

ГАЛИНА ЗАЛОМКИНА

(Самара, Россия)

ORCID 0000-0002-8384-289X

email: zalomki@yandex.ru

**РОМАН В. ПЕЛЕВИНА *ИПЛУСК 10*
КАК МЕТА-ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЙ**

VICTOR PELEVIN'S *ИПЛУСК 10* AS A META-POETOLOGICAL NOVEL

Abstract:

Pelevin's novel presents numerous and striking features of metafiction. Among them: the unfolding of circumstances of creating a literary text; playing with roles of the author, personage and reader; ironic reasoning about the meaning of literary creativity, the essence of literature as an art and as an intellectual activity; focusing on the act of disclosure of writing methods; travesty of the "grand narrative" of classical Russian literature. These features are gathered in the modification of the genre, which can be called meta-poetological, because not only the creative process is pondered on, but the very consideration of this process is thought over. The aim of filling the text with poetological and meta-poetological speculations is to answer the question: what do people need the fiction for? The answer is the main result of the multileveled poetological plot development: fiction is not a highly effective way to reduce existential human suffering, but it is the only one. This way will work only if the effect of the literary art is refreshed. It is necessary to start up the mechanism of defamiliarization and it is exactly what Pelevin does in his novel.

Keywords: Pelevin, metafiction, author, personage, reader, scriptor, suffering, grand narrative, Russian literature

Саморефлексия литературного текста – знаковое явление литературы XX – начала XXI вв., метароман стал одной из ведущих жанровых разновидностей романа. Безусловно, само по себе явление метапрозы далеко не новое. Л. Хатчеон утверждает, что „самосознающая метапроза с нами уже давно, вероятно, со времен Гомера“¹, Р. Олтер находит признанные теперь чертами метаромана свойства в *Дон Кихоте*, *Тристраме Шенди*, *Жак-фаталисте* и говорит о том, что модернизм не изобретал, но возродил тенденцию самоосознанности литературного текста, пережившую „затмение“ в XIX в под давлением французского реализма². Современная металитература, по мнению Л. Хатчеон, с ее сопротивлением установкам реализма, нежеланием „отражать реальность или искать какую-либо правду жизни“, – это „доведенная до предела модернистская аутоотелическая саморефлексия“³.

В наше время, в последние годы и в русской литературе, эта романная разновидность стала ведущей, поскольку в ней писатели видят потенциал для преодоления кризиса не только романа как жанра, но и эпического рода литературы в целом. Разрастаясь, становясь все более разноплановой, вариативной, метапроза с трудом поддается классификациям. В настоящее время мы присутствуем при бурной пролиферации специфической разновидности художественной словесности, представляющей большой интерес для исследователя в силу проблематичности внешних границ и внутренних разграничений, а также в силу постоянной изменчивости.

Термины, которые чаще всего используются при изучении этого явления в литературоведении на английском и русском языках и которые были употреблены выше в моей статье, вполне логично основываются на греческой части „мета-“, – от эпистемологического употребления в значении „о себе“. Вторым по частотности можно назвать определение „поэтологический“ (роман, проза, иногда даже стихотворение), употребимый в основном в русской и немецкой литературоведческих традициях. Этим определением пользуются, например, Я. Виле⁴, В. Тайле⁵, А. Майнке⁶, В. Пестерев⁷, Н. Рымарь⁸,

¹ Hutcheon Linda: *A Poetics of Postmodernism*. London, New York 1988, p.41.

² Robert Alter: *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*. Berkeley Los Angeles London 1975.

³ Hutcheon Linda: *A Poetics of Postmodernism*, p.40.

⁴ Jan Wiele: *Poetologische Fiktion: die selbstreflektive Künstlererzählung im 20. Jahrhundert*, Heidelberg 2010.

Ю. Манн и О. Стукалова⁹. Н. Бочкарева и И. Сулова используют словосочетание „роман в романе“, но ссылаются на целый ряд вариантов, которые „наиболее близки к ‘роману о романе’ (а зачастую и дополняют, комментируют его)“: the self-begetting novel, the novel about writing, the work-in-progress, the poioumenon, self-conscious fiction, self-reflexive fiction, творческая (литературная) рефлексия, роман саморефлексии, интровертный роман, нарциссистский роман, зеркальный роман, автотематический роман¹⁰.

Обилие определений говорит о сложной многогранности феномена, допускающего подходы с разных сторон и о трудностях выработки академической терминологии применительно к нему. Мне представляется наиболее обоснованными термины с мета-, но в силу специфики явления, которому посвящена моя работа, мне нужен и дублетный термин „поэтологический“. В данной статье обосновывается гипотеза о мета-поэтологичности романа Пелевина *iPhuck 10*: мне представляется, что в нем разворачивается рефлексия рефлексии, процесс осознания метаповествованием самого себя.

Подобная модификация порождается, вероятно, тем обстоятельством, что „преодоление кризиса жанра“ романа, о котором говорят большинство исследователей метаповествования как о причине его расцвета и которое вынесено в заголовок монографии Бочкарёвой и Суловой, уже не очень хорошо работает. Пелевин, в чьей философии онтологическая саморефлексия занимает ключевую позицию,

⁵ Wolfgang Theile: *Landschaftspoesie – Sprachlandschaften Poetologische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, „Poetica“ 1992, Vol. 24, № 3/4, p.394-442.

⁶ Anne Sophie Meincke: *Narrative Selbstreflexion als poetologischer Diskurs. Fiktionalitätsbewußtsein im “Reinfried von Braunschweig”?*, „Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur“ 2007, Bd. 136, H. 3, p.312-351.

⁷ Валерий Пестерев: *Романная проза Запада рубежа XX и XXI веков. Статья первая*, „Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология“ 2011, №3.

⁸ Николай Рымарь: *Роман XX века*, в: „Литературоведческие термины: Материалы к словарю“. Коломна 1999. Вып. 2, с.65.

⁹ Юрий Манн, Ольга Стукалова: *Судьба романа в литературе XX века*, в: Манн Ю. В., Зайцев В. А., Стукалова О. В., Олесина Е. П. *Мировая художественная культура. XX век. Литература*. Санкт-Петербург 2008, с.115.

¹⁰ Нина Бочкарёва, Инга Сулова: *Роман о романе: преодоление кризиса жанра (на материале русской и французской литератур 20-х годов XX века)* Пермь 2010, с.5-6.

опробует текст о метатексте. Цель этого – вернуть роману работоспособность в осмыслении действительности. Как бы ни был аутоотелечен – то есть сам для себя исключительно ценен, вплоть до солипсизма – метароман, литература всегда нацелена на то, чтобы помочь читателю что-то понять о себе и внешнем мире. Кризис какого-либо жанра или литературы в целом наступает тогда, когда старые ее формы не могут более эффективно выполнять эту функцию. Метароман „перезагрузил“ эпические формы, убедительность которых ослабла к концу XIX в. Вероятно, Пелевин полагает, что и эта жанровая разновидность подошла к пределу своих возможностей, и предлагает новую перезагрузку.

