несочетаемых явлений и разнородных элементов; разрушение мифов и стереотипного мышления, разрушение привычных представлений о бытии и человеке; игровое начало, игра с традицией (культурной, литературной, философской); игра с реальностью (альтернативные/параллельные миры и сложная сращенность реального и виртуального, реального и сновидного); словесные игры (умножение смыслов, загадка, ребус), интертекстуальность, лабиринт намеков (иногда даже сверхобилие ссылок); ирония, самоирония, пародия, гротеск, гипербола; образ пустоты, мотив свободы и поисков истины – эти выражения, понятия, термины неразрывно связаны с художественным методом, мировоззрением, миромоделированием Виктора Пелевина.

Творчество писателя чаще всего относят к постмодернистской школе, хотя среди критиков и литературоведов нет единого мнения по этому поводу. В прозе автора *Generation 'П'*, конечно, найдем принципы, характерные для постмодернизма. Это, например, попытка снять границы между оппозициями: рациональное/иррациональное, реальное/воображаемое, явь/сон; также попытка преодолеть разрыв между массовым и элитарным искусством, но одновременно можно предполагать, что прозаик искусно играет и постмодернистским дискурсом.

Пелевин это писатель, который, несомненно, всегда четко чувствует главные тенденции эпохи, по словам одних критиков (Татьяна Маркова), уникальная индивидуальность современной российской литературы, по словам других (Андрей Немзер) – хорошо продаваемый бренд на книжном рынке. Как справедливо замечает писатель, журналист, литературный критик Дмитрий Быков:

Он (Пелевин – Е.Р.) может себе позволить печатать под своим именем что угодно, хоть телефонный справочник. Секта его фанатов обнаружит и здесь образцовые глубины и тот идеально правильный, кристальный язык... Ругатели будут ругаться на автомате, не снисходя до чтения. Те же, кто любит Пелевина давно и трезво, ...попынут понять его логику [Быков 2015].

В связи с этим все время открытым остается вопрос: „В чем на самом деле заключается эта пелевинская логика?“ В том ли, чтобы просто выполнять условия контракта, заключенного с издательством, и как можно чаще выпускать книги, или все-таки чтобы под видом издевательства, замысловатой шутки, сложных философских (псевдофилософских) рассуждений „скрыть“ некий глубинный смысл, творческий „посыл“?

В настоящей статье мы попытаемся выявить отличительные черты пелевинских „нелюдей“ [Pańkowska 2016a: 105–124]. Во-первых, постараемся представить пелевинскую „постмодернистско-эkleктичную“ концепцию „сверхъестественных существ“: лис-оборотней, волков-оборотней и вампиров, во-вторых, попробуем показать пелевинский „игровой“ взгляд на взаимоотношения человек – робот. Уместно сразу уточнить, что, изображая процесс перехода-трансформации человека в „иное“, „нечеловеческое“ существо, Пелевин использует литературные схемы, фольклорные традиции, самые известные образы и коды массовой культуры, а также собственные, индивидуально-авторские открытия и изобретения. Можно поэтому говорить о своеобразной стратегии деконструкции и реинтерпретации „оборотнического и вампирического дискурсов“.

Писатель, как правило, обманывает читательские ожидания, то есть, как умелый фокусник, интригует читателя, при этом обычно только на

что-то намекает, только что-то подсказывает, но существенные вопросы намеренно оставляет без окончательного и однозначного ответа. Вместо устойчивых, давно и прочно сформированных, глубоко укоренившихся в сознании читателей представлений об определенных явлениях Пелевин предлагает свои варианты, очень часто спорные и удивительные, в том числе и свои авторские варианты вампиризма, оборотничества (в данной статье оборотничество рассматривается как превращение человека в любое животное, не только в волка). В связи с этим в художественном мире его произведений мы можем наблюдать своего рода „перевертыш“: не монстры, не чудовища, а современные „рыночные люди“, по словам главной героини романа *Священная книга оборотня*, превратились в „бесхвостых обезьян“ [Пелевин 2004], вовсе (или почти) лишенных духовно-нравственных ценностей.

