

УДК 821.161.1"20"

**КНИЖНО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В РОМАНЕ  
В. ПЕЛЕВИНА «СВЯЩЕННАЯ КНИГА ОБОРОТНЯ»**

*А.Н. Воробьева*

**Аннотация**

В статье анализируется роман В. Пелевина «Священная книга оборотня» с точки зрения книжных ассоциаций и образов, вошедших в состав текста романа и определивших его антиутопическую тенденцию.

**Ключевые слова:** В. Пелевин, культура, книга, язык, утопический роман, превращения, реальность, хвост, «собачье» звено, М. Булгаков, В. Набоков.

---

В новейшей литературе значительно активизировались проблемы, связанные с состоянием культуры. Особенно ярко это проявляется в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня».

Оценка романа в критике была достаточно единодушно-умеренной. Отмечены, например, «повышение градуса любви к “дыму отечества”» [1, с. 211–212], тема «рэкетизированных спецслужб... обратившихся к магии как средству воздействия на сознание (в этом суть интереса их представителей к лисе А)» [2, с. 177], «заветная мысль автора, ставшая знаком его художественного мира, – о языке» [3, с. 382]. Пелевин в «Записи о поиске ветра» (из сборника «ДПП (NN)») уже достаточно развил и усложнил свою любимую тему поиска несуществующей реальности и постоянно ускользающей истины из-за непонятого «заговора»: «Глупость же человека, а также его гнуснейший грех заключен вот в чем: человек верит, что есть не только отражения, но и нечто такое, что отразилось. А его нет. Нигде...» [4, с. 374–375]. Эту таинственную подоплеку языка отмечает И. Каспэ в метафорической сути хвоста, в который оборачивается язык в «Священной книге» [3, с. 382]. Отсюда – особая эстетическая роль, которую писатель отводит языку-хвосту. И. Каспэ пишет: «Интрига пелевинского романа – невозможность любви» [3, с. 384].

В обширном пространстве любви превращения происходят постоянно, в основном мерзкие и пошлые, а если – редко – счастливые, как в случае А Хули (далее – А Х.) и Саши Серого, то они непременно ведут к катастрофе. Неслучайно главная героиня, которая пишет Священную книгу оборотня, профессионально занимается проституцией и распускает свой уникальной красоты хвост для того, чтобы внушать клиентам любовь, создавая ее иллюзию; когда же ее «настигает» настоящая любовь, она не знает, как с ней быть. Сказка про альенький цветочек оборачивается убийством: «Красавица убила чудовище. И орудием убийства оказалась сама любовь...» (В.П., с. 276, 280). Это первая

и основная (в соответствии с основным инстинктом) трансформация культуры – в сфере любви как главной темы классической русской и мировой литературы. Хотя А.Х. упорно настаивает на том, что ключ к познанию истины – любовь, ею движет стремление навести очередной «морок» на людей, дать им еще один урок по оборотничеству. Параллель со сказкой о Волке и Красной Шапочке ведет к пародийному снижению мотива любви: волк Саша Серый, «по совместительству» генерал ФСБ, превращается «в черную, совершенно уличную, даже какую-то беспризорно-помоечную – собаку» (В.П., с. 279).

