

Андрей Степанов

Литература в бардо:

ДЖОРДЖ СОНДЕРС И ВИКТОР ПЕЛЕВИН
О ПОСМЕРТИИ

Andrei Stepanov

Literature in the Bard: George Saunders and Victor Pelevin about the Afterlife

Андрей Степанов (СПбГУ, профессор кафедры истории русской литературы; доктор филологических наук, PhD) pp2998@mail.ru.

Andrei Stepanov (Dr. habil., PhD; Professor, Department of Russian Literature, St. Petersburg State University) pp2998@mail.ru.

Ключевые слова: премиальная литература, современная классика, Джордж Сондерс, Виктор Пелевин, тема загробного существования, аллегории литературы

Key words: prize literature, modern icons, George Saunders, Victor Pelevin, theme of the afterlife, literary allegories

УДК: 821.161.1+801.731

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_238

UDC 821.161.1+801.731

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_238

В статье сопоставляются биографии и тексты двух современных классиков, сумевших завоевать признание как премиальных жюри, так и широкого круга читателей. Центральный мотив в творчестве обоих писателей — посмертное существование (бардо), в котором герои рассказывают о своих желаниях, обнажая травмы. Эту ситуацию можно прочитывать напрямую, как аллерию современного состояния литературы.

The article compares biographies and texts of two modern icons, George Saunders and Victor Pelevin, who managed to win the recognition of both prize juries and a wide range of readers. One of the central motifs of both authors is the afterlife (barde), in which the characters keep talking about their desires, exposing their traumas. This situation can be read indirectly, as an allegory of the current state of literature.

Литературное признание по большому счету может иметь две формы, «массовую» и «элитарную»¹. Первая — это признание читающей публикой, о нем свидетельствуют большие тиражи, высокие гонорары, обилие переводов, инсценировок и экранизаций. Вторая — признание экспертным сообществом: премии, стипендии, высокая оценка критики. Эти два явления существуют независимо друг от друга: критики не читают массовую литературу, а простые читатели понятия не имеют ни о критиках, ни о премиях. Однако премия почти всегда в какой-то мере способствует повышению популярности произведения и в некоторых — весьма редких — случаях может приводить и к его «народному» признанию (хотя подобное явление в литературе выражено слабее, чем, например, в кинематографе). На территории поля литературы премии — странное и аномальное «заколдованное место», где постоянно происходят метаморфозы: воздвигаются и рушатся репутации, возникают и тут же переформируются сложные культурные иерархии, где яблоко и бутылка водки

1 В данном случае мы не рассматриваем третью форму — государственное признание, которое всегда сводится к попыткам контролировать искусство или поощрять в нем выгодные власти тенденции.

могут «стоять» больше десятков тысяч долларов, а опусы сверхпопулярных авторов служат предметом насмешек и пародий. Картографирование этого пространства важно и для читателя, желающего разбираться в современной литературе, и для критика, занимающегося выстраиванием писательских репутаций и отслеживанием новых тенденций, и для маркетинговых стратегий издательств. При этом «маркетинг» и апология «чистого искусства» всегда приходят к взаимному отрицанию: одни уверены, что единственная верифицируемая ценность — товарная; другие, напротив, вслед за Жоржем Батаем полагают, что аутентичное искусство всегда входит в ту сферу человеческой деятельности, которая руководствуется «принципом убыточности, то есть безусловного расхода», противоположному «экономическому принципу сбалансированных счетов» [Bataille 1986: 118]. Эти позиции, как правило, полярны и непримиримы. Как отмечал Пьер Бурдьё,

взгляды гетерономных и автономных производителей на «сиюминутный» успех и экономическое поощрение диаметрально противоположны: ни в каких других полях (за исключением поля власти) отношения между занимающими полярные позиции не достигают столь полного (в пределах интересов, связанных с принадлежностью к полю) антагонизма, как в поле культуры [Бурдьё 2000: 27].

Поэтому нет ничего удивительного в том, что популярную и элитарную литературу обычно оценивают и исследуют по отдельности.

Однако в редких случаях указанное противоречие исчезает и открывается возможность для изучения авторов и текстов, парадоксальным образом совмещающих «безусловный расход» и «коммерческую выгоду». Эти аномалии чрезвычайно важны, потому что в социологии литературы есть строгая закономерность: только сочетание указанных выше двух форм признания порождает так называемую современную классику. Другими словами, признание *всех* агентов современного литературного поля (писателей, издателей, критиков и читателей) не может получить ни умелый автор «инженерных конструкций» массовой литературы, презираемой высококолобыми, ни интеллектуал, пишущий для жюри элитарных премий. Случаи, когда писателю удается совместить успех у самых придирчивых премиальных жюри и у широкой читательской аудитории, весьма редки и интересны — как в плане социологии читательского спроса, так и в отношении собственно тематики и поэтики получивших столь широкое признание текстов.

В данной статье мы обратимся именно к такому случаю: займемся сравнительным анализом творчества двух прозаиков, российского и американского, получивших обе формы признания, — Виктора Пелевина и Джорджа Сондерса. Они уже более тридцати лет удерживают ведущие позиции в рейтингах продаж и в то же время сохраняют авторитет у экспертного сообщества, что подтверждается различными премиями, в том числе весьма элитарными. Эта ситуация тем интереснее, что они никогда не заискивали ни перед литературным истеблишментом, ни перед простым читателем: оба подчеркнуто неполиткорректны, достаточно сложны для понимания и, как правило, избегают избитых приемов. Кроме того, к сравнению подталкивает тот неоспоримый факт, что эти авторы во многих отношениях чрезвычайно схожи. Сравнительное жизнеописание Сондерса и Пелевина можно было бы даже представить для наглядности в виде таблицы из двух столбцов с параллельными строками.

Сондерс родился в 1958 году, в 1981 году получил бакалаврский диплом инженера-геофизика и начал работать по специальности, но затем увлекся литературой и в 1988 году окончил двухлетнюю магистерскую программу творческого письма в Университете Сиракуз (штат Нью-Йорк). Пелевин родился в 1962 году, в 1985 году получил диплом инженера-энергетика и остался в аспирантуре Московского энергетического института, затем обратился к литературе и в 1989—1991 годах проучился два года заочно в Литературном институте. Вскоре после публикации дебютных произведений, в начале 1990-х, оба начали много и успешно печататься. Уже первые большие вещи — повести «Омон Ра» (1992) и «Разруха в парке Гражданской войны» (1992) — не только принесли авторам широкую известность, но и, как выяснилось впоследствии, содержали в концентрированном виде тематику их последующих произведений. Успех не в последнюю очередь определялся местом публикации: Сондерс с 1992 года и до сего дня — постоянный автор «Нью-Йоркера» и «Харперз мэгэзин» (а также «Мак-Свини» и «Джи-кью»); сборники своих повестей и рассказов он выпускал начиная с 1996 года попеременно то в крупнейшем издательском доме «Рэндом-хаус», то в «премиальном» издательстве «Риверхед букс». Пелевин тоже поначалу сотрудничал с периодическими изданиями («Знамя», «Новый мир»), а после резкого падения их тиражей стал автором сперва «премиального» издательства «Вагриус», а потом — крупнейшего холдинга «Эксмо».