Для Пелевина, морально деградированный, развращенный, полностью зависимый от технологий „постчеловек“ становится жалким, бесчувственным „несовершенным роботом“, лишь „химической программой“, которой управляют именно химические привязанности, а робот – „усовершенствованным человеком“ [Чернова 2013: 121]. Таким образом, в высокотехнологичном мире фембот, сура, суррогатная женщина, добавим, запрограммированная на „максимальное существо“ [Пелевин 2012], оказывается гуманнее обычной женщины, и только она, резиновая кукла, способна на бескорыстную любовь.

Материалом для исследования в данной работе послужили следующие романы: *Священная книга оборотня* (2004), *Ампиr «В». Повесть о настоящем сверхчеловеке* (2006), *S.N.U.F.F.* (2011), *Бэтман Аполло* (2013).

В *Священной книге оборотня* повествование ведется от лица лисы-женщины А Хули, которая часто пребывает в человеческом теле, являясь тогда людям молоденькой привлекательной девушкой – здесь надо уточнить, что лиса-оборотень живет на земле уже более двух тысяч лет. Необходимо подчеркнуть, что в образе А Хули обнаруживаются прямые отсылки к набоковской *Лолите*. Лиса-оборотень работает „виртуальной“ проституткой. Она использует магию своего рыжего хвоста и навевает на мужчин лишь сексуальные галлюцинации, а сама в это время поглощает выделяемую ее клиентами сексуальную энергию („энергию Эроса“), которая служит для лисы-женщины источником жизненной силы, вечной юности и юношеской красоты [Липовецкий 2008: 648]. Значит, настоящее сексуальное сближение с мужчиной никогда не происходит, и А Хули сберегает свою девственность. Лиса-оборотень всегда сохраняет свою „двойственную, оборотническую натуру“, а благодаря этому сохраняет и отстраненный взгляд на человека, способность к холодному, рациональному восприятию человеческой жизни [Сорокина 2017:

17]. Образ А Хули представляет собой своеобразную авторскую маску – в высказываниях героини слышатся авторские иронические характеристики, едкие оценки, относящиеся не только к состоянию постсоветской России, но и к состоянию всей современной постиндустриальной цивилизации.

На своем жизненном пути лиса-оборотень встречает Александра Серого, генерал-лейтенанта Федеральной службы безопасности, который тоже оказывается оборотнем, волком-оборотнем. Эту встречу и дальнейшие взаимоотношения А Хули и Александра можно воспринимать и интерпретировать по-разному.

По нашему мнению, это прежде всего столкновение независимой, свободной личности художника-индивидуалиста (лиса-женщина выступает в роли автора „священной книги”-дневника) и представителя тоталитарной власти, которая боится такого рода индивидуалистов и поэтому, как правило, их уничтожает. Можно здесь даже говорить о борьбе свободы, индивидуализма с унифицирующей властью, не терпящей никакой конкуренции и чьего-либо превосходства, но зато одобряющей одинаковость, личностную неопределенность.

Лиса-оборотень обладает огромными знаниями в различных областях. Ею движет дух познания, стремление к исследованию собственной сущности, стремление к бесконечному самораскрытию и постоянному самосовершенствованию. Волк-оборотень, в свою очередь, воплощает инстинкты, прежде всего, инстинкт смерти. Можно в связи с этим также говорить о своеобразном „сражении” Эроса с Танатосом – о бое духа любви и духа агрессии, разрушения и смерти.

После метаморфозы, вызванной поцелуем А Хули, Саша Серый превращается в Сашу Черного – страшного, апокалиптического пятилапого пса по прозвищу Пиздец, и это уже не только взаимопроникновение Эроса и Танатоса, а трансформация энергии Эроса в энергию Танатоса. Александр оставляет А Хули, полностью отказывается от ее любви и выбирает путь абсолютизации собственной власти – власти, которая намерена физически ликвидировать всех врагов России.