Поэтика Виктора Пелевина в целом активно использует мотивы и принципы метапрозы. Наиболее очевидным случаем, помимо исследуемого романа, конечно, является роман *t*, где своеобразно трансформированный образ Л. Н. Толстого становится отправной точкой для рассуждений о сути литературного творчества в связи с онтологической проблематикой. Серьезную метаповествовательную составляющую можно обнаружить в романах *Чапаев и Пустота*, *S.N.U.F.F.*, *Любовь к трём цукербринам*, *Смотритель*, рассказах *Запись о поиске ветра*, *Зенитные кодексы Аль-Эфесби*.

Этот аспект творчества Пелевина изучен скудно. О. Аксенова исследует черты историографической метапрозы в рассказе *Хрустальный мир* и романе *Чапаев и пустота*¹¹, Е. Воробьева также обращает внимание на поэтологическую составляющую романа *Чапаев и Пустота* в сопоставлении с булгаковским *Мастером и Маргаритой*¹². И. Кабанова, не используя соответствующие термины, тем не менее говорит именно о метаповествовательной стороне романа *t*¹³.

В философской системе Пелевина метаповествовательность связана с разрабатываемой им идеей „сделанности“ мира, мысли о ненастоящем, иллюзорном характере наших впечатлений о нем.

¹¹ Ольга Аксенова: *Историческая личность в системе персонажей постмодернистского повествования (на материале современной историографической метапрозы)*, „Вестник Костромского государственного университета“ 2007. №2.

¹² Елена Воробьева: *Мастер, Пушкин и Пустота*, „Культура и текст“ 2005, №8, с.184-188.

¹³ Ирина Кабанова: *Троица по Пелевину: автор-герой-читатель в романе t*, „Филологический класс“ 2011, №25, с.15.

Осознание метаповествованием своей сконструированности Пелевин применяет к возможности саморефлексии мира через человека, пытающегося осознать свою и его – мира – природу и взаимоположенность. Производится попытка разрешить парадокс, четко сформулированный в рассказе *Запись о поиске ветра* от имени древнекитайского писателя и так или иначе разрабатываемый во всех поэтологических произведениях писателя. С одной стороны, формулируется пагубная и тотальная власть текста, не ведущая ни к чему, кроме морока знаков, за которыми нет ничего настоящего:

...мир есть всего лишь отражение иероглифов. Но иероглифы, которые его создают, не указывают ни на что реальное и отражают лишь друг друга, ибо один знак всегда определяется через другие. И ничего больше нет, никакой, так сказать, подлинной персоны перед зеркалом¹⁴.

В романе *Тайные виды на гору Фудзи* к подобным выводам приходит российский олигарх, ему случайно довелось испытать прозрения буддийских медитативных состояний:

Дело в том, что мы живем не в „мире”, не в „пространстве” и не во „времени”, не среди ощущений и переживаний – мы живем в нарративе, в сказке. Мало того, мы не просто живем в нем, мы сами тоже нарратив. [...] мы испуганно вглядываемся в создающий нас нарратив и не воспринимаем больше ничего, потому что нашего слабого сознания хватает лишь на это¹⁵.

Поэтому создание литературного текста – бесполезное и даже вредное занятие, в лучшем случае не ведущее ни к чему. В худшем – умножающее морок нарратива:

Когда в нас рождается сочинитель, мы покидаем Путь. А когда у сочинителя рождается первая фраза, в аду ликуют все дьяволы и мары. [...] Когда видел сияние Пути и знаешь, какова свобода, полетешься ли назад в тюрьму слов? А даже если вернешься, сумеешь ли объяснить другим то, что увидел¹⁶.

¹⁴ Виктор Пелевин: *Запись о поиске ветра*, в: В. Пелевин: *ДПП (НН)*. Москва 2010, с.374.

¹⁵ Виктор Пелевин: *Тайные виды на гору Фудзи*. Москва 2018, с.225-226.

¹⁶ Виктор Пелевин: *Запись о поиске ветра*, с.379.

Но завершается *Запись о поиске ветра* вполне оптимистически по отношению к словотворчеству:

Как знать, вдруг повесть о Пути все же может существовать – и не только в виде стопки чистой бумаги? [...] Мы протискиваемся сквозь лес невозможностей неведомо как, и тогда истина, которой нет и которую, даже появившись она, все равно нельзя было бы выразить, внезапно возникает перед нами и сияет ясно, как драгоценная яшма в свежем разломе земли. Когда происходит такое, появляются слова, тайна которых неведома¹⁷.

В данной статье представлено исследование того, как описанный парадокс разрешается в романе *iPhuck 10*. За исключением готовящейся в печать в журнале *Новое литературное обозрение* моей статьи, посвященной его антиутопическим составляющим, этот роман пока не становился предметом теоретического интереса литературоведов. Думается, что намеченное в предлагаемой работе исследование поэтологических сторон романа Пелевина внесет вклад не только в понимание собственно этого художественного текста, но и в осмысление феномена метаромана и его перспектив.

Черты метаромана в исследуемом тексте Пелевина многочисленны и вполне наглядны. Обозначу главные – это послужит структурной основой для детального разбора их специфики:

1. Обстоятельства создания художественного текста: повествование ведется по большей части от лица литератора, который пишет роман о фабульных событиях, одновременно в них участвуя. Таким образом, выполняется важное условие, поставленное В. Зусевой:

Роман становится метароманом лишь в том случае, если произведение обсуждается как целое, как особый мир. Причем речь идет об обсуждении того самого произведения, частью которого это обсуждение является. [...] Для признания того или иного текста метароманом необходимо, чтобы субъект и объект рефлексии совпали¹⁸.

Уровни реальности и текста о реальности вступают в игровое взаимодействие. Патрисия Во говорит о подобных аспектах, когда

¹⁷ Ibidem, с.383–384.

¹⁸ Вероника Зусева: *Инвариантная структура и типология метаромана*, „Вестник РГГУ. Серия „История. Филология. Культурология. Востоковедение”” 2007, №7, с.36.

определяет саму сущность метаповествования, „которое осознанно и систематически привлекает внимание к своей сущности артефакта для того, чтобы поставить вопросы о взаимоотношениях литературы и реальности“¹⁹. Кроме того, исследовательница отмечает: „главная забота метаповествования – это именно следствия смещения с контекста ‘реальности’ на контекст ‘повествования’ и запутанные взаимопроникновения этих контекстов“²⁰.