Выросший в семье советского офицера, Пелевин, по-видимому, еще в молодости стал адептом буддизма; Сондерс, воспитанный в католической семье, в зрелом возрасте увлекся учением тибетской школы Ньингма².

Признание пришло к обоим рано. Сондерс стал одной из надежд американской литературы уже в конце 1990-х и получил несколько почетных стипендий³. Он неоднократно был отмечен литературными премиями⁴, а в 2017 году удостоился главной награды, присуждаемой за англоязычную прозу, — Букеровской премии (Man Booker Prize) за роман «Линкольн в бардо» [Сондерс 2018; Saunders 2017].

Премии Пелевина отличаются от наград, полученных Сондерсом, да и любым титулованным современным автором, своей разнородностью. Хотя Пелевин, в сущности, «антифантаст», он обладатель трех премий, вручаемых фэндомом. Он же лауреат таких «мэйнстримовских» премий, как «Малый букер», «Большая книга» и «Национальный бестселлер», а в 2017 году, когда Сондерс получил «Букера», Пелевин был удостоен «высоколобой» премии Андрея Белого, присуждаемой за новаторство в литературе. В 2009 году сайт Colta.ru провел открытый опрос о «самом влиятельном интеллектуале России». Было на-

2 Впрочем, отвечая на прямые вопросы о степени своего посвящения в буддизм, оба писателя никогда не претендовали на что-либо большее, чем «ученичество». «Я всего лишь ученик, занимающийся практикой», — отвечал Пелевин в 2000 году (<https://pelevinlive.ru/18> (дата обращения: 15.07.2022)). «Я совсем новичок», — вторил ему Сондерс в 2014-м и далее указывал на привлекавшие его этические аспекты: «Буддизм, похоже, говорит, что мы можем трансформироваться и в процессе стать более любящими, терпеливыми и т.д.» [Coleman, Ellerhoff 2017: 243].

3 Это стипендии Ланнана (Lannan Literary Fellowship, 2001) и Гуггенхайма (Guggenheim Fellowship, 2006), а также крупный грант фонда Мак-Артура «для гениев» (MacArthur “Genius” Grant, 2006).

4 National Magazine Award (1994, 1996, 2000, 2004); O. Henry Award (1997); Story Prize (2013); PEN/Malamud Award (2013); Folio Prize (2014) и др.

звано 330 имен, представлявших почти все тогдашние общественно значимые издания и политические группы; с большим отрывом победил Виктор Пелевин — честь, которая и не снилась ни одному фантасту или автору популярной беллетристики⁵. Сондерс в апреле 2013 года был включен в список «Сто самых влиятельных людей мира», регулярно составляемый журналом «Тайм».

Любопытен и редкий для русско-американских литературных отношений взаимный интерес двух авторов. Сондерс в 1997 году напечатал в журнале «SPIN» краткую рецензию на роман Пелевина «Омон-Ра», а Пелевин в 2002 году назвал Сондерса и Дэвида Фостера Уоллеса в числе ценимых им американских прозаиков: «Мне понравились “Пасторалия” и “Разруха в парке Гражданской войны” Джорджа Сондерса, но его лучшим рассказом из всех, прочитанных мной до сего дня, был “Я могу говорить!”TM», напечатанный в “Нью-Йоркере”» [Пелевин 2002].

Биографические параллели легко дополнить тематическими. Творчество Сондерса, как и Пелевина, сочетает элементы (анти)фантастики, социальной критики, сатиры, гротеска, антиутопии и отличается неизменной установкой на комизм. Его постоянные темы — абсурдность идеологии потребления, масс-медиа, массовой культуры и рекламы; он много пишет о манипуляциях власти и рынка, о симулякрах эпохи позднего капитализма, об отсутствии эмпатии у среднего потребителя.

Построенное на сходствах «параллельное жизнеописание», предложенное выше, разумеется, нуждается в антитезе — указании различий. Их достаточно много. Сондерс — автор по преимуществу короткой прозы, его первый и единственный роман «Линкольн в бардо» появился через 25 лет после дебюта; Пелевин — автор 17 романов и более 50 рассказов и повестей. Сондерс всерьез относится к возможности обучения творческому письму: он сначала окончил программу «Creative Writing» в Сиракузах, а в 1996 году стал преподавать на этой программе; ему принадлежит ряд эссе и пособий, адресованных студентам. Пелевин же крайне скептически отзывался о брошенном им Литературном институте и посвятил немало резких страниц критике и критикам; несмотря на весь «учительный пафос» его художественных текстов, Виктора Олеговича едва ли возможно представить преподавателем. Сондерс не отказывается от интервью, проводит встречи с читателями и участвует в телешоу⁶. Пелевинская закрытость широко известна; единственная биографическая книга, о нем написанная, хорошо документирована только в начале, благодаря интервью с приятелями юности; жизнь писателя после 2001 года практически неизвестна [Полотовский, Козак 2012]. Интервью, которые он не очень охотно, но достаточно часто давал в молодые годы, полностью иссякли в 2009 году⁷.

Кроме этого, есть, конечно, и различия собственно литературные — о них мы скажем далее. Однако прежде нужно попытаться ответить на вопрос о причинах «тотального» успеха обоих авторов. Здесь в первую очередь следует указать на подчеркнутую современность и даже журналистскую сиюминутность их произведений. По мемам, гаджетам, брендам, новостным поводам, маркетинговым стратегиям и трендам, которые обсуждаются в произведениях Пелевина

5 См.: <http://os.colta.ru/society/russia/details/15155/> (дата обращения: 22.05.2022).

6 В частности, он неоднократно выступал в популярных сатирических шоу Стивена Кольбера.

7 См.: <https://pelevinlive.ru/> (дата обращения: 15.07.2022).