Лису-женщину А Хули следует отнести к числу положительных пелевинских героев-одиночек, индивидуалистов, мыслителей-правдоискателей, „беглецов”, которые сознательно дистанцируются от „толпы”, от всевозможных стереотипов, норм, законов, тем самым от фальши, лжи, неестественности, всеобщего „оборотничества” окружающей действительности, от внешней зависимости вообще [Pańkowska 2016b: 263–265; Pańkowska 2014: 156–158]. Такая „изолированность” необходима для того, чтобы достичь просветления, то есть постичь „окончательную истину”, „сокровенную суть”, не принадлежащую сфере языка и не контролируе-

мую дискурсом [Липовецкий 2008: 672]. В итоге совершить полный исход из времени и пространства – окончательно исчезнуть из материального мира (мира иллюзий) и достичь гармонии, состояния блаженства, уровня „абсолютной свободы“ (здесь намечается влияние философии дзен-буддизма), которая, согласно концепции Пелевина, и есть высшая цель существования. Ключом к обретению этой свободы является настоящая любовь. В таком контексте „оборотничество“ можно рассматривать как внутреннюю, духовную метаморфозу, позволяющую совершить выход за пределы социума – выход в „собственный внутренний рай“ – лиса-оборотень растворяется в Радужном Потоке [Pańkowska 2015: 70].

В пелевинских оборотнях „мерцают“ многие сказочные сюжеты. Это, например, сюжеты русских народных сказок про Лису и Волка, а также про Волка и Красную Шапочку, появляются аллюзии на сказку Сергея Аксакова *Аленький цветочек* (1858), тоже на ее европейский вариант – сказку *Красавица и Чудовище* [Pańkowska 2015: 67–68]. Конструируя эклектичный образ оборотней, автор *Жизни насекомых* использует мотив вервольфа, очень распространенный в массовой культуре; в буквальном смысле использует метафорическое выражение „оборотни в погонах“, употребляемое для обозначения коррумпированных представителей государственной власти и работников силовых структур; конечно, использует также мотив превращения в животное, заимствованный из фольклора и мифологии: славянской, германской, скандинавской (связь человека с волком), китайской (связь человека с лисой). В китайской мифологии „Хули-цзин“ – это именно лиса-оборотень, которая, приняв облик прекрасной девушки, является к мужчине, вступает с ним в интимную связь и в процессе сексуальных сношений получает от мужчины его жизненную энергию [Pańkowska 2015: 69].

Обладающие волшебными свойствами лисы-оборотни занимают важное место и в японской мифологии („Кицунэ“), и в корейском фольклоре („Кумихо“), но корейская лиса всегда изображается как злой дух, в отличие от китайских и японских лис, которые могут быть и доброжелательными и злорадными.

В конечном итоге Пелевин, как мы уже заметили, совершает своеобразный акт деконструкции „обротнического дискурса“. С одной стороны, он наделяет своих оборотней сверхъестественными способностями к трансформации, которые пелевинские монстры применяют, например, во время любовных игр или во время „церемонии“ вызывания нефти волчьим воем, обращенным к черепу пестрой коровы (ср. русскую народную сказку о Крошечке-Хаврошечке).

С другой стороны, Пелевин лишает оборотней их звериного влечения к бессмысленному, стихийному насилию – поэтому пелевинские

монстры не напоминают кровожадных убийц из фильмов ужасов. Наряду с нечеловеческими признаками в них присутствуют типичные человеческие эмоции: они страдают, сомневаются, испытывают угрызения совести, чувство стыда, но, самое главное, умеют или хотя бы стараются научиться искренне и по-настоящему любить. Для Пелевина, этих человеческих эмоций у „нелюдей” парадоксально намного больше, чем у людей, которые, в свою очередь, предстают в романе агрессивными, жадными, жестокими и примитивными существами, которые в своем поведении, к сожалению, начинают руководствоваться не разумными побуждениями, а первобытными инстинктами, часто преображаясь в беспощадных хищников.