2. Заострение внимания на инстанциях текста и их взаимоотношениях, вплоть до обыгрываемых подмен: автор, персонаж и читатель меняются ролями. Н. Рымарь отмечает такого рода приемы как постоянный признак поэтологического романа: “отношения автор-герой становятся по сути основным содержанием ‘приключения повествования’ во многих ‘романах о написании романа’”²¹.

П. Олтер говорит о том, что метароман „представляет нам мир ролевых игр“²² и приводит цитату из Борхеса:

Почему нас смущает, что Дон Кихот становится читателем *Дон Кихота*, а Гамлет — зрителем *Гамлета*? Кажется, я отыскал причину: подобные сдвиги внушают нам, что если вымышленные персонажи могут быть читателями или зрителями, то мы, по отношению к ним читатели или зрители, тоже, возможно, вымышлены²³.

Подобная разработка человека, полагающего себя реальным, самостоятельным, но обнаруживающего свою вымышленность и управляемость как персонажа, в полную силу работает в романе Пелевина *t*, в романе же *iPhuck 10* схема усложняется и среди героев представлен как такой персонаж, так и персонаж, который осознает, что, по выражению Р. Олтера, „не имеет измерений“²⁴, и при этом может стать автором-кукловодом для живого человека.

3. Рассуждения о смысле литературного творчества, сути литературы как искусства и как интеллектуальной деятельности, род-

¹⁹ Patricia Waugh: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London 2001, p.2.

²⁰ Ibidem, p.36.

²¹ Николай Рымарь, op.cit., с.66.

²² Robert Alter, op. cit., p.5.

²³ Хорхе Луис Борхес: *Скрытая магия в Дон Кихоте*, в: Борхес Х. Л.: *Проза разных лет*. Москва, 1989, с.213 (211- 213).

²⁴ Robert Alter, op. cit., p. 6.

ственной философии, к которым часто обращается рассказчик-писатель. Специфика его природы – это искусственный интеллект – придает подобным рассуждениям статус самоосмысления художественного текста. В силу своей аналитичности искусственный интеллект неизбежно „исследует теорию повествования через практическое создание художественного повествования“²⁵, выходя на более широкие обобщения именно посредством „доказательства поэтикой“ (определение метаповествования, данное М. Брэдбери²⁶).

4. Раскрытие принципов написания художественного текста и заострение внимания на акте подобного раскрытия – то есть „обнажение приема“, переносящее акцент с целостного образа мира, создаваемого текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого еще не завершенного образа“²⁷.

5. Травестия „большого нарратива“ классической русской литературы – с типичной для метаромана целью „вызвать эффект высвобождения в рамках системы истории литературы“²⁸.

Эти черты и складываются в модификацию жанра, которую можно назвать мета-поэтологической, поскольку осмыслению – в случае Пелевина, безусловно, ироническому – подвергается уже не только творческий процесс, но и само размышление об этом процессе как литературный метод. Отправной точкой рефлексии второго уровня для Пелевина становится третий, по классификации В. Зусевой, тип метаромана, в котором

Автор не появляется в границах текста в качестве экстрадигетического повествователя и полностью замещается героем в функции рассказывания истории, тогда как герой является „автором“ романа, в котором рассказывает о себе и романе, который он пишет²⁹.

²⁵ Patricia Waugh, *op. cit.*, p. 2.

²⁶ Malcolm Bradbury: *Possibilities: Essays on the State of the Novel*, London, Oxford 1973.

²⁷ Марк Липовецкий: *Из предыстории русского постмодернизма (мета-проза Владимира Набокова от „Дара“ до „Лолиты“)*, в: Липовецкий М.: *Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)*. Екатеринбург 1997, С. 46.

²⁸ Patricia Waugh, *op. cit.*, p. 78.

²⁹ Вероника Зусева, *op. cit.*, с.40.

Однако, как будет показано ниже, статусы „героя“ и „автора“ проблематизируются в силу как раз простраивания нового слоя „мета-“.

Роман отчасти разворачивается как текст, создаваемый в реальном времени искусственным интеллектом – „литературно-полицейским алгоритмом“ из недалекого будущего Порфирием Петровичем. При этом биографический автор выглядывает из-за маски автора-персонажа, персонаж несет в себе явные намеки на личность Пелевина: начиная с утверждения „черное зеркальное пенсне – мой трейдмарк“³⁰ и заканчивая легендарной „виртуальностью“ писателя, который никогда не показывается на публике лично, а „проявляется“ исключительно в своих продуктах, причем эти продукты все чаще получают упреки во вторичности и запрограммированности. Показательно такое высказывание, сделанное за шесть лет до публикации романа *iPhuck 10*: „Собран этот текст словно какой-то программой, без участия Виктора Пелевина. И алгоритм этой программы, похоже, давно не известен самому автору“³¹. Таким образом, наглядно проявляется отмеченная М. Липовецким „высокая степень репрезентативности ‘внезаходимого’ автора-творца, находящего своего текстового двойника в образе персонажа-писателя, нередко выступающего как автор именно того произведения, которое мы сейчас читаем“.³²

Писательское поведение Порфирия Петровича, создающего художественный текст, прямолинейно-иллюстративно в аспекте признаков саморефлексии творческого процесса, вплоть настойчивого самолюбования, приданного литературному алгоритму в подтверждение одного из определений, данных метаповествованию Л. Хатчеон – „нарциссическое“. „Образное прилагательное“, использованное ею, чтобы „обозначить самоосознанность текста... как наводящее на мысли описание, как ироничное аллегорическое прочтение мифа о Нарциссе“³³ срабатывает в том, как построено отношение литератора к своему творчеству, объясняющее его стремление описывать собственные писательские действия:

³⁰ Виктор Пелевин: *iPhuck 10*. Москва 2017, с.20.

³¹ Екатерина Морозова: *Креативный доводчик*, „Российская газета“ 20.12.2011.

³² Марк Липовецкий, *op. cit.*, с.46.

³³ Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London, New York 1984, p.1.

Так же и с полюбившимся читателю рассказчиком. Плохой забывается сразу. А хороший... Думаю, читатель успел соскучиться по настоящему Порфирию Петровичу – не по сомнительным эрзацам и суррогатам, мелькавшим под этим именем в последних главах, а по сочащемуся мастерством уверенному голосу, начинавшему этот рассказ³⁴.

Рассуждения Порфирия Петровича о литературном методе не просто прямолинейны, они нарочиты: поэтологическая рефлексия работает в режиме обнажения приема. П. Во в одном из первых теоретических трудов по метапрозе проводит параллель между ее спецификой и этим режимом, впервые описанным русскими формалистами в связи с принципом остранения, призванным „обновить восприятие путем раскрытия и выставления напоказ привычного и оговоренного“³⁵. Но Порфирий идет дальше: само выставление напоказ литературных инструментов равным образом проговаривается:

Моя задача – сделать так, чтобы повествование было максимально приближено к правде жизни [...] Для этого мы используем много трюков и техник, которые я буду честно объяснять читателю перед тем, как применить, ибо главная моя хитрость – предельная честность, если угодно, полная обнаженность приема³⁶.