и Сондерса, можно проследить культурную, экономическую и технологическую историю последних десятилетий. В числе тем, которых касался Пелевин в последних десяти романах и сборниках (они выходили раз в год), — неокOLONиализм и локальные войны, искусственный интеллект, big data, интеграция дополненной реальности и социальных сетей, fake news, новейший акционизм и дигитализация искусства, политический протест, финансовый кризис и курс commodities, исламский терроризм, радикальный феминизм, Black Lives Matter, «me too», «cancel culture», проблема продления жизни и потенциального бессмертия. Обращаясь к крупным темам, он откликается и на мимолетную моду — увлечение «продвинутой» молодежи бородами («Лампа Мафусаила») или горными треками («Иакинф»), пародирует сверхбестселлеры вроде «Кода да Винчи» («Искусство легких касаний») или иронизирует над гигантскими яхтами олигархов («Тайные виды на гору Фудзи»; «Столыпин»), при этом, как обычно, придавая «мистическое или квазимистическое значение прозаическим бытовым или политическим реалиям» [Липовецкий 2008: 413]. Среди тем Сондерса — увлечение американцев «тематическими парками» (представляющими историю цивилизации — «Пасторалия»; историю США — «Разруха в парке Гражданской войны»; театрализованную историю Средневековья — «Мое рыцарское фиаско»; развлекательно-познавательный контент — «Волногон дает сбой»); коучинг успеха и психологические тренинги («Винки»), корпоративная этика («Пасторалия», «Увещевание»), проблемы инвалидов («Беды мастера»), противостояние полиции и жителей черных гетто («Изабель»); отношения бедных и богатых на фоне нищеты и рабства («Щенок», «Ал Рустен», «Дневник времен девушек Семплики»); гомофобия («Линкольн в бардо»); обращение с животными («Крупный начальник», «93990»), моделирование сексуальных объектов и химическое регулирование эмоций («Бегство из груди»), таргетированная реклама («Я могу говорить!™», «Яркий внук») и мн. др.

Однако сказать, что Пелевин и Сондерс гонятся за «жареными» темами и потому имеют успех, было бы крайне несправедливо. По отношению к каждому из этих писателей в литературоведении уже давно утвердилось мнение, что он пишет не о текущем моменте, а наоборот — о чем-то постоянном, неизменном и едином, и именно потому при всем различии персонажей и ситуаций постоянно повторяется. Иными словами, для каждого из них в высшей степени характерно скрытое присутствие некоей глубинной темы, по отношению к которой все поверхностные пузыри «современной повестки» выполняют функцию симптомов. В буддистском мире Пелевина поток fake news, увлечение бородами или стремление к продлению жизни — равнозначные проявления дукхи-страдания во внешне различающихся формах современной тщеты; в гораздо более гуманном мире Сондерса любовь к ближнему всегда противостоит смерти и энтропии, проявлениями которых может быть как социальный успех, так и подмена реальности моделью-симулякром.

Чтобы показать наглядно эту глубинную тематику и одновременно продемонстрировать сходства и различия двух авторов, мы обратимся к лейтмотивной для них обеих теме, максимально далекой от «актуальности»: теме посмертия, или бардо, — промежуточного существования между жизнью и смертью, которое продолжает вести субъект, не подозревая о неподлинности своего бытия.

Пелевинское изображение посмертия, несомненно, имеет буддийские истоки, то есть восходит к Тибетской книге мертвых, «Бардо тхёдол». Это промежуточный мир (точнее, ряд миров), когда смерть уже наступила, но человек

продолжает какое-то время жить, как жил, отрицая свою смерть и сохраняя желания: он считает себя живым и/или надеется вернуться к прежней жизни. Иначе говоря, Пелевин сосредотачивается на одном из трех описанных в Тибетской книге мертвых царств — Чёнъид Бардо, которое К.Г. Юнг в предисловии к тибетскому трактату определял как «место кармических иллюзий, вызванных сохраняющимися в психике остатками опыта прежних существований» [Тибетская книга мертвых 2002: 49]. Однако буквального воспроизведения тибетских представлений у Пелевина нет: пребывание в бардо не длится 49 дней и не подразумевает встречи с «гневными» и «мирными» божествами. Как ни странно, но, вопреки буддийскому учению, в пелевинских текстах никогда не говорится о перерождении, итогом посмертия оказывается либо полное уничтожение, либо круговорот — возвращение к прежней жизни⁸.

Так, в раннем рассказе «Вести из Непала» (1991), действие которого происходит в бардо, неотличимом от советского троллейбусного парка, все персонажи уже погибли, по большей части из-за производственных травм, в том числе из-за удара током, но тем не менее до определенного момента продолжают вести прежнее существование по инерции — как электрический ток при обрыве провода: «...для тока сначала ничего не меняется. Он так и думает, что течет по проводу» [Пелевин 2001: 324]. В финале рассказа происходит не уничтожение, а возвращение к моменту смерти, за которым героиню ждет очередной круг мытарств — точно такой же, как и прежде, рабочий день. Однако читателю дается понять, чем рано или поздно закончатся мытарства, — в рассказе упоминаются «убедившиеся» в неотвратимости полного исчезновения: «Их легко узнать по постоянно издаваемому ими дикому крику» [Там же: 332].

Бардо у Пелевина — топос окончательной безнадежности. Это место, где люди на какое-то время задерживаются перед смертью, как у Достоевского в рассказе «Бобок». Действие у Пелевина — это всегда в каком-то смысле «Бобок»: оно разворачивается в промежуточном «пространстве исключения», предстающим в разных вариантах. Иногда бардо понимается буквально: например, в нем пребывают летчики, погибшие на Второй мировой войне («Бубен нижнего мира», 1991); души воинов в Валгалле («Чапаев и Пустота», 1996) или душа, отказавшаяся от нового рождения («Отель хороших воплощений», 2010). Иногда — метафорически: в рассказе «Синий фонарь» (1991) мир мертвых — это фантазии-страшилки, которыми делятся друг с другом после отбоя дети в пионерском лагере⁹. Однако метафора и реальность проникают друг в друга: в «Водонапорной башне» (1991) такие же ночные «истории о синем ногте в котлете» незаметно перетекают в быль о нагрывавших ночью чекистах [Пелевин 1996, 1: 284—285]. Любая часть мира у Пелевина может оказаться чьим-то сном («Вести из Непала») или сомнамбулическим «сном наяву» («Тарзанка», 1993). К числу вариантов мотива бардо принадлежит и социальная маргинализация: из социума исключено большинство центральных героев, начиная с рассказа «Затворник и Шестипалый» (1990). Однако не только из-

8 Мы не стали бы называть пребывание героев Пелевина между жизнью и смертью инициацией, как это делает Марк Липовецкий, потому что, как отмечает сам ученый, такое пребывание не ведет к рождению нового социализированного «я» [Липовецкий 2008: 419].