Так разрастается мотив оборотничества, заявленный в названии романа «Священная книга оборотня». Слово, занимающее в этом сочетании центральное место (*книга*), подсказывает способ и цель прочтения (*книжный*), то есть «обязывает» искать выход из заколдованного мира оборотничества *в книге*. Слова *священная* и *оборотня*, вступающие в антиномические отношения, содержат еще одну подсказку: рассказ пойдет о странной логике, по которой в мире происходят неожиданные трансформации и превращения, ведущие к хаосу. «Трансформация, – пишет М. Галина, – это своего рода смерть человека в его естественной, разумной сущности; разрыв всех человеческих привычных связей...» [5, с. 10]. Невозможно ни «удержать» какую-либо реальность, ни просто ее увидеть в условиях бесконечных и постоянных трансформаций, как это многократно и красочно описано Пелевиным в сценах превращений. Образы действующих лиц, связанных с мотивом оборотничества (лиса, волк, собака), постоянных персонажей культурно-мифологического окружения человека, «перенесенных» в новую книгу, которую пишет лиса-оборотень, получают дополнительные смыслы. «Превращенцами» здесь оказываются государственные служащие, призванные заботиться о безопасности страны, интеллигенты и другие персонажи. Лиса же, на глазах которой происходят трансформации и которая сама постоянно мимикрирует, являясь в каком-то смысле жертвой всеобщего (тотального) оборотничества, вынуждена не только наблюдать, но и находить свою нишу в опасном, полном угроз мире. Единственным же средством ее самозащиты и самообороны становится обольстительный *хвост*, в котором также заключена антиномия: это самый сильный, прекрасный, но и самый уязвимый участок ее тела как видимой части существа. «Дернуть лису за хвост» означает для нее почти смерть – снятие чар, подобно тому, как профессиональное владение языком для человека означает умение внушать, навязывать другим свою мысль-идею, а если говорящего «тянуть за язык», то можно вызвать ненужную или опасную болтливость (подобная ситуация появляется уже в повести «Омон Ра»).

Пелевин вводит в цепь своих трансформаций «собачье» звено – повесть М.А. Булгакова «Собачье сердце». Можно выделить две позиции этого ввода. Во-первых, учитывается контекст того времени (1925 год), когда повесть появилась как фантастическая метафора первых лет советской власти, воплотившая, с одной стороны, революционный рубеж двух эпох, исход которого влечет за собой катастрофу России, а с другой – открывающая безграничный простор для движения научных гипотез о трансформациях живых существ (в данном случае – о превращении собаки в человека). Во-вторых, находит продолжение тема *собачьего сердца* в контексте другого времени, спустя почти сто лет, по логике тотального *оборотничества*, открытого булгаковской «хирургической»

метафорой. Однако в повести Булгакова ход собачьего превращения прерван и обращен вспять, и тем самым сделано еще одно открытие: желанная реальность всегда *утопична*, а значит, всегда иллюзорна, потому что все равно всегда желанна. Литературно-культурная трансформация булгаковского Шарикова в романе Пелевина продолжается в первоначальном направлении, тем самым усугубляя мотив иллюзорной реальности и переводя ее в *антиутопическую* плоскость: собака булгаковской повести, превращенная в человека, в пелевинском романе трансформируется в «московского антропософа», ученого Шарикова, которому удалось найти «место, где происходит трансформация в сверхоборотня» (В.П., с. 216).

Это «место» – подотдел *очистки*, которым заведует булгаковский Шариков. Продолжая оставаться *природной* собакой и получив власть *человека*, намного превышающую *собачью*, он направляет свои усилия на удушение кошек, своих *природных* врагов, *очищая* от них *новый мир*, ставший ему *своим*. Однако на этом карьера булгаковского Шарикова заканчивается, и по воле своего творца-демиурга он вновь возвращается в прежний облик. Собака должна оставаться собакой. Мир приходит в прежнее равновесие. Пелевинский же Шариков продолжает трансформироваться, раздваиваясь и размножаясь, оставляя свой опыт верноподданнического («собачьего») государственного служения в назидание следующим поколениям.

Одно из его «наследных» (от булгаковского) воплощений в романе – фээсбэшник Михалыч с оборотническим диапазоном «полуволк-полусобака» – подобоострастно и пристрастно защищает чистый героический образ Шарикова, про которого «много... вранья ходит, клеветы, сплетен» (В.П., с. 371), а он погиб, первым полетев в космос. Именно эту линию собачьей трансформации в сторону убогого и беспомощного подражания хозяину-человеку А.Х. истолковывает с беспощадностью медицинского диагноза: «Я давно заметила одну китчеватую тенденцию российской власти: она постоянно норовила совпасть с величественной тенью имперской истории и культуры, как бы выписать себе дворянскую грамоту...» (В.П., 87).