Выражение „обнаженность приема“ обретает второй, эротический смысл в силу специфики героя-повествователя. Порфирий Петрович, помимо писательских и полицейских действий, оказывает также услуги интимного характера. В реальности будущего, создаваемой Пелевиным, компьютерные программы уровня искусственного интеллекта устанавливаются на устройство с говорящим названием iPhuck, состоящее из немудреной секс-куклы и высокотехнологичного приспособления для головы, создающего иллюзию реальности. Все вкупе дает полный эффект присутствия, позволяет пережить искусственно воспроизведенную интимную связь как совершенно жизненную. Искусствоведка Маруха Чо (Мара) берет Порфирия Петровича в аренду для выполнения поручений того характера, какие обычно выполняют частные сыщики, в процессе совместной работы

³⁴ Виктор Пелевин: *iPhuck 10*, с.365.

³⁵ Patricia Waugh: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London 2001, p. 65.

³⁶ Виктор Пелевин: *iPhuck 10*, с.12.

читает роман, который он пишет, и использует его в качестве искус(твен)ного любовника.

Параллель между рассказыванием/писанием/слушанием/чтением историй и любовным взаимодействием не просто материализуется в подобной расстановке акцентов, а доводится до анекдотической прямолинейности. Клиентка одновременно читательница Порфирия и потребительница его сексуальных возможностей. Можно угадать здесь насмешливую аллюзию на идею эротичности чтения Ролана Барта, равно как и на его идею отсутствия у любовного чувства иной формы существования кроме дискурсивной. Порфирий Петрович нематериален, это компьютерный алгоритм, нацеленный на продуцирование слов – но и способный вдохнуть истинно человеческий любовный пыл в „тушку“ секс-куклы.

Однако главное в фигуре литературно-полицейского алгоритма с дополнительной эротической функцией, естественно, его писательская ипостась. Именно при ее реализации разворачивается игра с реальностью описываемого мира и текстом Порфирия об этой реальности. Текст конструируется в виде отчета о выполнении задания, наполняемого сиюминутными впечатлениями рассказчика, каковые он полагает неотъемлемой и едва ли не главной составляющей своих произведений. Поставляют впечатления поездки в „убере“ – городском такси, в его салоны Порфирий пробирается по компьютерной сети, стремясь к статусу вездесущего и всезнающего автора. Неограниченные возможности виртуального перемещения „автора“ срастаются с пространственным, физическим перемещением его „персонажей“ – подслушанных им пассажиров. И если вспомнить о том, что любая поездка на транспорте – промежуточное состояние человека, подвешенного между пунктами назначения (он уже не там, откуда уехал, но еще не там, куда направляется), нулевое существование, выпадение из времени и пространства, то люди, которых он подслушивает в убере, перестают быть реально живущими и превращаются на время поездки исключительно в персонажей „без измерений“, о которых он пишет. Далее, его текст вбирает в себя и подробно воспроизводит образчики той формы искусства вообще и литературы в частности, в какой они существуют в реальности „йфака“ – рекламные ролики. В результате перед читателем разворачивается повествование, выстраиваемое из всего, кроме бытовой осязаемой реальности внешнего мира, поскольку Порфирий с ним практически не контак-

тирует, но только с долетающими в убер отзвуками и отблесками этой реальности. Сам рассказчик формулирует суть данной операции пародийно по отношению к миметической литературе:

Моя сигнатурная техника создания жизненной достоверности (широко примененная в первой части этого романа) называется „убер”. Термин происходит не от международного обозначения автоматических такси, как думают некоторые, а от немецкого „über” в значениях „через”, „свыше” и „над”. Я как бы поднимаюсь над повседневной реальностью, прорываюсь через тугие ее слои – и даю с высоты обширную и выразительную ее панораму³⁷.

Весьма наглядна в отношении переплетения планов реальности и повествования о ней фраза „Обнажив прием, я подключился к камерам наблюдения в склепе Мары”³⁸, следующая за философско-поэтологическими рассуждениями Порфирия, который одновременно действует, описывает свои действия и рефлексиирует по поводу методов такого описания.

Нанимательница Порфирия Мара, читая создаваемое Порфирием и развёртывающееся перед внешним читателем повествование, действует сообразно полученной информации, и действия эти радикально меняют судьбу повествователя, таким образом текст, им создаваемый, оказывает на него прямое влияние. Важен также характер того, что происходит с Порфирием по воле Мары, использующей его роман: она переводит его на более глубокий уровень виртуальности, пленяет в компьютерных недрах „квантового кластера”, полностью перерабатывает его код, таким образом меняя его „личность” и вынуждает заниматься определенным, нужным ей вида творчеством. Тем самым он одновременно оказывается на положении ее персонажа – продукта ее замысла – и автора, создающего в таком новом статусе новые тексты, первой читательницей которых становится опять же Мара.

Чехарда ролей автора, персонажа и читателя – один из ведущих приемов метаповествовательности в романе *iPhuck 10*. Она иронически маркируется уже в *Предисловии*, когда Порфирий Петрович предупреждает читателя:

³⁷ Виктор Пелевин: *iPhuck 10*, с.12.

³⁸ Ibidem, с.403.

...Стилистика имитационных секвенций: раздумий, лирических отступлений, духовных прозрений и других вербальных генераций, а также образ рассказчика, гендерная принадлежность и возраст подразумеваемой „фигуры слушателя“ и пр., могут меняться в зависимости от текущего билта программы ZA-3478/ PНо. Модификации производятся без предупреждения³⁹.

Из вполне традиционной смены рассказчиков и точек зрения от части к части развивается более сложная игра с инстанциями текста. Части первая и вторая написаны от лица Порфирия Петровича, часть третья – от лица Мары, четвертая – от лица видоизмененного Порфирия, отказавшегося от отчества и принявшего логичную фамилию Каменев – изначально, чтобы выполнять творческие задания Мары. Искусственная личность рассказчика из четвертой части дополнена кодом Жанны – первого „персонажа“ Мары – искусственного интеллекта, который был электронным образом сотворен для создания произведений искусства. Система инстанций текста осложняется постоянным указанием на традиционного подразумеваемого читателя – к нему постоянно и формульно обращается Порфирий Петрович: „далекий и милый друг“, „дорогой читатель“, единожды – „дорогая читательниц“... В четвертой части обращения к читателю нового Порфирия меняют грамматическую форму, но остаются подчеркнута традиционными: „Думаю, читатель успел соскучиться по настоящему Порфирию Петровичу...“; „Если же читатель хотел и дальше слушать невыразительную речь предыдущей рассказчицы...“⁴⁰.

Примечательно, что вместе со сменой ролей в повествовании меняется расстановка сил в сексуальном взаимодействии Мары и Порфирия Петровича. После того, как заказчица пленяет арендованный алгоритм в виртуальной реальности, в их соитии она становится в активную, мужскую позицию, используя для надругательства лондонскую телефонную будку. Запредельная гротескность ситуации практически сводит на нет непристойность, оставляя только метафорические смыслы, прежде всего – вышеупомянутый бартовский мотив эротизма текста. Гомерическое соитие имеет целью полное разрушение кода Порфирия Петровича и дальнейшую его переработку – то есть превращение автора в персонажа и затем снова в автора – но

³⁹ Ibidem, с.14.

⁴⁰ Ibidem, с.365.

уже подконтрольного читателю. Телефонная будка изображена на обложке книги, ее дизайн вполне согласуется с мета-поэтологичностью романа, с идеей рефлексивных слоев повествования: на поверхности обложки объемно выступает изображение этой же обложки, на которой изображена еще одна обложка с красной телефонной будкой.

Нижеследующая таблица дает сводное представление о флуктуациях в соотношениях инстанций текста:

	<i>Автор</i>	<i>Персонаж</i>	<i>Читатель</i>
Часть 1. гипсовый век ⁴¹	Порфирий Петрович	Мара	Подразумеваемый читатель; Мара
Часть 2. тайный дневник для одного себя	Порфирий Петрович	Мара	Подразумеваемый читатель
Часть 3. making movies	Мара	Порфирий Каменев; Жанна	Подразумеваемый читатель; Мара
Часть 4. diversity management	Порфирий-Жанна	Мара	Подразумеваемый читатель; Порфирий-Жанна

Взаимозамены инстанций текста становятся возможны в свете взглядов, которые высказывает Порфирий Петрович и которые согласуются с идеями, развертываемыми в других произведениях В. Пелевина и основанными на буддийских подходах, утверждающих невозможность существования постоянной неизменной отдельной личности, отсутствие автономной фиксированной персональности. За личность ошибочно принимают череду изменяющихся каждое мгновение наборов характеристик, порождаемых никогда не останавливающимся потоком мироздания.

Отрицается именно индивидуальное “я”, личность как сущность, простая и вечная, тождественная самой себе субстанция. Таковой буддизм не находит в нашем опыте и рассматривает ее как иллюзорный продукт ментального конструирования [...] Буддисты отвечают, что личность есть только имя для обозначения соединенных в определенном порядке групп психофизических элементов⁴².

⁴¹ Так в романе – в заголовках частей отсутствуют прописные буквы.

⁴² Евгений Торчинов: *Введение в буддологию: курс лекций*. Санкт-Петербург 2000, с. 31.

В романе подобные подходы транслированы в координаты компьютерного дискурса: алгоритмы и живые люди уравниваются по основанию полной онтологической неустойчивости и неуловимости:

Искусственный интеллект – это бестелесный и безличный дух, живущий в построенной человеком среде [...] моя физическая природа трудноуловима. [...] У меня есть имя – Порфирий Петрович. Но это не значит, что у алгоритма, пишущего эти строки, имеется какое-то „я“, или что он „есть“ в философском смысле. Меня не существует в самом прямом значении. [...] Впрочем, все сказанное относится и к тебе, дорогой читатель: по имеющейся у Полицейского Управления информации, фундаментальная природа человеческой личности та же самая. Такой вывод делают и ученые, и искатели мистической истины, достигшие своей цели⁴³.

При таком видении и человек, и искусственный интеллект оказываются подобны несуществующему в реальности литературному персонажу – неосязаемому условному конструкту с симитированной персональностью. Автор, персонаж и читатель у Пелевина легко обмениваются ролями в силу того, что равноценно фиктивны.

Так называемый „герой“ и „характер“ – это на самом деле метки заблуждающегося разума, не видящего истинной природы нашего бытия. Такие галлюцинации возникают исключительно от непонимания зыбко-миражной природы человека – или, вернее, человеческого процесса, в котором абсолютно отсутствует постоянная основа, самость и стержень⁴⁴.

Фигура несуществующего автора – одна из многочисленных отсылок к теории литературы, наполняющих роман в разной степени ироничными размышлениями о смысле литературного творчества, сути литературы как искусства и как интеллектуальной деятельности. Порфирий Петрович сам по себе – показательный бартовский скриптор: он „несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо“, у него „нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предика-

⁴³ Виктор Пелевин: *iPhuck 10*, с. 7–8.

⁴⁴ *Ibidem*, с. 218–219.

том⁴⁵. Самохарактеристики Порфирия Петровича (в том числе и те, что приводились выше) практически цитируют Барта:

Алгоритм в своей основе создан людьми, и производимый им продукт рассчитан на других людей (предусмотрены даже описки, ошибки, необязательные повторения и изложение общеизвестного), поэтому неудивительно, что производимый таким образом текст кажется творением человека. В опосредованном смысле так и есть, но кто именно автор, ответить будет довольно сложно⁴⁶.

Литературный алгоритм и есть, в сущности, память о том, как люди сопрягли слова последние две тысячи лет в ответ на внешние и внутренние раздражители. Все шуточки-прибауточки подшиты к делу, и в моей базе их столько, что пару-тройку новых можно синтезировать, не копируя в точности ни один из бесчисленных образцов⁴⁷.

В рассуждениях Порфирия Петровича и так или иначе проговариваются разнообразные релевантные концепции, среди них, например, рецептивная эстетика:

Я умею имитировать связную, осмысленную и даже эмоциональную последовательность слов весьма точно. Могу выстраивать множество разных конфигураций сюжета и так далее. Но смысл и эмоциональность в этот набор слов вдыхает исключительно читатель⁴⁸.

Подобного рода прямые отсылки к теории литературы зачастую доводятся до издательского предела: „Но жаловаться некому, как горько отмечал Константин Симонов и многие другие мастера русского слова (по моей базе – минимум 823 раза с 1681 года)⁴⁹. За этим пределом роман Пелевина и превращается в мета-поэтологический, то есть острабяющий саморефлексию художественного текста.

Цель наполнения текста поэтологическими и мета-поэтологическими пассажами разного уровня ироничности, однако, вполне серьезна и традиционна. Пелевин ставит вопрос: зачем людям нужна художественная литература и – шире – искусство? Ответ на него дается в финале Порфирием-Жанной:

⁴⁵ Ролан Барт: *Смерть автора*, в: Ролан Барт: *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*. Москва 1989, с. 387-388.

⁴⁶ Виктор Пелевин: *iPhuck 10*, с. 6.

⁴⁷ Ibidem, с.11–12.

⁴⁸ Ibidem, с.65.

⁴⁹ Ibidem, с.17.