Стратегию деконструкции кода массовой культуры писатель продолжает в диалогии о вампирах (романы *Ампир «В»*, *Бэтман Аполло*), внешний сюжет которой образует история Ромы, молодого человека, типичного неудачника, обращенного в вампира, в члена „вампирической империи”, в Рама Второго (вампиры носят имена богов). Рама взрослеет и постепенно узнает человеческий мир, но уже с точки зрения сверхчеловека. Следует сразу уточнить, что создавая своих вампиров, Пелевин наделяет их характернейшими признаками вампиризма, например, сверхчеловеческой силой и интеллектом, умением проникать во внутренний мир человека и превращаться в летучую мышь, но одновременно „отсылка к классическому вампирскому коду оказывается ложной”, так как пелевинских вампиров, без всякого сомнения, ужасающими кровопийцами-мертвецами назвать нельзя [Надозирная 2014: 132].

Из-за политкорректности они даже избегают употребления слова „кровь” и пользуются выражением „красная жидкость”. Пелевинские вампиры только „дегустируют” чужую „красную жидкость” [Пелевин 2013] и делают это исключительно для того, чтобы получить доступ к знаниям человека-жертвы. Далеким от привычного восприятия также является пелевинский вариант графа Дракулы, который предстает возвышенной натурой, освободителем не только людей, но и вампиров. Рама Второй говорит: „Все, что вы знаете о вампирах, ложь. Все, что вы можете прочесть или услышать о них в современном мире, не соответствует истине” [Пелевин 2013: 7].

Уместно здесь заметить, что образ вампира (в литературе, в кино) на протяжении всего периода его формирования и развития подвергался и продолжает подвергаться изменениям. Литературовед Елена Ковтун подчеркивает, что „говорить об устойчивом каноне изображения вампира не так-то просто” [Ковтун 2013]. При этом добавляет, что невзирая на бурную эволюцию различных признаков вампиров, „долгое время

неизменным оставалось главное: инфернальная сущность вампира и его исконная враждебность человеку – и вообще божьим тварям” [Ковтун 2013]. В связи с этим вампир неизменно вызывал у персонажей-людей омерзение и страх, а отношения человек – кровопийца сводились исключительно к формуле жертва – убийца. Такая ситуация резко изменилась в конце XX века. С течением времени вампиры стали наделяться сложным внутренним миром (они начали осознавать греховность собственного бытия, осознавать вину перед человечеством) и чертами характера (это например, попытка отказа от человеческой крови и тем самым – отказа от своей „адской“ сущности), позволяющими людям ощутить к ним не только влечение, но и более глубокое чувство любви, а также проявить к ним сочувствие, эмпатию [Ковтун 2013].

Итак, „омерзительная кровожадная тварь“, „мрачный асоциальный полуразложившийся кровопийца“ [Галина 2013] постепенно превращается в существо утонченное, интеллектуальное и эстетически привлекательное; вместо традиционной фигуры хищного, коварного и смертельно опасного монстра, несущего человеку смерть, предлагается образ возвышенного и страдающего существа, наделенного человеческим разумом и нравственностью [Логуновская 2013]. Варьируются также сверхъестественные возможности вампиров, ограничивающие их натуру факторы, способы ликвидации, возникают разные вампирические типы: вампир-хищник; „над-человек“ – харизматичный и „хороший“ красавец-вампир (также „гламурный вампир“ [Набокова 2008]), который не губит людей ради крови; вампир-паразит, после укуса которого люди „заражаются“ и тоже становятся вампирами, но более низкого ранга; вампир-симбионт.

Согласно концепции литературного критика Марии Галиной, пелевинские вампиры – „сложные“ существа, так как их „вампоидентичность“ – это своеобразная „смесь“ черт, свойственных „над-человекам“, паразитам и симбионтам [Галина 2013]. В пелевинской дилогии вампиры выступают как высшее на Земле звено пищевой цепи, истинная аристократия в мире – таковыми являются „над-человеки“-циники, которые манипулируют людьми, все время оставаясь в тени, но сохраняя власть над миром. Несмотря на это, как подчеркивается Пелевиным, вампиры – „самое гуманное и высокоморальное звено“, зато человек – „самый жуткий и бессмысленный убийца на Земле“ [Пелевин 2006]. Пелевин побуждает признать, что „человеческая элита“ – это „изнуренные многочисленными преступлениями люди“, которые потратили большие усилия, „чтобы забраться на самый верх социальной пирамиды“, а на самом деле обречены жить среди фантомов, поддельных сущностей, симулякров, в которые они должны истово верить, чтобы не умереть с го-

лоду, „а за некоторые ложные сущности” обязаны даже „кидаться в бой по первому намеку государства” [Пелевин 2013: 133, 505].