Образ Михалыча – пародия на службистов бывшего КГБ, от переименования которого не изменилась суть, потому что кадры остались прежние, «суровые и закаленные», способные выдерживать нечеловеческие нагрузки. А.Х. наблюдает за странными трансформациями Михалыча, принявшего большую дозу сильного наркотика, но не теряющего контроля даже после удара бутылкой шампанского по голове. «*Нормального* (курсив наш. – А.В.) человека после такого удара по голове волновали бы вечные вопросы. А этот думал о телефонных звонках. Как писал Маяковский, “гвозди бы делать из этих людей, всем бы в России жилось веселей” (это он потом исправил на “крепче бы не было в мире гвоздей”, а в черновике было именно так, сама видела)» (В.П., с. 82). Противопоставление «нормального человека» и Михалыча – «ненормального» человека (да и человека ли?) – приобретает метафорический смысл через развернутую цепочку пародийных ассоциаций: с Маяковским, воспевавшим нечеловеческое (*ненормальное*) мужество советских людей (например, в стихотворении «Товарищу Нетте – пароходу и человеку»); с высказываниями Сталина о том, что «жить стало лучше, жить стало веселей» (в форме перифраза). Пелевин намеренно

заменял фамилию настоящего автора «Баллады о гвоздях» Н.С. Тихонова на Маяковского, и этот ход усиливает пародийно-разоблачительную характеристику революционной советской поэзии, данную, в частности, самим Маяковским в стихотворении «Юбилейное» («...какой однородный пейзаж!») [6, с. 43], подтвержденную Булгаковым в «Мастере и Маргарите» (диалог Ивана Бездомного и Мастера, из которого становится ясно, что для Мастера все стихи поэтов типа Бездомного одинаковы) [7, с. 131].

Другая линия трансформации – гражданственного служения Отечеству – воплощена в типе интеллигента-офицера. Генерал-полковник, он же волк-оборотень Саша Серый, он же возлюбленный А.Х., парадоксально изучает тот же шариковский служебный опыт, не имея другого, до-шариковского, до-советского, взятого под контроль ЧК. Шариков тоже «взят» в ЧК, вся история опытов по трансформациям засекречена, а рукопись «Собачьего сердца» Булгакова изъята. От этого опыта общество было отчуждено и насильственно «вселено» в новый мир. «Наследовать» Саша Серый может только то, что культивировала советская власть, изъяв из высокого русского идеала *осмысленно-личностное* начало, подлинный русский аристократизм духа и оставив на потребу победившей *шариковщины* лишь иллюзию службы – слепое прислуживание. А.Х. выделяет Сашу Серого сразу: «Самое же главное, мне показалось, что это лицо из прошлого. Похожих лиц было много вокруг в давние времена, когда люди верили в любовь и Бога, а потом такой тип почти исчез» (В.П., с. 84). *Лицо* формирует еще одну оборотническую метафору, по ассоциации с литературным образом лица: оно может входить в состав «прекрасного» в чеховском смысле, а может быть мерой распада личности, как в романе Дж. Оруэлла «1984». Высокий смысл превосходства сверхоборотня иронически снижается, подвергается антиутопическому сомнению. Шариковы, «взятые под контроль ЧК», отныне «творят» науку и культуру.

Значимой в сфере любовных перипетий становится ассоциация с В. Набоковым, благодаря которой проявляется *культурная* парадигма, заданная реальной писательской и гражданской судьбой Набокова, и в то же время осмысливается образ *современной России* в романе Пелевина. Один из клиентов А.Х., интеллектуал Павел Иванович, выдвигает перед ней культурную оппозицию Достоевский – Набоков вокруг «слезы ребенка», которая для первого означает немислимость счастья, а для второго, наоборот, сомнение, «бывает ли счастье без нее» (В.П., с. 62). А.Х., чувствуя свое «кровное» литературное родство с Лолитой, принимающая ее историю «очень лично и всерьез» (В.П., с. 62), дает свой комментарий «наследной», традиционно-культурной драмы Набокова: интерпретировать программный по многим позициям роман Набокова «Лолита» следует именно в «русском» направлении, потому что тема «зеленой американской школьницы» была лишь данью коммерческой реальности Америки и материи существования («скромному достатку») самого писателя в чужой ему стране.