9 При этом название рассказа, давшее название сборнику, аллегорично: синим фонарем в Китае принято отмечать дом с покойником [Го Вэй 2021: 5].

гнание из социума, но и растворение в нем есть аналог смерти: так происходит в «Дне бульдозериста» (1991) с американским шпионом, который за годы жизни в закрытом советском городе забыл, кто он и зачем здесь находится. Потеря памяти или мертвая память в форме памятников — это тоже разрыв с жизнью и, значит, в какой-то степени посмертие.

Описывая ритуализированный позднесоветский мир, в котором всюду высились потерявшие референт и означаемое знаки-памятники, многие писатели-постмодернисты изобретали метафоры «обесмысленных смыслов». У Пелевина эта тенденция просматривается не только в «Дне бульдозериста» с его гротескными опустошенными ритуалами, но и в рассказе «Мардонги» (1991). Согласно учению протагониста этого рассказа, «смерти нет потому, что она уже произошла, и в каждом человеке присутствует так называемый внутренний мертвец, постепенно захватывающий под свою власть все большую часть личности» [Пелевин 2001: 418]. Окостеневая, человек превращается в памятник: так происходит в «Онтологии детства» (1991), где взрослый рассматривается как «памятник тебе самому — каким ты был когда-то» [Там же: 387]. Бардо существует и для «идеологий, произведений и великих людей» [Там же: 419] — тогда оно называется культурным пространством, куда категорически не допускается ничто живое.

Излюбленная форма промежуточности у Пелевина — (у)топос между двумя зеркальными пространствами, притворяющимися реальностями, но всего лишь отражающими друг друга. Самый известный пример подобного построения — роман «Чапаев и Пустота» (1996), где нельзя определить, происходит ли действие в конце XX века или на альтернативной Гражданской войне в начале 1920-х. Сходным образом «зависают» между мирами герои ранних рассказов («Затворник и Шестипалый», «Музыка со столба», 1991) или персонажи позднего романа «Любовь к трем цукербринам» (2014). Ситуация «герои в бардо», очень рано сложившаяся у Пелевина, остается по сути прежней и в поздних текстах, хотя на поверхности происходит движение, которое можно описать как переход от темы «люди и механизмы» к теме «люди и алгоритмы», доминирующей в романах и сборниках 2010-х годов («iPhuck 10»; «Лампа Мафусаила», «Искусство легких касаний», «Transhumanism Inc.»).

В наиболее чистом виде тема посмертия проявилась в рассказе «Фокус-группа» из сборника «ДПП(нн)» (2003), где изображается именно бардо в его классическом тибетском смысле. Однако посмертное существование здесь приобретает странную форму собеседования или «фокус-группы», проводимой неизвестной высшей силой («Светящимся Существом»¹⁰). О цели себе-

10 Пелевин заимствует термин из модной в 1970-е годы книги Раймонда Мууди (в России для благозвучия переименованного в Моуди) «Жизнь после жизни» [Моуди 2005]: в ней со слов переживших клиническую смерть респондентов описывается посмертное путешествие через тоннель, парение в небесах, видения умерших родственников и т.п. Кульминацией обычно служит встреча со Светящимся Существом, от которого исходят любовь и тепло; физическая форма Существа зависит от религии и культуры субъекта: «...большинство христиан считают, что этот Свет не что иное, как Христос, и иногда свое объяснение подкрепляют цитатами из Библии. Мужчины и женщины иудеи узнали в нем ангела» [Там же: 81]. Впрочем, православные богословы также отождествляют Существо с встречающимися умерших ангелами [Роуз 2007: 43—46]. Ср. в «Фокус-группе»: «...христианам прошлого вы показывали Иисуса Христа, а нам показываете какой-то аппарат» [Пелевин 2005: 468].

седования не говорится, но о ней можно догадаться, вспомнив основные мотивы творчества Пелевина 1996—1999 годов. В это время он пишет ряд рассказов о «новых русских» и роман «Generation П» (1999), где предлагается концепция человека-потребителя («орануса»), подчиненного простейшим импульсам: получать удовольствие от заглатывания пищи/денег и испускания продуктов их переработки. Поскольку «у орануса нет ни ушей, ни носа, ни глаз, ни ума» [Пелевин 2001: 107], он не нуждается в полноценной власти; ему нужен только направляющий толчок — указание, что сегодня модно потреблять. Поэтому в романе «демократическая» власть фантомна, она служит только прикрытием манипуляций «невидимой руки рынка» и сводится к перенаправлению интенций сознания потребителя на те или иные продукты.

В «Фокус-группе» — рассказе, продолжающем эти социопсихологические построения, — Светящееся Существо, несмотря на эзотерическое происхождение, выступает в роли всего лишь исследователя-маркетолога, изучающего желания и потребности современного человека с целью ребрендинга и расширения ассортимента товаров трансцендентной «фирмы» ради более эффективного обмана покупателя.

Чем же обусловлены действия высших сил?

На вопрос Ивана Карамазова о том, как оправдать Бога за создание мира, явно основанного на началах зла, Пелевин всем своим творчеством отвечает так: боги, если они существуют, несомненно злы с человеческой точки зрения. Они создают и «разводят» (в двух смыслах этого слова) людей просто потому, что люди и/или вырабатываемые ими энергии являются пищей богов. Ключевым мотивом и ранних, и поздних текстов, в которых фигурируют боги, является «пожирание адептов».

Впервые эта мысль прозвучала в уже упоминавшемся рассказе «Затворник и Шестипалый». Одно из главных открытий, которые делают устремленные к просветлению цыплята, — это природа «богов», то есть работников бройлерного комбината: «Видишь ли, мы являемся их пищей» [Пелевин 1996, 2: 180]. Существование персонажей кажется безвыходным, однако им, как и другим героям раннего Пелевина, открывается путь осознания, самоусовершенствования и обретения свободы: в финале цыплята поднимают бунт против богов и улетают с комбината.