Человечество – это специально выведенный вампирами, исключительно для их нужд, вид. Значит, можно здесь говорить и о своего рода симбиозе-сосуществовании, но вместе с тем вампиры Пелевина – паразиты, хотя паразитируют, собственно, не они, а некая „древняя сущность высшей природы” – так называемый „язык” или „магический червь” [Галина 2013], „властелин мира и владыка людей” [Пелевин 2013: 135], автономный орган, который присасывается к мозгу человека, делая его вампиром.

Вампиры „вырастили” людей для производства „священной” жидкости, „метафизической эманации денег” [Галина 2013] – баблоса („бабло” – жаргонное выражение, означающее деньги). Таким образом, мир, по Пелевину, существует исключительно ради циркуляции денег и связанных с ними энергий всеобщего потребления, а люди живут „в выстроенном для них вампирами узком коридоре между гламуром и дискурсом” [Галина 2013], которые „погружают своих потребителей в убожество, идиотизм и нищету” [Пелевин 2006]. Люди живут в окружении „черного шума дезинформации”, в окружении иллюзий и фантомных целей, искусственных радостей и симулякров счастья, в плену слов, которые препятствуют постижению истины, так как истину невозможно выразить словами:

Слова – не дар, а приговор, некая перегородка между истинным молчанием и всемирной риторикой, которая совершенно необходима в мире-тюрьме для контроля за человеком [Сорокина 2017: 19].

Оказывается, что пелевинские вампиры тоже не являются подлинными хозяевами жизни, то есть свободными существами – они лишь слуги „Великого Вампира”. От людей вампиры отличаются только тем, что они надзиратели, но и люди, и вампиры в конечном итоге трудятся для того, чтобы обслуживать именно „Великого Вампира”: „Во вселенной есть лишь он и его невидимые зеркала, которые и есть мир. [...] Ты всю жизнь вкальваешь на его фабрике, думая, что это твоя собственная фабрика...” [Пелевин 2013: 361].

Вампиры при этом страдают сильнее, интенсивнее, глубже, чем люди, так как у них нет никаких иллюзий, а „только холодное и беспощадное понимание истины” [Пелевин 2013: 463]. Чтобы обрести настоящую свободу и подлинное бытие, вампир должен совершить свой подвиг: освободиться от диктата языка (в буквальном и переносном смысле), перейти через плену мыслей, лишиться сознания, так как сознание – это „смерть свободы”, „безвыходная самоподдерживающаяся тюрьма”

[Пелевин 2013], тупик. Иначе говоря, вампир должен просто избавиться от самого себя, исчезнуть, то же самое относится и к человеку.

В романах *Ампир «В»* и *Бэтман Аполло* Пелевин обращается к очень популярной в массовом сознании „вампирской тематике“, учитывая тем самым вкусы и запросы массового читателя, хотя и читатель должен учитывать игровой характер прозы писателя, который умело использует „модную вампирическую упаковку“ для того, чтобы в очередной раз коснуться проблемы обнаружения истинной реальности и решить эту проблему в рамках буддистского кода. В анализируемой диалогии „вновь в центре внимания оказывается магический символизм денег; вновь обнажается «гиперреальность симулякра»“ [Липовецкий 2008: 679].

Создавая своих „нечеловеческих“ героев, наделенных одновременно типично человеческими чертами, Пелевин в какой-то степени затрагивает вопрос стирания границ между понятиями человеческого и нечеловеческого. Как замечает Ирина Головачева, в современном литературном пространстве

монстр так близко подобрался к человеку, что практически слился с ним. [...] Хоть и воспринимается по-прежнему как иное, но радикальность противопоставления своего и чужого исчезает... [Головачева 2012].