Однако подтекст набоковской аллюзии выходит за пределы темы, которая сама претерпевает виртуозную трансформацию. Набоков в лице Гумберта Гумберта не растлевал американскую нимфетку, она уже была «порченной», но он точно «попал» в американскую тему, чтобы через нее еще точнее «попасть» в Россию, которая была у него насильственно отнята в юном возрасте, когда он

не мог еще ни получить обещанного «королевского» литературного наследства, ни хотя бы сражаться за него. З. Шаховская, определяя набоковскую Россию как его собственную, с которой у него свой «роман», пишет: «Эта ограничительная Россия – Эдем, из которого Набоков был изгнан, его королевство. Он не просто изгнанник, эмигрант, беженец – он принц или король, потерявший свой наследственный удел» [8, с. 64]. Неслучайность сближений булгаковских и набоковских ассоциаций в пелевинском тексте содержит вопрос: не та же ли это тайная тоска современного русского писателя по *еще раз* утраченной России?

С одной стороны (западной), вечно юная пелевинская лиса-оборотень – это тоже Лолита-Россия, ее литературный потомок и предок одновременно, беспомощная и одинокая в своей человеческой форме, но это лишь одна из ее личин. С другой стороны (восточной), А Х. – ученица Желтого Господина, китайского мудреца, школу которого она прошла тысячу двести лет тому назад. Желтый Господин – основной носитель авторской антиутопической идеи, освобождающей сознание А Х. от ее последних заблуждений. Учитель объясняет лисе-оборотню ее особое положение в жизни – способность к трансформациям и перемещениям между тремя мирами – миром людей, животных и демонов. Он указывает ей путь спасения – *выход* (постоянный знак пелевинского мира), который предопределен учением Победоносного, обладающим волшебной силой и предназначенным только «для существ с высшими способностями» (В.П., с. 351). К этим высшим существам принадлежит и А Х., которой нужно найти *ключ, чтобы войти в Радужный Поток*.

В литературные ассоциации романа «вплетается» также сказка «Крошечка-хаврошечка», трансформации которой составляют антиутопический сюжет романа. Сказочный мотив входит в состав образа современной России как ее постоянная величина. Здесь этот образ воплощает катастрофу, к которой целенаправленно приводит антинародная и антироссийская власть, поставившая на карту своей политической игры материю существования всей страны – ее сырьевые богатства (нефть), и на этом участке замкнулась «электрическая цепь»: «Все, выжали. И пласт, и всю Россию», – обреченно подытоживает генерал, курирующий нефтяные скважины севера (В.П., с. 245). Остается выть волчьим хором, обращаясь с мольбой к «пестрой короле» – волшебной скважине, как звучит этот вой А Х. «...Я знаю, что ты про нас думаешь. Мол, сколько ни дашь, все равно Хаврошечке не перепадет ни капли, а все сожрут эти кукисы-юкисы, юксы-пуксы и прочая саранча. <...> Мне ведь известно, кто ты такая. Ты – это все, кто жил здесь до нас. Родители, деды, прадеды, и раньше, раньше. <...> Ты – душа всех тех, кто умер с верой в счастье, которое наступит в будущем. И вот оно пришло. Будущее, в котором люди живут не ради чего-то, а ради самих себя...» (В.П., с. 251–252).

Героиня, пишущая Священную книгу, размышляет над феноменом русского человека, всегда подсознательно примеривающегося к тюремным нарам: «Россия общинная страна, и разрушение крестьянской общины привело к тому, что источником народной морали стала община уголовная. Распнятки заняли место, где жил Бог – или, правильнее сказать, Бог сам стал одним из “понятиев”»: пацан сказал, пацан ответил, как подытожил дискурс неизвестный мастер криминального тату. А когда был демонтирован последний протез религии, советский

«внутренний партком», камертоном русской души окончательно стала гитарка, настроенная на блатные аккорды. Но, как ни тошнотворна тюремная мораль, другой ведь вообще не осталось. Кругом с арбузами телеги, и нет порядочных людей – все в точности так, как предвидел Лермонтов» (В.П., с. 268). «Телеги с арбузами» через почти два столетия в романе Пелевина трансформировались в «миллиардные иски», а порядочных людей в России не осталось – все это пронизано лермонтовской сумрачной печалью, с которой поэт видел пустое и темное грядущее своего поколения, включившего в его пределы все следующие поколения России вообще. Так, в контексте романа Пелевина формируется особый культурный дискурс, главным признаком которого является хаос, разброд, разрыв. Неслучайно Шекспир как главная фигура культуры Возрождения, символ восстановления связи времен составляет в романе почти отдельный сюжет.

Еще одна сфера человеческого духа – религия – введена в текст романа Пелевина через прямое цитирование рассказа Х.-Л. Борхеса «Рагнарек» [9]. Рассказ вмонтирован в поворотный эпизод потери невинности А.Х. из-за того, что впервые ее *хвост* не подействовал должным образом на мозг клиента (Саши Серого в волчьем обличье). Весь богатый книжно-ассоциативный антураж эпизода из рассказа Борхеса стянут к центральному мотиву – концу духовной эры человечества (мира богов), давно предсказанному в северной (скандинавской) мифологии и наступившему в сиюминутной реальности героини. А.Х. чувствует апокалиптическое напряжение эмоционально-психологической и мировоззренческой подоплеку рассказа Борхеса как настрой собственной души. Рассказ Борхеса становится образом в мире романа Пелевина, равноправным действующим персонажем, с которым героиня вступает в непосредственный контакт. Ее восприятие описанного в рассказе победного возвращения богов из векового изгнания и следующей за этим их гибели – это и есть реальность длительной истории взаимоотношений человечества с богами как общего культурного знака всех народов и эпох. Здесь и европейская озабоченность по поводу сохранения богопоклоннической энергии человека, и предчувствие Достоевским грядущей богооставленности человека, и объявленная Ницше смерть Бога.

Рассказ Борхеса четко разделен на две сцены, представляющие собой антиномию, скрепленную переходным моментом «все переменялось». А.Х. характеризует первую сцену (возвращение богов) как «странное шествие», «сновидческое эхо фашизма», вторую (расстрел богов) никак не комментирует, лишь дополняет своим текстом, описывая чьи-то пометки на книжной странице и интерпретируя их как импульсивное стремление неведомого читателя «передать градус эмоций» (В.П., с. 135). В тексте Борхеса отчетливо видно, как начинается роковое разъединение Богов и Людей. «Вдруг нас оглушило гулом демонстрации или празднества. Людской и звериный рев катился со стороны Бахо. Кто-то завопил: “Идут!” Следом пронеслось: “Боги! Боги!” Четверо или пятеро выбрались из давки и взошли на сцену Большого зала. Мы били в ладоши, не скрывая слез: Боги возвращались из векового изгнания. Поднятые над толпой, откинув головы и расправив плечи, они свысока принимали наше поклонение» [9, с. 187]. Люди и Боги непримиримо противопоставлены друг другу по парадоксально общему признаку – поврежденной *личности*: люди подобострастны, боги выскомерны. Дальнейшее описание поведения Богов, которое цитирует Пелевин

через восприятие А Х., максимально увеличивает эмоциональный «градус» повествования.

Боги Борхеса гибнут в реальности сновидения, но сон лишь усиливает впечатление почти импрессионистического колорита, с помощью которого писатель передает «смятение, лихорадку, тревогу, страх и восторг» [8, с. 187] в другой реальности. Борхес рассказывает о *разбожествлении* богов и *расчеловечении* человечества. Пелевин пишет о хрупком здании личности, которое рушится. «Впрочем, теперь это не так страшно. Здание современной личности больше похоже на землянку – рушиться в ней нечему и усилий для ее завоевания прилагать почти не надо» (В.П., с. 112). Так полагает А Х., и ей легче приспособливаться к безличностному миру обмана, проще навевать собственный обман на этот мир «омерзительных оборотней» (В.П., с. 203). Она должна совершить прорыв-побег (как это делают герои всех произведений Пелевина) в другой, спасительный мир. После просмотра телесюжета о покушении террористов на чеченского эссеиста Аслана Удоева в Лондоне А Х. приходит в шоковое состояние от вопроса, прозвучавшего в передаче: «Правда ли, что террористу в голову были вмонтированы провода?» «Мне представилось возможное будущее: спецклиника, операция по зомбированию, вмонтированный в голову командный кабель (я вспомнила проводок телесного цвета в ухе охранника из «Националя»). Ну, а потом задание. Например, с миной на спине под танк – как героическая овчарка военных лет...» (В.П., с. 149–150). Литературные ассоциации по данному поводу здесь налицо: еще Е. Замятин подверг своих «нумеров» Великой операции, чтобы «экстирпировать» душу, производящую опасные фантазии; в романе К. Воннегута «Сирены Титана» в головы солдат Марсианской армии вмонтированы механизмы для стирания памяти и управления поведением солдат с помощью боли.

Оставаться рядовым оборотнем в таких условиях А Х. не может, она должна противопоставить этому гибельному миру сверх-идею, которой становится идея *сверхоборотня*, открытая ей Желтым Господином и преобразованная, обогащенная в результате взаимодействия двух реальностей в ее сознании: книжной, в которой пребывает ее ищущий дух, и материально-чувственной, в которой живет ее постоянно трансформирующееся тело. Сверхоборотень – книжная метафора глубинной волшебной (сверхъестественной) силы внутри тех оборотней, которые обладают личностью, равная метафоре *сверхчеловека*. Автор целенаправленно ведет свою героиню к любимой им «Внутренней Монголии», которую здесь, очевидно, представляет Радужный Поток. В него героине предстоит *войти*, а не *выйти*, как это было в предыдущих сюжетах Пелевина, и финал его следующего романа «Ампир В» будет выстроен именно по этой схеме.

### Summary

*A.N. Vorobyova. Book-Cultural Transformations in Victor Pelevin's Novel "The Sacred Book of a Werewolf".*

The article views the novel "The Sacred Book of a Werewolf" by Pelevin from the point of view of book associations and characters included into the text and determining its dystopian trend.

**Key words:** Victor Pelevin, culture, book, language, utopic novel, transformations, reality, tail, "dog" link, Mikhail Bulgakov, Vladimir Nabokov.

**Источники**

В.П. – *Пелевин В.* Священная книга оборотня. – М.: Эксмо, 2004. – 382 с.

**Литература**

1. *Володихин Д.* Виктор Пелевин. Священная книга оборотня // Знамя. – 2005. – № 5. – С. 210–212.
2. *Полищук Д.* И крутится сознание, как лопасть // Новый мир. – 2005. – № 5. – С. 173–178.
3. *Каспэ И.* Низкий обман, или Высокая реальность // Новое лит. обозрение. – 2005. – № 1 (71) – С. 381–385.
4. *Пелевин В.* Диалектика Переходного периода из Ниоткуда в Никуда. – М.: Эксмо, 2004. – 384 с.
5. *Галина М.* Литература ночного зрения // Вопр. лит. – 1997. – № 5. – С. 3–21.
6. *Маяковский В.В.* Юбилейное // Маяковский В.В. Собр. соч.: в 12 т.– М.: Правда, 1978. – Т. 3. – С. 38–46.
7. *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 5. – С. 5–384.
8. *Шаховская З.* В поисках Набокова. Отражения. – М.: Книга, 1991. – 319 с.
9. *Борхес Х.Л.* Рагнарек // Борхес Х.Л. Соч.: в 3 т. – Рига: Полярис, 1994. – Т. 2. – С. 187–188.

Поступила в редакцию  
20.05.08

---

**Воробьева Александра Николаевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Самарской государственной академии культуры и искусств.  
E-mail: [nadmarkina@yandex.ru](mailto:nadmarkina@yandex.ru)