В поздних произведениях писателя героям открывается другой путь, обратно симметричный просветлению: не воскрешение-осознание, а сознательное служение злу. Догадавшись о злой природе богов, некоторые из персонажей становятся их жрецами, приносящими человеческие жертвы. Так, в поздних рассказах «Тхаги» (2010) и «Иакинф» (2019) людей приносят в жертву архаическим божествам (Кали и Ваалу). Эти архаические практики осуществляются на стадии «мясного животноводства» — периода, когда боги еще не научились использовать полезные вещества, вырабатываемые стадом. С переходом к «молочному животноводству» (товарно-денежным отношениям) пищей богов становится «баблос» — особая энергия, которую производят нацеленные на потребление люди¹¹. Задача маркетологов — увеличение надоев, стимулирование производства за счет повышения заинтересованности производителей-

11 Теория «мясного» и «молочного» животноводства развита в романе «Empire V» (2006).

потребителей. Нужно сделать так, чтобы, производя энергию для злых богов, стадо чувствовало себя все более счастливым.

Здесь нельзя не вспомнить важный для Пелевина фильм «Матрица» (1999): в нем завоевавшие мир боги-механизмы сводят смысл существования человека к роли «батарейки», питающей богов энергией, но при этом транслируют в мозг рабов картины полноценной жизни. Однако, в отличие от Пелевина, создатели философского боевика сводят все к этической дилемме: следует ли вернуться в «пустыню реального» и бороться с порабощением или лучше наслаждаться жизнью в искусственном наваждении-раю? У Пелевина мотивы прозрения и борьбы занимали большое место в ранних текстах. Начиная с середины 1990-х годов «сюжет прозрения» уступает место «сюжету адаптации» и/или «иллюзорного восхождения»: герой не просто сознательно принимает матрицу, но и делает в ней карьеру, а просветление воспринимает как еще один (высший) вид наслаждения. Этому можно дать социологическое объяснение: когда советский человек осознавал свою несвободу, он так или иначе стремился к освобождению; в эпоху позднего капитализма альтернативой духовному освобождению может быть материальное обогащение, дающее, как в матрице, иллюзию omnipotency и свободы.

Работу небесной канцелярии над «коррекцией матрицы» и уточнением современных параметров счастья мы и видим в «Фокус-группе», где безличное божество-маркетолог со «странно знакомым, словно бы из какой-то телепередачи» [Пелевин 2005: 444] голосом выясняет у покойников их представления о райской жизни. Проводить такую коррекцию необходимо всем участникам рынка, и мимо этого не может пройти и крупнейшая корпорация, управляющая миром. Как уже было сказано, по Пелевину, смысл взаимодействия высших сил с людьми во все времена был одинаков: людей выращивали для поглощения. Не менялось в течение многих тысячелетий и человеческое тело. Однако структура желаний — или, говоря пелевинским метафорическим языком, обещания, которые боги давали своим питомцам, камуфлируя собственные цели, — менялась в зависимости от развития цивилизации. Поскольку современную продвинутую публику не привлекают картины «яблоневого сада со змеями» или «вечного пикника с гуриями» [Там же: 444], маркетологу нужно выяснить у представителей разных социальных групп их нынешние фантазии о райском блаженстве.

Представления клиентов оказываются предсказуемыми: это либо рекламные картинки «богатого отдыха», либо непрерывная эйфория, либо ничем не ограниченный промискуитет, либо идеальная компьютерная игра, где «все свежие впечатления сжаты в минимальном объеме времени» [Там же: 448]). В целом же люди меняются мало, и их желания так или иначе сводятся к общему знаменателю «хлеба и зрелищ». А высочайшая радость для них — механическое совмещение всех радостей, поскольку субстанция наслаждения едина и надо только потребить «все вместе и сразу». Другой вариант — это синэстетические комбинации разных видов удовольствий: «Допускали ли вы, что фильм, который мы смотрим, сможет одновременно насыщать?» [Там же: 452]. Для такого «хлебозрелищного» сенсорного гибрида Пелевин придумывает термин «entertourishment». Получающееся развлечение и насыщение без границ — «сделать потребление бескрайним, а удовлетворение от него бесконечным» [Там же: 455], — с одной стороны, в какой-то мере вторит архетипам мировой культуры, выражающим мечты о вечном обжорстве (Гаргантюа) или неутомимом сладострастии (Дон Жуан), а с другой — соотносится со списком

семи смертных грехов в христианстве и перечнем шести «ядов», соответствующих шести мирам — локам сансары в буддизме¹².

Как видим, пелевинская трактовка посмертия сводится к компендиуму его излюбленных буддийских лейтмотивов: души притягивает к жизни общечеловеческое «страстное желание ощущений, привязанность к существованию в сансаре, в которой нет ничего постоянного» [Тибетская книга мертвых 2002: 170]¹³, а современная структура желаний определяется циркуляцией энергии потребления и манипуляциями со стороны «хозяев дискурса», регулирующих эти потоки в собственных корыстных целях.

Совсем иначе трактует тему посмертия Сондерс. Можно сказать, что главный объект изображения у обоих писателей — это замещение реальности ее репрезентациями, но только для Сондерса, несмотря на проявившийся у него в последние годы интерес к буддизму, подлинная реальность все же существует: скрытая за множеством завес, она поддается восстановлению с помощью этического усилия. Сюжетообразующую ситуацию в произведениях Сондерса его исследователи определяют так: «Душа среди симулякров» [Coleman, Ellerhoff 2017: 125]. В рамках нашего сравнительного анализа можно заметить: «душа» (психика) — как раз то, что в пелевинском мире уступает место человекообразному «механизму» или мимикрирующему под человека «алгоритму», в результате чего темой позднего Пелевина становится «симулякр среди симулякров».

Есть различия и в трактовке природы души. У Сондерса, в отличие от Пелевина, души-призраки, как правило, бесплотны и потому способны проходить сквозь вещи, людей и друг друга. Впрочем, есть по крайней мере один рассказ («Дом у моря», 1998), где призрак является во плоти, выражает земные желания и, как у Пелевина в «Фокус-группе», оказывается подвержен материальному распаду. Однако действие в этой истории происходит не в бардо, а в мире живых. Тетушка Берни — девственница, никогда не знавшая плотских радостей и прожившая всю жизнь в скромной бедности, — сразу после смерти воскресает и предстает монстром, желающим наверстать упущенное и научить своих родственников, как надо брать у жизни все возможное, не стесняясь в средствах¹⁴. Подобно героям «Фокус-группы», она хочет получить все наслаждения сразу, но, как они, не может вернуться к земной жизни и телесно разлагается на глазах родных. Этот рассказ предвещает одну из тем будущего романа: герои раннего Сондерса часто откладывают самореализацию; в «Линкольне в бардо» призраки будут десятилетиями висеть между жизнью и смертью, тешась мечтами о возвращении в мир живых и не подозревая, что этот мир изменился до неузнаваемости. Желание призрака исполнить свои мечты — это не просто желание воскреснуть, а желание воскреснуть в прошлом.

Если у Пелевина финалы многих текстов — это «побег» освободившихся героев из мира сансары, то для концовок рассказов и повестей Сондерса характерен сходный, но несколько иной мотив: свободного посмертного парения

12 И христианские (гордыня, жадность, гнев, зависть, прелюбодеяние, обжорство и лень), и буддийские (гордыня, зависть, тень или невежество, гнев, жадность и похоть) грехи лишь отчасти соответствуют персонажам «Фокус-группы»; Пелевин явно избегает прямолинейной аллегоричности.

13 Так формулирует главный смысл книги в своих примечаниях ее редактор У. Эванс-Вентц.

14 В этом случае кадавр ведет себя так же, как коуч в рассказе «Винки» (1997), призывающий порвать с семьей ради достижения личного успеха.

душ-призраков. Так, в рассказе «Бегство из головогруды» (2010) герой-заключенный, которого подвергают химическим экспериментам с целью регулирования эмоций, применяет сам к себе смертельную программу пыток, чтобы не подвергать пыткам других заключенных. В последние мгновения перед смертью он покидает тюрьму, парит над миром и по своему желанию может видеть кого угодно из людей. Затем «что-то доброе» спрашивает его, хочет ли он вернуться в мир, на что он отвечает решительным отказом.

Посмертное путешествие душ изображено и в финале рассказа «Сотт-сотт» (2005), однако здесь ситуация сложнее и ближе к будущему роману. Герой живет в одном доме с призраками покойных родителей, некогда убитых здесь же грабителями. По ночам родители без конца воспроизводят травматическую сцену убийства. Свое положение они считают временным продлением жизни: «Мы просто наслаждаемся небольшим дополнительным временем» [Saunders 2007: 223]. «Наслаждаются» они, погружаясь в прошлое: старики рассказывают истории из своего детства, слушают пластинки времен своей молодости и т.п. Так же, как в «Линкольне в бардо», призраки долго отрицают свою смерть, а затем внезапно исчезают.

Если пелевинское посмертие восходит к «Бардо тхёдол», то за внешне похожими картинками у Сондерса стоит долгая общеевропейская и отчасти англо-американская традиция изображения «менишпей» — «разговоров мертвых», адских видений, хождений по мукам, романов с привидениями и вампирами, хоррора, готики и неоготики, в том числе и в современной фантастике¹⁵. Отсюда несколько обязательных мотивов: преступление (обычно убийство) в прошлом; ограничение подвижности призрака границами кладбища, дома или участка; «временное упокоение» в дневное время и другие квазифольклорные сюжетные элементы.

Эти мотивы «неуспокоенного мертвеца» всплывают во многих текстах Сондерса. Так, в одной из его первых повестей — «Разруха в парке Гражданской войны» (1992) — мертвые не могут покинуть место преступления. Ветеран Гражданской войны фермер Маккиннон зарезал свою семью, двух дочерей и жену, и теперь все четверо носятся бесплотными призраками по своему участку, ставшему частью тематического парка. Призраки наблюдают современную жизнь, осуждают ее, но не могут изменить. Из живых их видит и может вступать с ними в диалог только рассказчик — неудачливый помощник директора парка, по-видимому сходящий с ума от зрелища распада привычного мира. В финале он сам превращается в призрака и обретает свободу и прозорливость. Для всех подобных мотивов можно найти отдаленную и ближайшую генеалогию, от фольклора до триллеров времен молодости автора¹⁶. Не имея возможности в рамках данной статьи проследить происхождение всех мотивов посмертия у Сондерса¹⁷, остановимся подробнее на романе «Линкольн в бардо», в котором эти мотивы собраны воедино.

15 Одним из последних — и самых близких к «Линкольну в бардо» — сочинений такого рода является сказочный роман Нила Геймана «История с кладбищем» (2008).

16 Так, на историю Маккиннонов в «Разрухе в парке Гражданской войны», по всей вероятности, повлияли сходные мотивы в популярном романе Стивена Кинга «Сияние» (1977) и одноименном фильме Стенли Кубрика (1980).

17 Отчасти это сделано в сборнике статей о Сондерсе особенно в седьмой главе («Привидения и тематические парки: сверхъестественное и искусственное в рассказах Джорджа Сондерса»), написанной Даной Дель Георге еще до публикации «Линколь-

Здесь в бардо пребывают те, у кого на момент смерти остались сильные неисполненные желания — и в этом посмертии у Сондерса отчасти совпадает по смыслу с пелевинским миром¹⁸. Однако желания героев американского автора намного человечнее. Пожилой человек, женившийся на совсем юной девушке, несколько лет вел себя с ней как отец и опекун, и случайно погиб накануне консуляции брака (Ханс Воллман). Гомосексуалист, потрясенный отказом возлюбленного, кончает жизнь самоубийством и в последнюю минуту осознает, насколько прекрасен мир, который он покидает (Роджер Бэвинс III). К числу желаний, которые удерживают героев от окончательной смерти, относится прежде всего любовь и забота об оставшихся в земном мире близких — именно этим мотивом Сондерс наиболее резко отличается от Пелевина.

Герой Сондерса всегда человек семейный, и смысл его существования заключается в поддержании семьи. В «Пасторалии» (2000) персонажи работают пещерными людьми в тематическом парке, наглядно представляющем этапы развития цивилизации. Парк — аналог бардо, где запрещен контакт между «живыми» (посетителями) и «мертвыми» (экспонатами). Нарушение этого запрета, любой контакт между мирами, ведет к увольнению, то есть изгнанию экспонатов в мир посетителей. Однако это изгнание нельзя рассматривать как благополучное возвращение в пространство «живых», поскольку оно маргинализирует потерявших работу героев и грозит смертью их близким, которых те поддерживали, пока работали в парке. Заметим, что у Пелевина семейные связи попавших в бардо покойников никогда не упоминаются. Более того, любопытно, что Пелевин, кажется, ни в одном из своих произведений не изобразил семью¹⁹. В этом отношении ближайший аналог пелевинского творчества — волшебная сказка и приключенческий роман, где свадьбой маркируется конец событийной линии. Все герои Пелевина — изолированные монады²⁰, и трудный вопрос об осуществлении этического выбора человеком, имеющим много обязательств перед близкими, в его произведениях просто не ставится, как и вопрос о какой бы то ни было «ответственности за прирученных». Это одна из тех особенностей пелевинского творчества, которая вызывает у некоторых читателей ощущение холодности и этической неполноценности — чувство, прямо противоположное теплой надежде на лучшее, остающейся после прочтения любого текста Сондерса.

«Нерв» романа «Линкольн в бардо» — желание воссоединения семьи после смерти Уилли Линкольна, младшего и любимого сына президента. Другими

на в бардо» [Coleman, Ellerhoff 2017: 121–136]. Подробный обзор тематики и интерпретаций рассказов о сверхъестественном в американской литературе см. в ее же монографии [Del George 2001].

- 18 Сондерс признает, что во время работы над романом читал «Бардо тхёдол» [Coleman, Ellerhoff 2017: IX].
- 19 Если не считать нескольких сатирических сцен в «Жизни насекомых» (1993), каламбурного изображения кошки как жены в «Нике» (1992) и сожительства героя с куклой в романе «S.N.U.F.F.» (2011).
- 20 Многие герои Пелевина ведут образ жизни, подобный «сокровенному» существованию самого писателя: «Киклопу следовало скрывать свою миссию и жить среди людей, затерявшись в одном из крупных городов», — читаем в романе «Любовь к трем цукербринам» [Пелевин 2014: 58]. Точно так же скрываются от людей лисы-оборотни («Священная книга оборотня», 2004), халдеи и вампиры в «Generatioin II» (1999), «Empire V» (2006), «Бэтман-Аполло» (2013) и др.

словами, роман Сондерса написан о воскрешении мертвых²¹. В романе это воскрешение изначально невозможно. Универсум устроен таким образом, что после смерти можно некоторое время побыть призраком, постепенно разлагаясь и обладая ограниченной свободой перемещения, но вернуться в мир живых нельзя. Призраки «травматически» отрицают этот запрет и защищаются эвфемизмами: называют свое состояние «болезнью», могилу — временным домом, гроб — «хворь-ларем» (sick-house) и т.п. Другими словами, они (поневоле) пребывают в постоянной иллюзии. Иллюзии способствует то, что они видят мир живых, однако живые их не видят и не слышат: границу можно пересечь в одну сторону, контакт с прежней жизнью и возвращение невозможны, но пока вокруг них бардо, покойники сохраняют надежду.

Одна из важнейших особенностей романа Сондерса состоит в том, что бардо выступает в качестве аллегории литературы. Поскольку призраки обладают памятью о своем и чужом прошлом в обоих мирах, посю- и потустороннем, они могут рассказывать — и рассказывают — истории. Их эголитература не знает цензуры и запретных тем, у них иное, чем у людей, представление о непристойном, при этом призраки сохраняют свои прежние привычки и речевую манеру, их нарративы остаются исторически и гендерно маркированы. Каждому необходимо выговорить свою травму, что порождает различные аллегорические фигуры: так, многократно изнасилованная мулатка лишена речи и лишь заикается и дрожит при любом обращении к ней²², а вояка-расист из южных штатов, наоборот, подробно и с пафосом повествует старинным риторическим слогом о насилии над своими рабами. При малейшей возможности каждый стремится поведать о своей жизни. Этой линии «страстного рассказывания» в романе противостоит линия мемуаристов — якобы достоверных мемуарных свидетельств о смерти сына президента и последующих посещениях Линкольном кладбища. Мемуаристы — иные мертвецы — лгут, противоречат себе и друг другу и наперебой стараются подчеркнуть собственную значимость, преувеличивая свою близость к власти.

Сложная диалектика искажения нарратива желанием (с одной стороны, желанием вернуть близких и вернуться к ним, а с другой — желанием приблизиться к власти) определяет специфику романа Сондерса. Если рассматривать этот текст как аллегорию литературы, то послание американского писателя можно прочитать следующим образом. Воскресить уже ничего нельзя, но коллективный голос душ, страстно одержимых желанием вернуться и все наладить, может каким-то необъяснимым образом повлиять на историю. Линкольн в романе не слышит хор обращенных к нему просьб о спасении, но действует

21 Любопытно, что не Пелевин, множеством нитей связанный с классической русской литературой XIX века, а именно Сондерс подхватывает самую главную тему этой литературы — «воскресение» Толстого и «восстановление погибшего человека» Достоевского. По-видимому, это не случайно: ср. пособие для студентов, составленное Сондерсом из рассказов русских писателей (Гоголя, Тургенева, Чехова и Толстого) с подробными комментариями и признанием в любви к этим авторам, которые «рассматривают литературу не как нечто декоративное, а как действенный морально-этический инструмент» [Saunders 2021: 10]. Как ни странно, Джордж Сондерс по сути очень русский писатель.

22 Возможно, это отсылка к знаменитому эссе «Can the Subaltern Speak?» Гаятри Спивак и постколониальной литературе.

так, словно слышит его: отчего-то укрепляется в утраченной было решимости продолжить благое дело — освобождение рабов.

Пелевин в этом отношении гораздо пессимистичнее: он если и рассматривает посмертие как аллегория литературы, то находит в ней только новые варианты напущенного корыстными «богами» консьюмеристского наваждения, выход из которого один — отказ от желаний и полное исчезновение. Высказанные в словах, коллективные желания могут изменить только «интерфейс» наваждения, но не его природу.

Определив глубинную тему обоих авторов, мы можем вернуться к размышлениям о природе «литературы, которая нравится всем». Приходится признать, что причины успеха Пелевина и Сондерса в основном внутренние: здесь не сыграли существенной роли внешние факторы, такие как соответствие текущей политической повестке, «валюта скандала» [English 2005: 187–197] или усилия лоббистов — издателей, критиков и членов премиальных жюри. Даже имидж автора-отшельника в случае Пелевина — это скорее элемент его текста; во всяком случае, интерес к «загадочному» писателю возникает у публики только после прочтения его произведений, а не наоборот. При всех различиях о Сондерсе можно также сказать, что его успеху вряд ли способствовал закрепившийся за ним публичный образ²³.

Разумеется, составляющие успеха — и «массового», и «премиального» — многочисленны и разнообразны, но все же, исходя из приведенного выше анализа и различения двух типов литературы, можно указать на некую доминанту. Как нам представляется, Пелевин и Сондерс выделяются из своего писательского поколения остротой *артикуляции желаний*, а прием помещения героев в бардо, с одной стороны, обостряет эти желания, а с другой — демонстрирует их нереализуемость. Каждый из персонажей Пелевина, подобно «оранусу», всем своим существом устремлен к некой цели, причем если для фоновых персонажей цель — это «entertainment», хлеб и зрелища, то для центральных — познание и просветление. У Сондерса скепсис по отношению к обществу симулякров сочетается с желанием «человека семейного» выжить и, сохранив семью, вернуться к подлинной жизни. И там и там герои страстно *высказывают* свои желания, обнажая травмы²⁴ и сохраняя надежды в трагикомической ситуации, когда уже ничего нельзя изменить. Эта экономика желаний реализуется за счет двух повествовательных стратегий: во-первых, сатирической, современной, развлекательной, анекдотической, «сиюминутной», и во-вторых, — учительной, вневременной, серьезной, притчевой, «общечеловеческой». Первая работает на «массовый», вторая — на «элитарный» успех. В совокупности своих тематических и поэтических особенностей творчество Пелевина и Сондерса представляет явную флуктуацию в современной прозе, которая, как нам кажется, в последние тридцать лет тяготела к двум полюсам — либо к самоцельному жонглированию чужими знаками на фоне «современной повестки», либо (в случае литературы факта и неореалистических

23 Исследователи описывают Сондерса как человека, который сознательно воспитывал в себе «доброе человека» — в пику осмеиваемому им «классическому американскому проекту самоусовершенствования» [Coleman, Ellerhoff 2017: 8].

24 Если рассказ Достоевского «Бобок» можно рассматривать в бахтинском духе как изображение последней исповеди, то монологи героев «Линкольна в бардо» можно уподобить последнему сеансу психоанализа.

тенденций) — к «правде жизни», то есть чистому, лишённому означаемого референту, который должен сам по себе свидетельствовать о трагизме существования. Осмысление этой флуктуации наверняка станет ядром будущей истории той литературы, которую мы пока называем «современной». Пелевин и Сондерс — авторы, отрефлексиовавшие ее скрытую доминанту: рассказывать еще можно, но изменить что-либо с помощью рассказывания уже нельзя.

Библиография / References

- [Бурдье 2000] — *Бурдье П.* Поле литературы / Пер. с фр. М. Гронаса // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22—87. (*Bourdieu P.* Le champ littéraire // *Novoe literaturnoe obozrenie.* 2000. № 45. P. 22—87. — In Russ.)
- [Го Вэй 2021] — *Го Вэй.* Классическая китайская литература и философия в творчестве В.О. Пелевина: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2021.
- (*Go Vei.* Klassicheskaya kitayskaya literatura i filozofiya v tvorchestve V.O. Pelevina. PhD thesis. Saint Petersburg, 2021.)
- [Липовецкий 2008] — *Липовецкий М.Н.* Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920—2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- (*Lipoveckij M.N.* Paralogii. Transformatsii (post)-modernistskogo diskursa v russkoy kul'ture 1920—2000-kh godov. Moscow, 2008.)
- [Моуди 2005] — *Моуди Р.* Жизнь после жизни / Пер. с англ. под ред. И. Старых. М.: София, 2005.
- (*Moody R.* Life After Life. Moscow, 2005. — In Russ.)
- [Пелевин 1996] — *Пелевин В.О.* Сочинения: В 2 т. М.: Терра, 1996.
- (*Pelevin V.O.* Sochineniya: In 2 vols. Moscow, 1996.)
- [Пелевин 2001] — *Пелевин В.О.* Generation П. Рассказы. М.: Вагриус, 2001.
- (*Pelevin V.O.* Generation P. Rasskazy. Moscow, 2001.)
- [Пелевин 2002] — *Пелевин В.О.* Интервью Лео Кропьявьянскому // *Bomb.* 2002. 1 апреля. <https://bombmagazine.org/articles/victor-pelevin/> (дата обращения: 20.05.2022).
- (*Pelevin V.O.* Interv'yu Leo Kropyv'yanskomu // *Bomb.* 2002. April 1. <https://bombmagazine.org/articles/victor-pelevin/> (accessed: 20.05.2022).)
- [Пелевин 2005] — *Пелевин В.О.* Все рассказы. М.: Эксмо, 2005.
- (*Pelevin V.O.* Vse rasskazy. Moscow, 2005.)
- [Пелевин 2014] — *Пелевин В.О.* Любовь к трем цукербринам: роман. М.: Эксмо, 2014.
- (*Pelevin V.O.* Lyubov' k trem tsukerbrinam: roman. Moscow, 2014.)
- [Полотовский, Козак 2012] — *Полотовский С., Козак Р.* Пелевин и поколение пустоты. М.: Манн, Иванов и Фарбер, 2012.
- (*Polotovskij S., Kozak R.* Pelevin i pokolenie pustoty. Moscow, 2012.)
- [Роуз 2007] — *Серафим (Роуз).* Душа после смерти / Пер. с англ. М.: Русский паломник, 2007.
- (*Seraphim Rose.* The Soul after Death. Moscow, 2007. — In Russ.)
- [Сондерс 2018] — *Сондерс Д.* Линкольн в бардо / Пер. с англ. Г. Крылова. М.: Эксмо, 2018.
- (*Saunders G.* Lincoln in the Bardo. Moscow, 2018. — In Russ.)
- [Тибетская книга мертвых 2002] — Тибетская книга мертвых / Пер. с англ. О.Т. Тумановой. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002.
- (*The Tibetan Book of the Dead.* Moscow, 2002. — In Russ.)
- [Bataille 1986] — *Bataille G.* The Notion of Expenditure // *Bataille G.* Visions of Excess: Selected Writings, 1927—1939 / Transl. by A. Stoekl, with C.R. Lovitt and D.M. Leslie Jr. 2nd ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. P. 116—129.
- [Coleman, Ellerhoff 2017] — *George Saunders.* Critical Essays / Ed. by P. Coleman, S.G. Ellerhoff. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.
- [Del George 2001] — *Del George D.* The Supernatural in Short Fiction of the Americas. Westport, Conn.; London: Greenwood Press, 2001.
- [English 2005] — *English J.F.* The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005.
- [Saunders 2007] — *Saunders G.* In Persuasion Nation: stories. New York: Riverhead Books, 2007.

[Saunders 2017] — *Saunders G.* Lincoln in the BarDO: a novel. New York: Random House, 2017.

[Saunders 2021] — *Saunders G.* A Swim in a Pond in the Rain: in which Four Russians Give a Master-class on Writing, Reading, and Life. New York: Random House, 2021.