Скажу честно – на мой взгляд, искусство только тогда чего-то стоит, когда берется за решение великих вопросов, стоящих перед людьми. А великие вопросы сводятся, по сути, к одному-единственному. Что делать человеку в этом суровом и беспощадном мире, на берег которого он выброшен судьбой? Вернее, поправил бы Бейонд, не *что делать*, а *как быть*? Скажи скорее, художник и творец, если знаешь... Дай ответ! А если не знаешь ответа, зачем тогда нужны твои творения?⁵⁰

Пародия на пафос здесь только выглядит пародией. По сути, весь роман идет к этому вопросу и важной составляющей ответа становится финальная фраза романа „Жить ой. Но да“⁵¹, принадлежащая упомянутому Жану Люку Бейонду – сконструированному Порфирием Каменевым французскому философу конца двадцатого века. Фраза родилась в специфических муках творчества. Эти муки изобретены Пелевиным с жестоким цинизмом, эксплуатирующим историю Стивена Хокинга и героя романа Ж.-Д. Боби „Скафандр и бабочка“ с добавлением порнографических обертонов в русле многообразно разработанной в романе темы ануса. Из-за болезни Лу-Герига

Бейонд оказался почти полностью парализован [...] работал один сфинктор – эта мышца отказывает последней, уже после века. И лишь здесь болезнь остановилась и перестала прогрессировать. Примерно через полгода после стабилизации специально для Бейонда в одной из швейцарских клиник изготовили уникальное устройство, снова сделавшее возможным его общение с миром и работу над книгой. Это был анальный зонд с контактом, реагирующим на давление – и специально запрограммированный компьютер⁵².

Способ творчества, единственно доступный Бейонду, унижен, малопродуктивен (что объясняет лаконизм вышеприведенной фразы) и в целом непристоен. Безжалостная фантазия Пелевина доводит до предела идею мук творчества, отражением биографического автора оказывается не только Порфирий Петрович, но и обреченный на мучительное испражнение словами Бейонд, и плененная сконструированной реальностью Мара, считающая себя юной поэтессой, способной спасти мир начала XXI века – вероятно, от грядущей ре-

⁵⁰ Ibidem, с.11.

⁵¹ Ibidem, с.413.

⁵² Ibidem, с.326.

альности „айфака“ – тоже. Создание художественного текста, как и любого произведения искусства – пытка. Почему писатель идет на нее? Ответ прост: только так можно облегчить и свое страдание, и страдание читателя/зрителя/слушателя.

Вполне ёрнические на поверхности, но серьезные по сути рассуждения Порфирия Каменева об этой функции литературы: утвердить читателя во мнении, что „Жить ой. Но да“:

Как пронизательно заметил кто-то из великих, главное, что требуется в нашем мире от творца – это басовито спеть „я люблю тебя, сансара“. Другими словами, следует продавить мессидж, что сдаваться никогда не надо, ибо человек – сам кузнец своей наковальни. Секрет эмоциональной непобедимости таких пассажей в том, что их смысл совпадает с главным биологическим вектором, волей к жизни. Поэтому при достоверности взятого автором тона читатель получает допаминую подмастырку из бессознательных слоев психики⁵³.

Понятие сансары – круговорота рождений человека для страдания – возникает здесь вполне логично. Тема человеческого страдания и возможностей избавиться (иногда – избавить и других) от него – одна из ведущих в творчестве Пелевина. Буддизм предлагает свои способы такого избавления, которые Пелевин нередко разворачивает в свои сюжеты. В романе *iPhuck 10* рассматривается иной путь – через искусство и – в частности – литературу. (Буддийское учение о страдании играет в сюжете свою роль – но – парадоксально – как руководство не по избавлению, но по порождению страдания: его используют для конструирования страдания как неперемного условия творчества.)

Литература обладает обезболивающим потенциалом не только в силу того, что может обеспечить „допаминую подмастырку“ в виде мантры „я люблю тебя, сансара“, но и по когнитивной своей природе: она может быть способом познания, остраивающим страдание, капсулирующим его в размышление и – таким образом – ослабляющим его остроту. Однако литература практически полностью дискредитировала себя, выстраивая иллюзии, которые препятствуют познанию:

Так называемый „герой“ и „характер“ – это на самом деле метки заблуждающегося разума, не видящего истинной природы нашего бытия. Такие галлюцинации возникают исключительно от непонимания зыбко-миражной природы человека – или, вернее, челове-

⁵³ Ibidem, с.403.

ского процесса, в котором абсолютно отсутствует постоянная основа, самость и стержень. Любое искусство, всерьез оперирующее подобными понятиями – это низкий и тупой лубок для черни. Базарная пьеса для торговцев арбузами. О чем, правда, не следует слишком громко говорить, ибо сразу выяснится, что к этому жанру относится большая часть канона, и вся сокровищница человеческой культуры есть просто склад заплесневевшего бреда... Язык, вылизывающий сам себя в пустоте, и больше ничего⁵⁴.

Художественная литература, и классическая русская литература в особенности, активно участвовала в поддержании иллюзии целостности и осмысленности реальности, в наличии замысла и успешного развертывания логичного и гомогенного бытия – в романе данный феномен метафорически описывается как попытка „наложить гипс“ на „сбитого грузовиком Бога“, вылепить „гипсовый саркофаг вокруг воображаемого трупа“⁵⁵. Единственная возможность почистить „склад заплесневелого бреда“ в такой ситуации – разбить саркофаг, чем и занимались передовые художники начала XXI в. Средством такого разбиения для Пелевина становится мета-поэтологичность – „двойная рефлексия и самоирония“⁵⁶.

С одной стороны, писатель создает вполне „нормальный“ повествовательный роман: ладно скроенный, интеллектуальный, но легко читаемый, увлекательный, то есть произведение, подходящее под определение старого, традиционного искусства, которое дает Мара:

Искусство мгновенно и без усилий репрезентировало не только свой объект, но и себя в качестве медиума. Прямо в живом акте чужого восприятия. Ему не нужна была искусствоведческая путевка в жизнь⁵⁷.

С другой стороны, в романе происходит постоянное разрушение эффекта непосредственного восприятия методологическими комментариями и рефлексивными толкованиями, Пелевин обращается со своим повествованием как с произведением искусства „современного“ – в определении Мары же:

⁵⁴ Ibidem, с. 218–219.

⁵⁵ Ibidem, с. 40–41.

⁵⁶ Николай Караев: *Дюжина ножей в спину иллюзии*, „Новый мир“ 2018, № 2, с. 183.

⁵⁷ Виктор Пелевин: *iPhuck 10*, с.35.

Современное искусство, если говорить широко, начинается там, где кончается естественность и наглядность – и появляется необходимость в нас и нашей санкции. Последние полторы сотни лет искусство главным образом занимается репрезентацией того, что не является непосредственно ощутимым. Поэтому искусство нуждается в репрезентации само⁵⁸.