Таким образом монстры усложняют картину мироздания, которую нельзя уже свести к дихотомии человек/животное [Головачева 2012]. При этом сомнению подвергается позиция человека как центра Вселенной и меры всех вещей.

В романе *S.N.U.F.F.* прозаик еще шире смотрит на явление стирания границ, так как обращает внимание на процесс своеобразного сращивания животно-человеческого начала и машины, то есть наводит на мысль о размывании границ уже между биологическим и технологическим, тем самым затрагивает одну из важнейших и часто обсуждаемых проблем современности: взаимоотношения человек – робот, человек – искусственный интеллект.

Пелевин изображает жизнь в отдаленном будущем, в постапокалиптическом биполярном пространстве, которое разделяется на нижний мир одичавших орков и подвешенный над территорией Оркланда верхний мир – Биантиум или Биг Биз с „верхними людьми“ – представителями постиндустриальной технократической цивилизации, „трусливыми конформистами“. Мир Биантиума оказывается лживым, лицемерным, абсолютно искусственным виртуальным „сооружением“, где даже пейзаж за окнами лишь „невероятно правдоподобная трехмерная иллюзия“ – „3Д-проекция“ [Пелевин 2012: 259, 300]. В этом иллюзорном мире складывается своеобразный любовный треугольник. „Верхний че-

ловек" Демьян-Ландульф Дамилола Карпов, „видеохудожник“, боевой летчик, оператор вооруженной беспилотной летающей кинокамеры, выбирает себе нечеловеческий объект любви – Каю, суру, „самоподдерживающуюся биосинетическую машину класса «премиум 1»" [Пелевин 2012: 57]. В свою очередь эта высокотехнологичная кукла-биоробот, подчеркнем, запрограммированная на максимальные „духовность, существо и соблазн“, выбирает юного „грязного орка“ Грыма, обитателя примитивно-естественной среды.

Довольно сложно однозначно сказать, что произошло на самом деле. Нами предлагаются два возможных варианта: или Каю действительно настигла любовь, и это значит, что она в состоянии испытывать чувства и эмоции, или Грым послужил просто очередной живой мишенью для программы „максимальное существо“. В связи с вышесказанным трудно определить, кем или чем, в сущности, является Кая: лишь программой, роботом со встроенным совершенным симулякром души, или разумной личностью, еще объектом или уже субъектом.

Роман *S.N.U.F.F.* заставляет задуматься над следующими вопросами: „Представляет ли процесс слияния человека с машиной угрозу для людей, для их «чистой» человеческой идентичности?“; „Может ли сращивание с технологиями сделать человека счастливым, или наоборот, может ли развитие техники оказаться для него враждебным, или даже гибельным?“; „Следует ли в будущем опасаться слишком очеловеченных, наделенных индивидуальностью машин или же, наоборот, как намекает Пелевин, андройды, запрограммированные на «максимальную духовность», неожиданно могут стать своего рода образцами поведения для слишком технологизированных, бесчувственных людей?“

В заключение можно констатировать, что автор *Священной книги оборотня*, во-первых, включается в поиски литературного героя нашего времени, во-вторых, вписывается в некую общую, находившую отражение в современных литературных экспериментах (в массовой литературе и не только) тенденцию к сотворению и изображению человекоподобных тварей и своего рода „гибридных существ“, близкородственных человеку, но не вполне человеческой телесности. К первым можно отнести андроидов, ко вторым представителей условного рода *homo transformens* [Головачева 2012], то есть „современных“ вампиров, вервольфов, во многом превосходящих людей в физическом, умственном и эмоциональном планах, но при этом практически безвредных для *homo sapiens*. К тому же стоит заметить, что рассматривая образы пелевинских „причудливых героев“, всегда надо учитывать иронию и „колеблющийся градус серьезности“, характерные для прозы писателя [Решетников 2004]. Независимо от степени причудливо-

сти пелевинские „нелюди” парадоксально оказываются „человечнее” людей, живущих в мире всеобъемлющей иллюзии и симуляции, где отсутствие духовности постепенно становится нормой и правилом существования.