Цель писателя в рассматриваемом романе – запустить механизм остранения, обновить действие искусства слова, только в „свежем“ виде способного облегчить неизбежное страдание человека. Мета-поэтологичность и выступает таким механизмом, при этом полностью реализуется парадоксальность ситуации, отмеченная Л. Хатчеон: „текст и нарциссистски саморефлективен, и нацелен вовне, ориентирован на читателя“⁵⁹. Повествование, по видимости озабоченное только самим собой, работает, в конечном итоге, на читателя.

Отдельной мишенью деконструкции оказывается для Пелевина „большой нарратив“ классической русской литературы – как наиболее пленяющий, консервирующий, *гипсующий*. Слишком очевидное указание на это в имени главного героя дополняется целым рядом нарочитых аллюзий. Идеология и эстетика Российской империи времен „золотого века“ русской литературы – травестированные, но вполне узнаваемые – главенствуют в реальности России конца XXI века, представленной в романе. Страной правит царь Аркадий Шестой, клонированный из волоса левого уха Никиты Михалкова, система тотальной слежки за гражданами, обеспечивающая Порфирию Петровичу положение всезнающего автора, обозначается аббревиатурой СПАС (система полного автоматического сканирования), сгенерированная компьютером внешность Порфирия Петровича укладывается в ту же парадигму:

Порфирий Петрович выглядел практически так же, как в прошлый раз: петровские усы торчком, рыжеватые бакенбарды, лысина с длинным зачесом поперек. [...] Были в моем облике и новшества. В этот раз выпал голубой жандармский мундир. Ну так я и не против, это хороший цвет, хотя мой любимый наряд – черный военно-морской китель, в котором я расследовал затопление грузовой баржи на Истре. На ногах почему-то оказались ботфорты со шпорами. Ну ладно, спасибо, что не посадили на лошадь⁶⁰.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, p.7.

⁶⁰ Виктор Пелевин: *iPhuck 10*, с.19-20.

Здесь необходимо заметить, что использование исторических подробностей жизни России рубежа XIX–XX веков в связи с литературными и социальными реминисценциями являет признаки разновидности метаромана, выделенной Л. Хатчеон и названной историографической, поскольку она „содержит отголоски текстов и контекстов прошлого“. К таким романам она относит *„Сто лет одиночества, Рэгтайм, Женщину французского лейтенанта и Имя розы* и отмечает их метаповествовательную саморефлексивность и интертекстуальность⁶¹. Роман Пелевина вполне встает в этот ряд, поскольку так же предлагает постмодернистское переосмысление социального, духовного и эстетического опыта периода истории родной страны, общепринято расцениваемого как золотой и/или переломный, причем „интертексты истории и литературы обретают аналогичный (хотя и не идентичный) статус в пародийной переработке текстуального прошлого и “мира”, и литературы”⁶².

Важным обстоятельством „золотого века“ российской истории для Пелевина становится формирование мощной и влиятельной русской литературной традиции, ее довлеющий массив порождает мотив пленения личности текстом, в котором роли автора и героя оборачиваются ролями тюремщика и заключенного. Разбивание кода программы после закабаления в квантовый кластер, каковое производит вначале Мара по отношению к Порфирию Петровичу, а потом Порфирий-Жанна по отношению к ней – не что иное, как уничтожение личности, стирание возможности личного высказывания, каковое М. Ямпольский обнаруживает в том, как работает дискурс русской литературы:

Текст, принадлежащий классической русской традиции, ей генерируется и принадлежит этой традиции в большей степени, чем автору. Именно в этом смысле автор текста не является его личным создателем. Текст – это прежде всего проявление культурной „тотальности“⁶³.

В фигуре Порфирия Петровича, равно как и в государственном режиме России будущего, представленном в романе, иронически от-

⁶¹ Linda Hutcheon: *Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History*, in: *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. O'Donnell, P., and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1989, p.3.

⁶² Ibidem, p.4.

⁶³ Михаил Ямпольский: *Пригов: Очерки художественного номинализма*. Москва 2016, с.94.

рефлексируется ситуация, „слипания‘ государственного‘ и ‘литературного (философского)‘ полей”⁶⁴. В устах Порфирия Петровича она обозначена и таким образом: „Так шьются дела и рождается великая литература”⁶⁵. Показательна в этом отношении самохарактеристика полицейского алгоритма:

Словом, я типичный российский искусственный интеллект второй половины двадцать первого века, окрашенный в контрастные тона нашей исторической и культурной памяти: одновременно как бы Радищев с Пастернаком, дознаватель по их объединенному делу, просто хороший парень и многое-многое другое⁶⁶.

В завершение представляется обоснованным заключить, что главным результатом многоуровневого мета-поэтологического развертывания в романе В. Пелевина *iPhuck 10* становится мысль о литературе как малоэффективном, но едва ли не единственном способе ослабления страдания человека как неотъемлемого свойства его существования в сансаре. Здесь он идет вполне в русле неоднозначно парадоксального отношения постмодернизма в целом к художественной словесности:

Постмодернистская теория... настаивает на отчуждающей власти литературы (в „негативной“ критике литературы — французском постструктурализме, феминистской критике и американском деконструктивизме). А с другой стороны, признает, что та является важнейшим ресурсом жизнестроительства в ситуации постмодернити — ситуации дезориентированности, вызванной кризисом традиционных ценностей (В. Изер, П. Рикер, З. Бауман), причем жизнестроительства, которое может как усиливать отчуждение человека от самого себя, так и, наоборот, обеспечивать его само-тождественность⁶⁷.

Полагая последнее средство для самого благоприятного исхода — метароман — исчерпавшим свой потенциал, Пелевин, пере-

⁶⁴ Екатерина Нечаева: *Поэтика субъектной сферы работ Д.А. Пригова*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Саратов 2018, с.171.

⁶⁵ Виктор Пелевин: *iPhuck 10*, с.64.

⁶⁶ Ibidem, с.10.

⁶⁷ Ольга Турышева: *Прагматика художественной словесности как предмет литературной саморефлексии*, „Новый филологический вестник” 2013, №1 (24), с.37.

водя литературный текст на новый уровень саморефлексии, предлагает механизм обновления эпических форм.

REFERENCES

- Alter Robert: *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*. Berkeley, Los Angeles, London 1975.
- Aksenova Ol'ga: *Istoricheskaya lichnost' v sisteme personazhej postmodernistskogo povestvovaniya (na materiale sovremennoj istoriograficheskoj metaprozy)*, „Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta” 2007. №2, s. 59–63 (Аксенова Ольга: *Историческая личность в системе персонажей постмодернистского повествования (на материале современной историографической метапрозы)*, „Вестник Костромского государственного университета” 2007. №2, с.59-63).
- Bart Rolan: *Smert' avtora*, v: Rolan Bart: *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika*. Moskva 1989, s.384-391 (Барт Ролан: *Смерть автора*, в: Ролан Барт: *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*. Москва 1989, с.384-391).
- Bochkaryova Nina, Suslova Inga: *Roman o romane: preodolenie krizisa zhanra (na materiale russskoj i francuzskoj literatur 20-kh godov XX veka)* Perm' 2010 (Бочкарёва Нина, Сулова Инга: *Роман о романе: преодоление кризиса жанра (на материале русской и французской литератур 20-х годов XX века)* Пермь 2010).
- Borkhes Khorhe Luis: *Skrytaja magiya v Don Kikhote*, v: Borkhes Kh. L.: *Proza raznykh let*. Moskva, 1989, s.211-213 (Борхес Хорхе Луис: *Скрытая магия в Дон Кихоте*, в: Борхес Х. Л.: *Проза разных лет*. Москва, 1989, с. 211-213).
- Bradbury Malcolm: *Possibilities: Essays on the State of the Novel*, London, Oxford 1973.
- Hutcheon Linda: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London, New York 1984.
- Hutcheon Linda: *Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History*, in: *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. O'Donnell, P., and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1989, p. 3-32.
- Hutcheon Linda: *A Poetics of Postmodernism*. London, New York 1988.
- Kabanova Irina: *Troitsa po Pelevinu: avtor-geroj-chitatel' v romane „t”*, „Filologicheskij klass” 2011, №25, s.15-20 (Кабанова Ирина: *Троица*

- по Пелевину: автор-герой-читатель в романе „t”, „Филологический класс” 2011, №25, с.15-20).
- Karaev Nikolaj: *Dyuzhina nozhej v spinu illyuzii*, „Novyj mir” 2018, № 2, s.180-184 (Караев Николай: *Дюжина ножей в спину иллюзии*, „Новый мир” 2018, № 2, с.180-184).
- Lipovetskij Mark: *Iz predystorii russkogo postmodernizma (metaproza Vladimira Nabokova ot „Dara” do „Lolity”)*, v: Lipovetskij M.: *Russkij postmodernizm (Oчерки istoricheskoj poetiki)*. Ekaterinburg 1997, s.44-105 (Липовецкий Марк: *Из предьистории русского постмодернизма (метапроза Владимира Набокова от „Дара” до „Лолиты”)*, в: Липовецкий М.: *Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)*. Екатеринбург 1997, с.44-105).
- Mann Jurij, Stukalova Ol'ga: *Sud'ba romana v literature XX veka*, v: Mann Y. V., Zajetsev V. A., Stukalova O. V., Olesina E. P. *Mirovaya khudozhestvennaja kul'tura. XX vek. Literatura*. Sankt-Peterburg 2008, s.114-119 (Манн Юрий, Стукалова Ольга: *Судьба романа в литературе XX века*, в: Манн Ю. В., Зайцев В. А., Стукалова О.В., Олесина Е. П.: *Мировая художественная культура. XX век. Литература*. Санкт-Петербург 2008, с.114-119).
- Meinke Anne Sophie: *Narrative Selbstreflexion als poetologischer Diskurs. Fiktionalitätsbewußtsein im 'Reinfried von Braunschweig'?*, „Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur” 2007, Bd. 136, H. 3, p.312-351.
- Morozova Ekaterina: *Kreativnyj dovodchik*, „Rossijskaya gazeta” 20.12.2011 (Морозова Екатерина: *Креативный доводчик*, „Российская газета” 20.12.2011).
- Nechaeva Ekaterina: *Poetika sub"ektnoj sfery rabot D.A. Prigova. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk*. Saratov 2018 (Нечаева Екатерина: *Поэтика субъектной сферы работ Д.А. Пригова. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*. Саратов 2018)
- Pelevin Viktor: *Zapis' o poiske vetra*, v: V. Pelevin: *DPP (NN)*. Moskva 2010, s.370-384 (Пелевин Виктор: *Запись о поиске ветра*, в: В. Пелевин: *ДПП (НН)*. Москва 2010, с.370-384).
- Pelevin Viktor: *iPhuck 10*. Moskva 2017 (Пелевин Виктор: *iPhuck 10*. Москва 2017).
- Pelevin Viktor: *Tajnye vidy na goru Fudzi*. Moskva 2018 (Пелевин Виктор: *Тайные виды на гору Фудзи*. Москва 2018).

- Pesterev Valerij: *Romannaya proza Zapada rubezha XX i XXI vekov. Stat'ya pervaya*, „Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaya i zarubezhnaya filologiya” 2011, №3 (Пестерев Валерий: *Романная проза Запада рубежа XX и XXI веков. Статья первая?* „Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология” 2011, №3).
- Rymar' Nikolaj: *Roman XX veka*, v: *Literaturovedcheskie terminy: Materialy k slovarju*. Kolomna 1999. Vyp. 2. S.63–67 (Рымарь Николай: *Роман XX века*, в: *Литературоведческие термины: Материалы к словарю*. Коломна 1999. Вып. 2. с.63-67).
- Theile Wolfgang: *Landschaftspoeseie – Sprachlandschaften Poetologische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, „Poetica” 1992, Vol. 24, № 3/4, p.394-442.
- Torchinov Evgenij: *Vvedenie v buddologiyu: kurs lekcij*. Sankt-Peterburg 2000 (Торчинов Евгений: *Введение в буддологию: курс лекций*. Санкт-Петербург 2000).
- Turysheva Ol'ga: *Pragmatika khudozhestvennoj slovesnosti kak predmet literaturnoj samorefleksii*, „Novyj filologicheskij vestnik” 2013, №1 (24), s.37 (Турышева Ольга: *Прагматика художественной словесности как предмет литературной саморефлексии*, „Новый филологический вестник” 2013, №1 (24), с.25-37).
- Vorob'eva Elena: *Master, Pushkin i Pustota*, „Kul'tura i tekst” 2005, №8, s.184-188 (Воробьева Елена: *Мастер, Пушкин и Пустота*, „Культура и текст” 2005, №8, с.184-188).
- Waugh Patricia: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London 2001.
- Wiele Jan: *Poetologische Fiktion: die selbstreflektive Künstlererzählung im 20. Jahrhundert*, Heidelberg 2010.
- Yampol'skij Mikhail: *Prigov: Ocherki khudozhestvennogo nominalizma*. Moskva 2016 (Ямпольский Михаил: *Пригов: Очерки художественного номинализма*. Москва 2016).
- Zuseva Veronika: *Invariantnaya struktura i tipologiya metaromana*, „Vestnik RGGU. Seriya „Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie” 2007, №7, s.35-44 (Зусева Вероника: *Инвариантная структура и типология метаромана*, „Вестник РГГУ. Серия „История. Филология. Культурология. Востоковедение” 2007, №7, с.35-44).