Библиография

- Быков Д. Л. 2015. *Потому что может. О „Смотрителе” Виктора Пелевина*, „Новая газета”, № 103, электронный ресурс: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2015/09/19/65669-potomu-chto-mozhet> (доступ 26.10.2018).
- Галина М. С. 2013. *Фантастика/Футурология*, „Новый мир”, № 8, электронный ресурс: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/8/20m-pr.html (доступ 26.10.2018).
- Головачева И. В. 2012. *Опасные связи: человек и монстр в современной массовой литературе*, „Неприкосновенный запас”, № 6 (86), электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nz/2012/6/g10.html> (доступ 26.10.2018).
- Ковтун Е. Н. 2013. *Вампир без страха и упрека: новейшие модификации образа*, [в:] А. Polak (red.), *Fantastyka rosyjska dawniej i dzis*, Katowice: Śląsk, электронный ресурс: http://www.irlc.msu.ru/content/documents/Kovtun/kovtun_vampir.pdf (доступ 26.10.2018).
- Липовецкий М. Н. 2008. *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, Москва: Новое литературное обозрение.
- Логуновская Е. Ю. 2013. *Типологическая актуализация образа вампира в разных культурных эпохах*, электронный ресурс: <http://www.vamp-league.org/page/tipologicheskaja-aktualizacija-obraza-vampira-v-raznyh-kulturnyh-epochah> (доступ 26.10.2018).
- Набокова Ю. В. 2008. *VIP значит вампир*, Москва: Альфа-книга.
- Надзирная Т. В. 2014. *Деконструкция кода массовой литературы в «Empire V» и «Batman Apollo» В. Пелевина*, „Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды”, № 1–2 (51).
- Пелевин В. О. 2004. *Священная книга оборотня*, Москва: Эксмо.
- Пелевин В. О. 2006. *Ампир «В»*, Москва: Эксмо.
- Пелевин В. О. 2012. *S.N.U.F.F.*, Москва: Эксмо.
- Пелевин В. О. 2013. *Бэтман Аполло*, Москва: Эксмо.
- Решетников К. Ю. 2004. *Как поймать лису за хвост*, „Газета”, электронный ресурс: <http://www.gzt.ru/print.php?p=culture/2004/11/11/065219.html> (доступ 18.07.2006).
- Сорокина Т. Е. 2017. *Поэтика ключевых сцен художественной историософии В. Пелевина*, „Известия Южного федерального университета. Филологические науки”, № 1.
- Чернова В. И. 2013. *Человек – Робот и наоборот: псевдоидентификация героев в романе В. Пелевина «S.N.U.F.F.»*, [в:] К. А. Тананушко (рэд.), *Мова і література. Матэрыялы 70-й навук. канф. студэнтаў і аспірантаў філал. ф-та БДУ, Мінск: РІВШ*.
- Rańkowska E. 2014. *Между постмодернизмом и «новым реализмом»: лейтмотивы в избранных произведениях Виктора Пелевина и Захара Прилепина*, „Acta Neophilologica”, т. XVI, № 2.

- Pańkowska E. 2015. *Женские образы в творчестве Виктора Пелевина*, [в:] W. Jakimiuk-Sawczyńska (ред.), *Metamorfozy kobiecości w życiu i w literaturze*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Pańkowska E. 2016a. *Postmodernizm w literaturze rosyjskiej – wariant Wiktora Pielewina (Pielewinowscy „nieludzie” na podstawie wybranych utworów)*, [в:] K. Prus, A. Lis-Czapiga (ред.), *Literatura rosyjska wobec historii i wartości*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Pańkowska E. 2016b. «Трижды ‘П’» – герои постсоветского времени в творчестве В. Пелевина, Ю. Полякова и Э. Прилепина, [в:] J. Kazimierczyk-Kuncer (ред.), *Wschód-Zachód w nieprzerwanym dialogu*, Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku.