

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БРЯНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
АКАДЕМИКА И.Г.ПЕТРОВСКОГО»

На правах рукописи



ЛЮБАРСКИЙ РУСЛАН ВАСИЛЬЕВИЧ

**Концепции К.Кастанеды в русской рок-поэзии и
постмодернистских романах В. Пелевина и М. Фрая конца XX –
начала XXI веков**

Специальность – 10.01.01 Русская литература

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор А.В.Шаравин

Брянск – 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1.ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ИДЕЙ КАРЛОСА КАСТАНЕДЫ В РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ.....	23
1.1. Психоделика Карлоса Кастанеды в русской рок-поэзии.....	23
1.2. Осмысление концепций Карлоса Кастанеды в рок-поэзии Хелависы (Натальи О`Шей).....	46
1.3. Концепция «смерти» Карлоса Кастанеды в творчестве Дельфина (А.В. Лысикова).....	78
ГЛАВА 2. МОДЕРНИЗАЦИЯ ВТОРИЧНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ КАРЛОСА КАСТАНЕДЫ В РУССКИХ ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ РОМАНАХ В.ПЕЛЕВИНА «БЭТМАН АПОЛЛО», «SNUFF», «Т» И МАКСА ФРАЯ «ТУБУРСКАЯ ИГРА. ИСТОРИЯ, РАССКАЗАННАЯ СЭРОМ НУММИНОРИХОМ КУТОЙ».....	112
2.1. Художественное осмысление функциональных особенностей бога Орла Карлоса Кастанеды в постпомернистских романах В. Пелевина и Макса Фрая	112
2.2. Художественное моделирование концепции «сталкинг сталкеров» Карлоса Кастанеды в постмодернистских романах В. Пелевина и Макса Фрая	152
2.3. Концепция «отдельной реальности» Карлоса Кастанеды в постмодернистских романах В. Пелевина и Макса Фрая	174
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	260
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	266

ВВЕДЕНИЕ

С середины XIX – начала XX веков литература эзотерической направленности перестает быть литературой для посвященных и оказывается востребована читающей публикой. Ее основу составляли знания, направленные на повышение состояния осознания и расширение восприятия действительности человеком. К основным представителям данной литературы относится Папиус («Практическая магия»), основательница Теософского общества Елена Блаватская («Тайная доктрина»), Николай Рерих (система «Живая этика»), Рон Хаббард («Дианетика: Современная наука душевного здоровья»), Георгий Гурджиев (система «Четвертый путь»). В 60 – 70 годы XX века эту нишу занял Карлос Кастанеда.

Карлос Кастанеда – одна из самых загадочных личностей мировой истории. Исходя из того, что он на протяжении всей своей жизни он использовал концепцию, изложенную в книге «Путешествие в Икстлан», – стирание личной истории, его биография покрыта туманом. Единственное, чем приходится довольствоваться, – это информацией из книг, непосредственно им самим написанных, субъективными мнениями людей, встречавшихся на определенном отрезке своей жизни с Кастанедой, различными публикациями, связанными с ним, и документами, чью подлинность или вымышленность невозможно подтвердить. Если исходить из вышперечисленного, существует два вида биографии Карлоса Кастанеды. Первая – это жизнеописание, изложенное в одиннадцати работах об основных концепциях индейского шаманизма, об антропологических исследованиях жизни индейцев яки, о специфике изучения воздействия на организм кактуса пейота, об ученичестве у дона Хуана, становлении автора как нагваля, а также о том, как он возглавил группу магов для решения сверхзадач мистического характера. Вторая же – впечатления, составленные о нем журналом

«Time». Реакция самого Кастанеды на публикацию была крайне негативной. Он оспаривал изложенный на страницах журнала материал, утверждая, что это всего лишь погоня за сенсацией и очередной способ заработать на его имени. Кристоф Бурсейе, автор первой полноценной биографии Карлоса Кастанеды, полагает, что в ходе своей жизни он мифологизировал сам себя, желая выглядеть человеком, обладающим паранормальными способностями: «Джон Уоллес с Карлосом договорились вместе пообедать. Но в назначенный час Кастанеда не появился. Раздосадованный Уоллес отправился к его помощнице Розмари Ли. Та успокоила профессора: Карлосу пришлось срочно выехать в Мексику. Успокоенный Уоллес вышел из кабинета и столкнулся нос к носу... с Карлосом. Но разве он не должен быть сейчас в Мексике? Кастанеда с невероятным апломбом ответил: "Я в Мексике". И пошел своей дорогой, как ни в чем не бывало» [34,с.96]. Маргарет Раньян, его бывшая жена, повествует о случае, состоявшемся в 1960 году: «Я ждала звонка Карлоса, который уехал в Мексику. Вдруг на кухне раздался грохот, похожий на выстрел. Я бросилась туда. Хрустальное блюдо только что разлетелось на тысячу осколков. Невозможно объяснить, как это произошло. Блюдо спокойно стояло в шкафу, и никто его не трогал. На следующий день позвонил Карлос. Он пожаловался, что вчера не смог дозвониться, потому что линия была занята. И я делаю вывод, что Карлос Кастанеда набрал номер как раз тогда, когда блюдо разбилось само собой» [34,с.97].

Основное место в его книгах занимает учеба у представителя древнего индейского учения дона Хуана Матуса. Согласно ему, мир представляется как подобие луковицы, а именно: наслоение различных реальностей. Путешествия в них может осуществлять только человек знания, который осознанно направляет свою внутреннюю энергию в определенное русло. В основу данной концепции заложено понимание того, что окружающую нас действительность можно воспринимать либо однобоко – мир в повседневном виде, либо – пытаться разглядеть то, что недоступно зрению среднестатистического обывателя и стать «видящим». Кастанеда в своих произведениях нередко подчеркивал, что одно

дело смотреть на человека, как на объект физический, а другое – понять его природу объекта энергетического.

С одной стороны книги Карлоса Кастанеды – это результаты его многолетних антропологических исследований. С другой – полноценные художественные произведения. В ноябрьском номере «Нью-Йоркского книжного обозрения» за 1972 год американская писательница Джойс Кэрол Оутс отнесла книги Кастанеды к беллетристике: «Разве можно требовать от Бальзака, чтобы его персонажи существовали на самом деле? Книги Кастанеды кажутся мне замечательным произведением искусства на тему, близкую Герману Гессе, о приобщении молодого человека к миру "иной" реальности» [34, с.106]. Джойс Оутс соотносит манеру письма Кастанеды с признаками жанра романа. Она отмечает наличие традиционных композиционных канонов: завязывание действия, неожиданная кульминация и развязка. Его творчество оказало влияние на многих людей. После себя он оставил ряд учеников, которым довелось практическим и теоретическим способом постигать основные положения теории дона Хуана под руководством Карлоса Кастанеды. В 1996 году появилась так называемая группировка «воинов», составленная из ближайшего окружения Кастанеды. Позднее сформировался союз воинов «Элементы» под руководством Трейси Крамер и Брюса Вагнера. Норберт Классен, исследователь творчества Кастанеды, в своей книге «Мудрость толтеков» пишет о том, что ученики Кастанеды под его непосредственным руководством решили использовать лишь малую часть из учения дона Хуана и пропагандировать это в свет в качестве магических движений. «Мы решили использовать магические движения и передать их всем, кто желает их изучить. Наше решение положить конец таинственности, окружавшей их с незапамятных времен, было логическим следствием нашей глубокой убежденности, что мы действительно являемся окончанием линии дона Хуана. Мы не могли согласиться с представлением, что мы должны унести с собой тайны, которые вовсе не принадлежат нам. Окутать магические движения покровом тайны было не наше решение. Но это именно

наше решение - покончить раз и навсегда с таким положением дел» - писал Карлос Кастанеда [151,с.27]. Также Классен рассказывает о формировании другой группы воинов, известной как «чакмулы». Кастанеда пояснял это так: «Сегодня, как и во времена тех видящих, чакмулы были и остаются свирепыми воинами, чьей задачей является охранять других людей знания. Они охраняют их способ жизни, места, где те живут, а также места, где те практикуют сновидение. Чакмулы – хранители идей, видений и возможностей видящих, находящихся под их защитой» [151,с.28]. Люди данной категории разработали комплекс энергетических упражнений «тенсегрити» с целью достижения физического и умственного благополучия.

Однако творчество Кастанеды было встречено неоднозначно. Известный индийский духовный лидер и мистик Ошо в своей статье, посвящённой Кастанеде, писал, что его книги не более чем первоклассная духовная фантастика на основе малой части правды, на которой построен «универсум вымышленных образов». Ошо упрекает Карлоса Кастанеду в отсутствии реалистичности духовного мира его произведений: «...вы можете построить дом только на фундаменте, даже воображаемый дом нуждается в фундаменте в реальности. Вы можете построить картонный домик, но, по крайней мере, нужна основа, твердая основа. Это должно быть правдой» [262]. Ошо подчеркивает, что наркотики являются важным составным элементом воображаемого мира Карлоса Кастанеды: «Этот человек столкнулся с кем-то, кто что-то знал и затем через наркотики, ЛСД и другие, он превратил эту маленькую правду в воображаемый мир. Затем его целостная фантастика была создана. Это наркотический трип, но хороший эксперимент сам по себе» [262].

Исследователь Алиса Суворова в статье «Дон Хуан живет всех живых!» рассказала о прототипе кастанедовского дона Хуана – Качоре, который является официальным духовным лидером индейцев яки и самым известным шаманом в Мексике. По мнению Качоры, книги Карлоса Кастанеды не призваны передать в точности магические знания толтеков. Алиса Суворова пишет: «В самом деле,

Качора говорит, что Кастанеда в своих книгах все очень сильно преувеличивает, придает всему грандиозность и драматизм» [328]. Мир книг Кастанеды состоит из придуманных сюжетов о прыжке в пропасть, голубом лазутчике, встрече с Арендатором и т.д.; самостоятельно развитых автором концепций и ложных магических знаний индейцев яки. Вымышленные аспекты повествования Карлоса Кастанеды свидетельствуют о том, что его книги – литературные произведения.

На рубеже 1950 – 1960-х годов, совпав с расцветом движения хиппи, в массовом порядке возникает психоделическая литература. В ее основе заложен протест против общества потребления, пропагандирующего культ телесного и умственного здоровья. Литературоведы начинают выделять жанр психоделического романа, показывающего опыт нетрадиционного восприятия мира и берущего свое начало в исповедальной прозе Т.Лири и А.Гинсберга. В психоделическом романе в центре внимания находится ирреальная действительность, порожденная воздействием психоделических средств. При этом писатель четко разграничивает мир сна и мир яви, между которыми балансирует главный герой. Однако не каждый ирреальный мир психоделической литературы является порождением психоделиков. Павел Пепперштейн, теоретик и практик психоделической культуры, пишет: «Не следует сводить психоделику только к психотропным препаратам. Есть психоделика обыденной жизни, в этом легко убедиться. Есть психоделика массмедиа, психоделика потребления, психоделика кино, психоделика усталости, психоделика выживания. Все эти обстоятельства "высветляют", "высвечивают" различные зоны психики, создавая эффекты асимметричных просветлений, иллюминаций» [367]. Галлюцинозная действительность может быть создана с помощью ума, в котором сочетаются разные уровни сознания, не сводимые к сингулярному началу. Путешествия в сновидческие миры в произведениях Карлоса Кастанеды осуществляется как с помощью психотропных средств («трава дьявола», кактус пейот), так и благодаря определенному состоянию осознания, которое достигается другими способами («сталкинг сталкеров», «искусство сновидения» и т.д.) Таким образом, Карлос

Кастанеда, с одной стороны, писатель-эзотерик, с другой – представитель психоделической литературы. Именно на стыке этих двух понятий и определяется воздействие творчества Карлоса Кастанеды.

Карлос Кастанеда оказал заметное влияние на современную русскую рок-поэзию. Творчество Кастанеды нашло отражение в произведениях таких музыкантов и поэтов, как представительница фолк-рок поэзии Хелависа (Наталья О`Шей), Андрей Лысиков (Дельфин), Борис Гребенщиков («Аквариум»), Егор Летов («Гражданская оборона»), Александр Васильев («Сплин»). Упоминание аспектов учения Карлоса Кастанеды можно найти в произведениях Гарика Сукачёва («Неприкасаемые»), Армена Григоряна («Крематорий»), Ильи Кнабенгофа «Чёрта» («Пилот»). Илья «Черт» утверждает, что в его произведении «48» прослеживается заметное влияние Карлоса Кастанеды: «...песня отражает период увлечения Кастанедой, учением, им описанным, и соответствующими практиками. Отсюда и название – "48", ибо по Кастанеде это есть Число Человека. Именно из стольких полос (аспектов, видов) энергии состоит человек, и так и нацарапано кактусовой иглой в блокноте нашего латиноамериканского друга Карлоса со слов великого Учителя деда Ивана» [124]. Лидер «Крематория» Армен Григорян под впечатлением книг Карлоса Кастанеды создал альбомы «Ботаника» и «Текиловые сны». Автор признается: «Маркес, Кастанеда, Борхес, Льюис – восхитительные имена! В конце прошлого века, побывав в Южной Америке, я был потрясен увиденным, а герои и декорации моих любимых писателей приобрели совершенно иной, ослепительно яркий вид! Доны Хуаны ожили! Пребывая в эйфории и, благодаря знакомству с известным перуанским музыкантом Мики Гонзалезом, который любезно одолжил мне свою гитару, я написал там несколько песен-натюрмортов, которые впоследствии стали стержнем для альбомов "Текиловые сны" и "Ботаника"» [105]. Влияние Карлоса Кастанеды на современную рок-поэзию обосновывается учением дона Хуана Матуса о постижении множества отдельных реальностей путем воздействия на организм потенциального путешественника психоделических средств. В

произведениях Кастанеды ведущая роль отводится изменению сознания «видящих» с помощью кактуса пейота, содержащего вещество мескалин, а также посредством курительной смеси особой концентрации. Русские рок-поэты осуществляют заимствование данной мысли путем введения в собственные произведения наркотического кода. Наркотический код реализуется внедрением в основной контекст произведения упоминания психоделических средств, а также их функциональной особенности. Специфика назначения психоделиков в современной рок-поэзии связана с негативным отношением к текущей жизни и попыткой ухода из нее в другой мир с помощью измененного наркотическими средствами сознания.

В середине 1980-х годов практически во всех художественных произведениях прослеживается тенденция, сущность которой заключается в формально-конструктивном аспекте. Поэтому в литературе начинает складываться особая разновидность прозаических произведений, получившая в критике название «другой прозы» (С.Чупринин), «прозы новой волны» (Н.Иванова), «литературы эпохи гласности» (П.Вайль, А.Генис), «артистической прозы» (М.Липовецкий), или иначе – «плохой прозы», «расхожего модернизма», «типичного сюра» (Д.Урнов). К концу века формируется новое – постмодернистское – состояние литературы.

Идеи западноевропейских ученых (теория симулякров Жана Бодрийера, деконструкции Жака Деррида, «археология знания» Мишеля Фуко) в контексте уникальности совершенствования русской постмодернистской литературы развивают М.Эпштейн [382], В.Курицын [179], М.Липовецкий [206], И.Скоропанова [312]. Формирование новой эстетики в России они сближают с кризисом гуманистического сознания, являющегося структурным элементом нравственного фундамента русской классической литературы, и с изменением социокультурной ситуации, связанной с распадом привычной картины мира и чувством исчезновения реальности. Маркова Т.Н. под постмодернизмом понимает «весь комплекс культурных (философских и художественных)

тенденций, связанных с рубежным сознанием, и значит – с ощущением исчерпанности "современности" и потребности в ее творческой переориентации» [220, ст.10].

Кризис рационализма и гуманизма выражается в постмодернизме в концепциях «конца истории», «конца культуры», «конца романа», «смерти автора» и «смерти героя». Одной из важнейших форм отражения мира в творчестве современных художников является парадокс. В современной постмодернистской литературе парадокс нацелен на передачу разнообразных неожиданностей и превращений, которыми наполнена жизнь современных людей. В постмодернизме появляется понятие виртуальность, означающее искусственно сконструированный мир, в который можно путешествовать, испытывая при этом ощущения реальной жизни. Виртуальность обусловлена двумя аспектами: мнимость и истинность.

Воздействие идей Карлоса Кастанеды на русский постмодернизм определяется усовершенствованием понятия вторичной художественной условности благодаря кастанедовским приемам. Постмодернизм уделил особое внимание совершенствованию концепции изображения действительности как вторичной реальности, осмысляемой как моделирование художественной системы с помощью нереалистических художественных средств (неомиф, фантастика, гротеск, гипербола, литота и т.д.) Бычкова О.А. в автореферате кандидатской диссертации «Проблема симулякра в постмодернистской литературе (на материале произведений А. Битова, Т. Толстой, В. Пелевина)» определяет главную особенность постмодернистской литературы, заключающуюся в изображении множества реальностей: «Картина мира в постмодернизме предполагает наличие двух и более реальностей одновременно: "настоящей" реальности и различных форм сверхреальностей. Среди таковых были изучены явления гиперреальности и виртуальной реальности» [36, с.6]. Создание вторичной реальности в литературе постмодернизма достигается посредством мифологизации элементов художественного мира произведения.

Обращение писателей к философии К. Кастанеды расширило и обогатило возможности воссоздания вторичной реальности. Постмодернизм обозначил способы создания вторичной реальности благодаря спектру выразительных средств, в то время как Карлос Кастанеда использует для создания вторичной художественной действительности приемы «сталкинг сталкеров», «искусство сновидения» и многие другие. Представитель современного русского постмодернизма Виктор Пелевин использует концепцию Карлоса Кастанеды о существовании разнообразия отдельных миров для реализации вторичной реальности как одной из важных составляющих поэтики постмодернистской литературы. В.Пелевин является автором статей о творчестве Карлоса Кастанеды, а именно: «Мой Мескалитовый Трип» [268], «Икстлан – Петушки» [267], «Последняя шутка воина» [269].

В диссертации Грушевой В.Ю. «Художественная условность в русском романе 1970-х–1980-х годов» [64] выделяются следующие типы художественной условности: условность, созданная с помощью мифа, сказочная фантастика, философская иносказательность. На наш взгляд, с 70 годов XX века происходит обновление художественной условности, которая включает в себя связанные с шаманизмом психоделические приемы, реализуемые в творчестве Карлоса Кастанеды. Мы считаем данный аспект новым типом художественной условности, созданный на основе мифологизации. Основные приемы построения вторичной реальности Карлоса Кастанеды – «сталкинг сталкеров», «искусство сновидения» и др. – модернизированные основные положения шаманского вероучения индейцев яки, мифологизирующие пространство произведений автора. Мифологизация произведений Карлоса Кастанеды происходит на основе интеграции мифологических аспектов шаманского вероучения в действительность, окружающую героев.

Жанр фэнтезийных произведений предполагает создание новой реальности с использованием мифологических и сказочных мотивов. Авторы помещают действие в выдуманный мир со своей географией, историей, несуществующими

расами и народами. Главным условием для фэнтезийного произведения является присутствие в нем волшебной атмосферы. Фэнтези характеризуется тем, что признает подлинность существования волшебства или магии. Исходя из этого, в основе описания фэнтезийного мироздания находятся надличностные, божественные, мистические и подобные им силы. В такой действительности может быть реальным присутствие богов, колдовства, мифических существ (драконы, эльфы, гномы, тролли), привидений и любых других фантастических сущностей. Макс Фрай усложнил в жанре фэнтези кастанедовское представление о мире как наслоении многообразия действительностей с помощью приемов «искусство сновидения», «сталкинг сталкеров» и т.д.

В кандидатской диссертации А.Б. Смоликова «Феномен Карлоса Кастанеды в культуре второй половины XX века» [320] показано значение произведений Карлоса Кастанеды для западной культуры второй половины XX века. В главе «Идеи Кастанеды в контексте культуры XX в.» рассматриваются произведения Карлоса Кастанеды в контексте воздействия на духовную сторону современного общества с позиции иррационального содержания, способного восполнить фрустрированные экзистенциальные потребности в контексте утраты экзистенциальных, внерациональных понятий человеческой жизни, что привело к нравственно - духовному опустошению. Рассматривается близость идей Карлоса Кастанеды и передовых научных и философских представлений XX века. Сделан вывод о том, что идеологические воззрения Карлоса Кастанеды о материи, времени и пространстве резонируют с существующими научными теориями. В книге А.Б. Смоликова «Карлос Кастанеда. Путь воина» [319] рассмотрен феномен Карлоса Кастанеды на фоне культурно-исторического процесса. А.Смоликов затрагивает воздействие духовных практик Кастанеды на широкий круг читателей, а также на литературу и искусство. Автор подчеркивает значимость идей Карлоса Кастанеды для формирования миропонимания бразильского поэта и прозаика Паоло Коэльо. А.Смоликов пишет: «Вот что говорит непосредственный участник событий тех лет П.Коэльо: "Да, для нас он был настоящим идолом. Он

оказал на меня огромное влияние. Он был частью той грандиозной революции, которую пережили мы все в 68-ом году и вообще в те удивительные годы"» [319, с.46]. Отмечено воздействие Карлоса Кастанеды на творчество Паоло Коэльо на основе призыва к революции сознания и концепции «воина света» как внутренней составляющей субъекта. Автор затрагивает отражение идеологических воззрений в творчестве зарубежной рок-поэзии. В качестве примера приводится упоминание о влиянии Карлоса Кастанеды на работы известной рок-группы «Орел» на основе интеграции кастанедовского божества и их названия. А.Смоликов показывает истоки психоделической концепции Карлоса Кастанеды, основанной на использовании психоделических средств для изменения сознания, а также окружающей действительности. В связи с этим автор подчеркивает заметное влияние произведения Олдоса Хаксли «Двери восприятия». Суть концепции Карлоса Кастанеды составили выводы Хаксли о преобразовании повседневного мира в «великий феноменологический пожар» посредством воздействия на сознание человека наркотических веществ определенного калибра. Делается предположение о том, что в обычном состоянии человеческое внимание сосредотачивается на внешних раздражителях. При этом воздействие психоделических средств приводит к видению иного мира, который воспринимают писатели и художники. Кастанеда использовал данные идеи в своей курсовой работе: «В 1957 году Кастанеда написал курсовую работу (уже в этой работе Кастанеда обсуждает идеи, которые он потом будет подробно излагать в своих книгах, идеи о символических системах языка, так сильно определяющих наше восприятие), посвященную изложению идей Хаксли и Бергсона, обзору исследований действия мескалина и пейота» [319, с. 37].

А.Смоликов отмечает влияние на Карлоса Кастанеду ученого, одного из вождей психоделической революции, исследовавшего воздействие ЛСД на нервную систему человека, Тимоти Лири. В книге «Карлос Кастанеда. Путь воина» приводятся фрагменты статей Виктора Пелевина, свидетельствующие об огромной роли Кастанеды в становлении духовных практик и о его вкладе в

развитие мирового литературного процесса. Таким образом, А.Смоликов акцентирует внимание на ведущей роли Кастанеды в формировании жизненных ценностей Виктора Пелевина. В книге находим: «Действительно, есть категория людей, испытывающих искреннюю благодарность за вдохновение, силу и страсть, которую привнес в их жизнь Кастанеда» [319, с. 267].

Василий Джелдашов в книге «Карлос Кастанеда. Расколотое знание» [77] рассмотрел основные тезисы произведений Карлоса Кастанеды с позиции их идентичности идеям работ ученых, мифологии, фольклору и миропониманию поэтов и прозаиков. Образ птицы свободы, забирающей сущность человека знания Карлоса Кастанеды, автор сопоставляет с мифологизированными образами уносящих людские души птиц Египта, Вавилона и Античности, а также с христианскими представлениями об ангелах, приведенными в работе Проппа В.Я. «Исторические корни волшебной сказки». Порождающий и забирающий осознание людских существ бог Орел соотносится с сибирским пониманием птицы орла, который, с точки зрения В.Я. Проппа, связан с шаманом тесным образом и имеет идентичное с ним наименование «чам». Способность Орла управлять судьбой живых существ сравнивается с мифологизированным деревом жизни Иггдразиллем, упоминающимся в «Старшей Эдде» и «Младшей Эдде». В.Я. Пропп проводит параллель между образом орла и дерева жизни в волшебной сказке: «Взял мешок и полез на дуб. Лез, лез и взобрался на небо. Здесь русская сказка отражает широкое представление, что два мира (а иногда и три – подземный, земной и небесный) соединены деревом. Этому представлению посвящена глава 7 работы Штеренберга о культе орла у сибирских народов, самое интересное для нас то, что представление о дереве-посреднике связано с представлением о птице» [77, с.28]. Кастанедовское понятие «танец смерти» Джелдашов относит к мифологическому феномену, упоминаемому В.Я.Проппом. При этом отраженные в мифах и сказках «пляски смерти» являются выражением и способом применения магических способностей.

Курение трубки в книгах Карлоса Кастанеды с целью призыва стража другого мира является атрибутом немецких сказок, где подобные действия вызывают определенного духа. Джелдашов рассматривает категорию времени черного мира Кастанеды сквозь призму восприятия быстротечности времени в сказочной стране смерти. Пропп пишет: «В вятской сказке пребывание у лешего длится 12 лет, пролетающих как 12 дней, обычный мотив быстротечности времени в стране смерти, где год проходит для сознания человека как один день» [77, с. 69]. Сновидение Карлоса Кастанеды осмысляется Джелдашовым как отдельный мир жизни и смерти, что преобразовывается в творчестве испанского поэта Хуана Рамона Хименеса в виде «подводного сумрака жизни», реализованного во сне. Отдельно показан образ кастанедовского союзника, дополняющего мага собственной силой или энергией для реализации его предназначения, во взаимосвязи с мифологией, где магические способности героя находились в прямой зависимости от сил помощника.

В книге показаны точки соприкосновения защитной функции кастанедовского бога Мескалито с образом серафима из стихотворения Шарля Бодлера «Непокорный». Рассмотрен образ бабочки Карлоса Кастанеды как носителя сакральной сущности человека знания в тесном взаимодействии с представлением древнегреческой и древнеримской мифологии о душе. Джелдашов проводит параллель кастанедовского понятия «дубль» с мотивом двойничества человеческой природы в рамках представлений древнеегипетской мифологии. Осознанное освобождение от фиксации внимания человека знания на элементах окружающей среды Джелдашов сопоставляет с библейскими мотивами становления «совершенного» человека. Чувство собственной важности осмысляется Джелдашовым в качестве неотъемлемого составного элемента души человека, препятствующего его дальнейшему духовному развитию, что успешно реализовывается в работах Карлоса Кастанеды и Макса Фрая. В книге «Карлос Кастанеда. Расколотое знание» выделяется созидательное назначение смеха, объединяющее концепцию Карлоса Кастанеды с русским фольклором и

мифологией в работе В.Я.Проппа «Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне)».

Андрей Белов в докладе, прочитанном в Череповецком ГУ [26], отразил влияние идей Карлоса Кастанеды на Виктора Пелевина на примере произведения «Жизнь насекомых». Объектом исследования А.Белова служат интертекстуальные переключки, связанные с мотивами и образами книг Карлоса Кастанеды. В докладе представлено проявление мексиканских мотивов Карлоса Кастанеды в романе Виктора Пелевина на основе семантики слова «чапараль». А. Белов рассматривает образ бога Орла из книг Карлоса Кастанеды как пожирателя осознания в контексте идентичности «воспарения» сознания скарабея из «Жизни насекомых» к «силуэту огромной птицы». Автор высказывает мысль о травестировании персонажей Карлоса Кастанеды на основе подмены его реалий смежными понятиями Виктора Пелевина. В докладе А. Белова находим: «Однако, как мы говорили выше, Пелевин не просто повторяет Кастанеду, а травестирует его, и потому кастанедовский "источник всех чувствующих существ" оказывается в "Жизни насекомых" всего лишь горой, по форме напоминающей орла» [26]. В докладе показан мотив интертекстуального двойничества, основанного на идентичности образов двух красных жуков с образами учителей Карлоса Кастанеды – дона Хуана Матуса и дона Хенаро. Данный вывод сделан на основе упоминания красными жуками кастанедовской концепции «безупречности», озвученной доном Хуаном в книге «Искусство Сновидения»: «Кроме недвусмысленно отсылающей нас к Кастанеде "индейской торжественности", в этом фрагменте появляется и одно из ключевых понятий концепции дона Хуана – понятие "безупречности"» [26].

В докладе исследовано фрагментарное воздействие книги К.Кастанеды «Путешествие в Икстлан» на роман «Жизнь насекомых» в виду описания образа толкающего навозный шар скарабея, несущего концептуальную информацию равнозначности двух субъектов перед их смертью. Тема смерти как уравнивающего фактора показана автором в виде основополагающего мотива,

заимствованного из книг Карлоса Кастанеды. А. Белов пишет: «Тема всех уравнивающей смерти настолько важна для автора, что он фактически делает ее содержательной основой одной из двух центральных сюжетно-композиционных линий своего произведения. В ходе действия романа умирают семь из двенадцати персонажей, к данной линии относящихся...» [26] Концепция смерти выделяется в качестве важного композиционного приема, обуславливающего связь персонажей друг с другом. Отдельное внимание уделяется возможности преодоления смерти особой категорией существ – магами или воинами. А. Белов поясняет: «Смерть, согласно учению дона Хуана, способен преодолеть человек, вставший на т. н. "путь воина" ("...маги управляют своей смертью. Они умирают только тогда, когда захотят", "Сила безмолвия"), в "Жизни насекомых" это удается сделать мотыльку Мите. Описание пути духовного совершенствования героя, в итоге приведшего к его освобождению от внутреннего "трупa", составляет основу второй сюжетно-композиционной линии» [26].

Таким образом, **степень разработанности проблемы** может быть оценена как недостаточная: исследование воздействия концепций Карлоса Кастанеды предпринималось в рамках культурологического и философского подходов, в то время как изучение влияния идей Карлоса Кастанеды на современную русскую литературу оказалось вне интересов ученых-филологов.

Актуальность изучения творческого воздействия произведений Карлоса Кастанеды на русских писателей XX – XXI веков определяется тем, что проблема художественной условности в ее разных видоизменениях, а также использование психоделических мотивов в текстах рок-поэтов становится одной из привлекающих внимание исследователей. В связи с тем, что современная литература испытывает тяготение к нереалистическим формам, проблема вторичной условности и психоделики в русской рок-поэзии рассматриваются в рамках обновления нереалистических художественных приемов. Проблема вторичной условности, а также содержательное своеобразие произведений рок-поэтов характеризуется новым подходом использования эзотерического и

психоделического в современной литературе, в том числе и через концепции Карлоса Кастанеды, что и диктует актуальность обращения к данной теме.

Цель – изучение творчества русских писателей в контексте воздействия художественно-философских идей Карлоса Кастанеды.

Задачи исследования:

1. Исследовать особенности освоения и обновления приемов создания вторичной реальности в русской рок-поэзии и постмодернистских романах В.Пелевина «Бэтман Аполло», «SNUFF», «Т», Макса Фрая «Тубурская игра. История, рассказанная сэром Нумминорихом Кутой» конца XX – начала XXI веков в контексте творчества Карлоса Кастанеды.

2. Определить черты психоделической поэтики русской рок-поэзии и постмодернистских романов В.Пелевина «Бэтман Аполло», «SNUFF», «Т», Макса Фрая «Тубурская игра. История, рассказанная сэром Нумминорихом Кутой» как развитие идей Карлоса Кастанеды.

3. Проследить особенности художественного осмысления мотивов идеального воина, преображенного сознания, создания и путешествия в воображаемые реальности в связи с интерпретацией русскими писателями конца XX – начала XXI веков творчества Карлоса Кастанеды.

4. Выяснить механизм взаимодействия вторичной художественной реальности, модернизированной идеями Карлоса Кастанеды, с литературной традицией в русской рок-поэзии и постмодернистских романах В.Пелевина «Бэтман Аполло», «SNUFF», «Т», Макса Фрая «Тубурская игра. История, рассказанная сэром Нумминорихом Кутой».

5. Рассмотреть способы построения художественного мира произведений с помощью приемов Карлоса Кастанеды «сталкинг сталкеров», «искусства сновидения» и др.

6. Рассмотреть модернизированную идеями К.Кастанеды художественную реальность в контексте концепции художественной условности.

Для того чтобы достичь поставленных целей и задач, была сформулирована следующая рабочая **гипотеза**: идеи Карлоса Кастанеды оказали влияние на творчество современных русских писателей в виде художественного переосмысления концепций реальности, обновления приемов создания вторичной реальности.

Материалом исследования являются стихотворения Егора Летова, Бориса Гребенщикова, Александра Васильева, Юрия Клинических, группы «Зимовье Зверей», Хелависы (Натальи О`Шей), Дельфина (А. Лысикова), романы Виктора Пелевина «Т», «Бэтман Аполло», «SNUFF», роман Макса Фрая «Тубурская игра. История, рассказанная сэром Нумминорихом Кутой».

Объект исследования диссертации – концепции Карлоса Кастанеды в корпусе текстов русской рок-поэзии и постмодернистских романов В.Пелевина и М.Фрая конца XX – начала XXI веков.

Предмет исследования – специфика реализации концепций Карлоса Кастанеды в контексте вторичной реальности в постмодернистских романах В.Пелевина и М.Фрая и корпусе текстов русской рок-поэзии конца XX – начала XXI веков.

Методологической основой диссертационного исследования является комплексный подход к изучению литературного творчества. В работе использованы историко-литературный биографический, сравнительно-исторический типологический, генетический методы. Автором диссертации учтена теоретико-методологическая база сравнительно-исторического и биографического методов, созданная А.Н.Веселовским, В.М.Жирмунским, Ш.Сент-Бевом, Н.А.Котляревским.

Были использованы связанные с типологическим методом исследования труды В. Жирмунского, Е.Мелетинского, В.Проппа, И.Неупокоевой, М. Бахтина, Ю.Манна и др. Также методологическую основу составляют труды Ю.Кристевой, посвященные проблеме интертекстуальности; работы Л. Леви-Брюля, Ж. Бодрийяра, Д. Затонского, И.Ильина, Р. Барта, Е. Доценко, М. Липовецкого и

др., связанные с изучением постмодернистского направления, мифопоэтики, вторичной условности в литературе; труды Ю. Доманского, А. Корчинского, посвященные изучению русской рок-поэзии, а также исследование современной массовой литературы в работах М. Черняк.

Научная новизна исследования заключается в том, что в диссертации рассматриваются художественные миры писателей конца XX – начала XXI веков, воссозданные на основе функционирования текстов Карлоса Кастанеды. Впервые на историко-литературном материале предпринят опыт изучения воздействия антропологических идей индейско-шаманской субкультуры на русский постмодернизм и рок-поэзию; рассмотрено обновление вторичной реальности как способа изображения действительности новыми художественными средствами.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что в ней дается терминологическое обозначение явлений, характеризующих современный литературный процесс как область влияния концепций Карлоса Кастанеды, делается попытка расширения горизонтов интерпретации художественных произведений конца XX – начала XXI вв., исходя из особенностей мировосприятия Карлоса Кастанеды.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Психоделический способ освоения новых реальностей с помощью перехода в новый мир, осуществляемый благодаря психоактивным веществам – основа творчества современных рок-поэтов.

2. В творчестве Дельфина (А. Лысикова) преобладает художественно переосмысленная концепция смерти как друга и советчика, изложенная в произведениях Карлоса Кастанеды.

3. Специфика сновидческого мира и образ воина Карлоса Кастанеды, способного перемещаться в мир сна благодаря своим уникальным способностям, художественно смоделированы в романтизированном пространстве произведений Хелависы (Натальи О`Шей).

4. Концепции Карлоса Кастанеды находят отражения в произведениях Виктора Пелевина и Макса Фрая в качестве реализации разнообразных типов действительности и их конструировании, «сталкинга сталкеров», бога как ведущего субъекта в создании реальности, образа воина-путешественника и создателя мира и многих других.

5. Сновидение является ведущим методом реализации концепции Карлоса Кастанеды, основанной на существовании множества миров, в творчестве Макса Фрая и Виктора Пеевина, а также пространством для реализации намерения сновидящего.

6. Идеи Карлоса Кастанеды в постмодернистских романах В.Пелевина и Макса Фрая оттенены с помощью приема иронии.

Практическая значимость настоящего исследования состоит в том, что материал исследования может быть использован в разработке курсов по истории русской литературы конца XX – начала XXI веков, а также спецсеминаров и спецкурсов по рок-поэзии, массовой литературы, творчеству Виктора Пелевина, и русскому постмодернизму.

Апробация работы. Основные положения и выводы диссертации нашли свое отражение в 9 работах, 3 из которых опубликованы в журналах, входящих в утвержденный ВАК Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата наук. Главные результаты диссертации были изложены на XXIII Международной научно-практической конференции «Российская наука в современном мире» (Москва, 2019), XXVIII Международной научно-практической конференции «Научный форум: филология, искусствоведение и культурология» (Москва, 2019), LXXIV Международной научно-практической конференции гуманитарных и общественных наук «Современный этап развития общественных и гуманитарных наук в достижениях культуры и искусства» (Казань, 2019), Международной научной конференции «Рэп: Филологический ракурс» (Москва, 2019), VI

Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы современной гуманитарной науки» (Брянск, 2019), Международной научной конференции «Синтез традиций и новаторства литературе, языке и культуре» в рамках XXXI Фетовских чтений (Курск, 2019).

Структура работы. Диссертационное исследование включает введение, две главы, заключение и список литературы, включающий 447 наименований. Общий объем диссертации 306 страниц.

ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ИДЕЙ КАРЛОСА КАСТАНЕДЫ В РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ

1.1. Психоделика Карлоса Кастанеды в русской рок-поэзии

Русская рок-поэзия возникла под влиянием западной музыкальной рок-культуры. Это связано с ослаблением централизованной власти государства, вследствие чего исчез контроль за проникновением в страну западных идей. Наиболее отчетливо это можно заметить в восьмидесятые годы XX века в СССР, которые ознаменовались снятием железного занавеса между Советским Союзом и Западом. Одним из последствий этого стало воздействие западной рок-культуры на многочисленные советские группы. В восьмидесятые годы XX века в СССР сформировалось полноценное рок-движение. Существенное влияние на российскую рок-поэзию оказало творчество групп Великобритании, Австралии и Соединенных Штатов Америки, так как в этих странах рок-движение зародилось гораздо раньше – в начале пятидесятых годов. К примеру, любовная тематика в русской рок-поэзии была заимствована из произведений классиков рок-н-ролла Элвиса Пресли, «The Beatles» и «Rolling Stones». Причем английская группа «The Beatles» положила начало возникновению в СССР англоязычных бит-групп, исполнявших кавер-версии зарубежных песен. Среди них были такие коллективы, как «Сокол», «Скифы», «Скоморохи» и «Славяне» (группа Александра Градского). Определяющей причиной заимствования зарубежных мотивов в русской рок-поэзии является тема протеста, в большинстве случаев преобладавшая в творчестве западных рок-музыкантов. Протест выражался в отрицании общепринятых моральных ценностей, недовольстве по поводу текущей государственной политики, в конфликте отцов и детей, а именно во всевозможных противоречиях старшего и младшего поколений. Так как восьмидесятые годы в СССР вошли в историю, как эпоха всеобщего молодежного протеста и больших перемен, молодое поколение охотно взяло западные мотивы бунта против всего как способ самовыражения в нестабильное для их родины

время. Как правило, молодежь привлекали противоречия, возникающие в ходе отношений внутри различных институтов общества, в частности, проблемы отцов и детей.

В Соединенных Штатах Америки рок-музыка в большинстве случаев отражала пацифистский взгляд «детей» на военную политику «отцов». В связи с этим рост популярности американского рока пришелся на время войны США во Вьетнаме и Индокитае. Старшее поколение поддерживало американские милитаристские взгляды, в то время как младшее занимало противоположную позицию. В русском роке подобный взгляд нашел отражение в песнях о войне в Афганистане и Чечне. В произведении «Туман» группы «Сектор Газа», лидером которой являлся Юрий Клинских (Хой), поется о том, как молодое поколение проходит через тернии, каждую минуту теряя кого-то из «своих». Песня построена как медитация о трудности жизненного пути «детей», о жертвенности поколения. В своем произведении автор передает атмосферу несвободы, в которой вынуждены существовать «дети»:

Было хорошо, было так легко,
Но на шею бросили аркан... [153]

При этом их жизнь наполнена испытаниями огромной сложности, художественно отраженными в хронотопных символах:

И мертвый месяц еле освещает путь,
И звезды давят нам на грудь – не продохнуть,
И воздух ядовит как ртуть,
Нельзя свернуть, нельзя шагнуть,
И не пройти нам этот путь в такой туман! [153]

Юрий Клинских продолжает развивать мотив затрудненного дыхания, встречающийся в творчестве О. Мандельштама. Данный мотив частотен, поэтому употребляется во многих мандельштамовских стихотворениях. Кирилл Тарановский в работе «О поэзии и поэтике» отмечает: «Уже самое начало "Концерта на вокзале", его первое, безличное предложение "Нельзя дышать",

играет важную роль: оно характеризует общее настроение стихотворения. Тема воздуха и дыхания – очень важная тема во всей поэзии Мандельштама. Очень характерно, что в начале двадцатых годов преобладают образы густого, тяжелого воздуха и затрудненного дыхания. Тема эта сложная, заслуживающая особого исследования» [331]. В песне Юрия Клинических возникает образ тумана, усложняющего обзор главным героям; а также ядовитого воздуха, связанного с образами тяжелого воздуха и затрудненного дыхания в поэзии Мандельштама. В стихотворении О.Мандельштама «Сегодня можно снять декалькомани» лирическому герою постепенно становится сложно дышать:

Мне с каждым днем дышать все тяжелее...

А между тем нельзя повременить...

И рождены для наслажденья бегом

Лишь сердце человека и коня... [211]

В связи с этим в творчестве Мандельштама возникает мотив духоты:

Кто-то чудной меня что-то торопит забыть.

Душно – и все-таки до смерти хочется жить [212].

Герои песни «Туман» задыхаются в атмосфере ядовитого воздуха, что свидетельствует о присутствии в произведении Юрия Хоя мандельштамовской традиции изображения удушающей среды, затрудняющей возможность существования персонажей. В связи с непосильностью жизненного пути образ освещающих путь во тьме звезд и месяца приобретают в сознании героев трагическое звучание. Поэтому месяц охарактеризован автором с помощью эпитета «мертвый», а звезды «давят...на грудь» идущему сквозь туман молодому поколению. Юрий Клинических передает готовность «детей», несмотря на возможность расстаться с жизнью, дойти до конца этого опасного пути. Автор пишет:

Пусть звезды давят нам на грудь – не продохнуть,

Пусть воздух ядовит как ртуть и пусть не видно где свернуть

Но мы пройдем опасный путь через туман... [153]

Основной темой западного рока являлась борьба различных религиозных течений. Первоначальный конфликт развивался между существующими на Западе религиями католичества и протестантства. В русской рок-поэзии – борьба с атеизмом. Данные тенденции в западной и российской рок-поэзии обусловили поиск третьей силы и привели к проникновению в них элементов восточного вероучения, основанного на шаманизме. В 1968 году вышла первая книга Карлоса Кастанеды «Учение дона Хуана: путь знания индейцев яки», в которой автор описал многочисленные нравственно-духовные положения шаманского учения, основанного на психоделии. Психоделия – термин, обозначающий круг явлений, связанных с «изменением» и «расширением» сознания и исследованиями устойчивости психики. Расширение сознания также связано с употреблением отдельной категории психоактивных веществ – психоделиков. Помимо кактуса пейота, влияющего на сознание с помощью вещества мескалина, Карлос Кастанеда упоминает курительные смеси, также обладающие галлюциногенными свойствами. В книге Кастанеды «Учение дона Хуана» сказано:

« – Что ты куришь, дон Хуан?

– Вот это.

Он расстегнул воротник и показал скрытый за пазухой небольшой мешочек, висевший на шее на манер медальона. Он вынул кисет, развязал и очень осторожно отсыпал себе на ладонь немного содержимого. Смесь по виду напоминала мелко истертые чайные листья разной окраски – от темно-коричневой до светло-зеленой, с несколькими крупными ярко-желтого цвета» [144,с.71]. Главной задачей курения дона Хуана являлось расширение сознания, которое заключается в изменении восприятия объектов и субъектов мироздания, в познании истинной природы вещей, что приводит к возможности создания иных реальностей, а также плавного перехода в них. Советский психиатр-нарколог Александр Данилин в своей книге «LSD: галлюциногены, психоделия и феномен зависимости», уделяет специальное внимание «психоделии по-советски», отрицая связь термина «психоделия» с употреблением наркотических средств. Александр

Данилин связывает психоделию с эзотерическими исканиями жителей СССР в 1960–1970 гг. во время расцвета наркотической «психоделической» революции на Западе. Автор пишет: «Если в Америке стремительно нарастающая молодежная революция имела свои отчетливые этапы в виде волнообразного использования LSD и следовавшего за ним поиска психологических аналогов наркотического транса, то отечественная психоделия изначально занялась поиском того, что мы назвали "особыми состояниями сознания"» [70]. Возможно, весь феномен «психоделии по-советски» более всего описывается понятием «эзотерические искания». Исходя из этого, психоделия связана с практиками, направленными на изменение форм сознания как с помощью психоактивных средств, так и без них.

Эти психоделические практики отразились в творчестве таких зарубежных групп, как «The Doors», «Grateful Dead» и многих других. На этой почве творчество данных западных рок-музыкантов приобрело трансцендентный характер. Джим Моррисон, солист группы «The Doors», зная произведения Карлоса Кастанеды, так раскодировал ее название: «Doors», т.е. «Двери»: «Это поиск. Открывание одной двери, другой, третьей. Чувственность и порок – эти образы притягивают нас сейчас. Но это, как змеиная кожа, которая однажды будет сброшена... В данный момент меня больше интересует темная сторона луны, зло, сумерки» [94]. Психоделические практики Карлоса Кастанеды позволяют преодолеть обычное восприятие окружающих нас предметов и взглянуть на них с теневой, неизведанной стороны.

В произведениях Джима Моррисона прослеживаются трансцендентные мотивы, при этом вхождение в состояние трансцендентности происходит вне зависимости от психоделических веществ. В стихотворении Моррисона «Власть» мир воспринимается как нечто регулируемое и создаваемое человеком: «Я могу остановить /землю на орбите/ Я причина того, что /голубые автомобили/вдаль мчатся/Я могу уменьшаться/ и становиться невидимым,/который достигать сможет/самые удаленные границы/ Я могу изменять/курс природы./ Я могу поместить себя/в любую точку/пространства и времени./ Я могу оживить

мертвого./ Я могу воспринимать/события в других мирах,/ внутри глубин моего сознания,/ и внутри сознания других./ Я могу./ Я есть» [242]. Автор предполагает, что человек не только может изменить ход событий, создавать объекты действительности, но и проникать в другие миры, которые сокрыты в потемках сознания какого-либо человека. У Кастанеды человеческое сознание выступает движущей силой для создания определенной реальности, а также для путешествия в нее. Для этого герои Карлоса Кастанеды, расширяя собственное восприятие галлюциногенными препаратами, перемещают свою точку сборки в определенную позицию, от которой напрямую зависит местоположение человека, а точнее: человек может быть либо в мире сновидения, либо в одной из многих точек привычной нам действительности. «Я могу изменять курс природы» означает преобразование своего уровня восприятия по отношению к различным предметам. Карлос Кастанеда пишет о том, что человек знания может легко изменить обывательское представление об объекте, изменив его сущность по своему усмотрению.

В своем эссе «Двери восприятия» Олдос Хаксли, употребляя термины «сакраментальное видение реальности», «Внутренний Свет» говорит об изменении восприятия действительности путем концентрации внутренней энергии, стимулируемой пейотом. Он пишет: «Поток информации, поступающей в мозг, ограничивается этим клапаном, мескалин же помогает открыть его, заставляя мозг воспринимать окружающее во всей полноте» [349]. Также Олдос Хаксли как реакцию употреблению пейота выделяет усиление восприятия цветов, искажение пространственной перспективы, исчезновение понятия времени. Таким образом, в творчестве Джима Моррисона показан результат психоделических практик, описанных Карлосом Кастанедой и Олдосом Хаксли. В русской рок-поэзии западные психоделические тенденции, основанные на произведениях Кастанеды, отразились в наркотическом коде, в который входит употребление кактусов и курительных смесей. В начале восьмидесятых Карлос Кастанеда издавался в СССР в форме самиздата, а его книги начали выходить в киевском

издательстве «София» в начале девяностых. Виктор Пелевин в своей статье «Последняя шутка война» описывает проникновение творчества Карлоса Кастанеды в СССР: «Мало кто из писателей вызывал такой восторг и такое раздражение. Этот восторг понятен – многие из нас помнят, каково было читать самиздатовскую ксерокопию Кастанеды в Москве, увешанной портретами черных магов из Политбюро, или закупать оптовые партии декоративного кактуса *Lophophora Williamsi* у ошалевших кактусоводов с Птичьего рынка – под подозрительным и растерянным взором патрульного милиционера» [239].

Данный ажиотаж отразился в творчестве русских рок-музыкантов в качестве обыгрывания, подобно западным группам, в начале восьмидесятых темы курения канабиса и распития алкогольных напитков, которая персонифицировалась в кастанедовскую психоделику. В песне Юрия Клинических, бывшего вокалиста группы «Сектор Газа», «Сельский кайф» представлен сельский образ жизни, в основе которого заложен отказ от распития спиртных напитков во имя употребления наркотических средств:

Нам спиртное ни к чему, я отвечу почему –
 Это удовольствие дорогое,
 Посмотри в натуре, вот он мак и конопля,
 Кайфа море, а ты всё про спиртное [154].

Слово «кайф» в данном контексте означает получения приятных эмоций вследствие употребления средств наркотического опьянения. Однако данное слово произошло от арабского «кэйф» и переводится как «время приятного безделья». Следовательно, в произведениях рок-поэтов оно может восприниматься как уход от обыденного человеческого существования, выражающегося в понятии «работа», к новой безмятежной жизни. Расширение сознания в произведениях Карлоса Кастанеды состоит в осознании нового взгляда на структуру мироздания, в ходе которого происходит отделение субъекта от общепринятой системы жизнедеятельности для постижения и создания других форм действительности. В песне Юрия Клинических «Сельский кайф» путем

получения «кайфа», употребляя мак и коноплю, происходит попытка избавиться от типичного сельского существования при помощи наркотиков, открыв для себя новые возможности, в частности, переход к беззаботной деятельности. Стоит отметить, что беззаботная деятельность заключается в утопической концепции, в которую входит безграничное чувства радости со стороны лица, использующего средства наркотического опьянения. Карлос Кастанеда упоминал чувство радости, являющееся следствием любви ко всему миру как неотделимую часть для создания реальностей, а также для непосредственного нахождения в них.

Так как местоположение России находится между Западом и Востоком, в творчестве рок-поэтов произошло соединение восточной шаманской философии в лице Карлоса Кастанеды и западных психоделических веяний. В своем интервью бывший лидер группы «Гражданская оборона» Егор Летов признавался: «Да нет, я и до этого пил и употреблял наркотики. Дело-то не в этом. Это просто форма эпатажа, когда на людях появляешься в таком состоянии, что непонятно, как вообще на ногах-то держишься. Это тоже определенное **разрушение канонов**. Мы отнюдь не очкарики-интеллигенты, которые сидят дома, читают умные книжки и слушают умную музыку» [335]. При этом он подтвердил свое знакомство с творчеством Карлоса Кастанеды, а также восхищение его творчеством: «К Кастанеде отношусь хорошо, отличная попсня, великолепная. Особенно первые три тома. Четвертый и восьмой тоже ничего. Всё это вообще хорошо и занятно, если не читать профессионалов на эту тему и не заниматься этим самому» [197]. Тем самым Летов использует психоделику в качестве избавления от общепринятых норм человеческого существования. Так же, как и герои Карлоса Кастанеды, вокалист отгораживается от проштампованного мира, находя мистический выход из сложившейся ситуации. Используя метод Карлоса Кастанеды, отражающийся в воздействии на сознание с целью его последующей трансформации на психоделической основе, автор помещает своих героев в трансцендентальные миры. Таким образом, мотив использования курительных смесей и кактусов как расширителей сознания плавно преобразуется в творчестве

Летова в кастанедовскую философию, представляющую собой изменение в восприятии и осознании привычного миропорядка. В песне «На той стороне» Летов изображает картины повседневности:

Белый белый понедельник – всегда последний день
 Молодой зелёный вторник – раскалённо-ясный день
 Желтоватая среда – бессвязный воспалённый день
 Фиолетовый четверг – такой огромный вечный день [194].

Автор отражает бессмысленность земного существования, характеризуя каждый день с положительной или отрицательной стороны, акцентируя внимание на излишнюю предсказуемость жизни. Единственно возможный выход – переход на трансцендентную сторону бытия. Летов пишет:

Но мы проснемся на другом берегу
 Но мы проснемся на другом берегу
 Но мы очнемся на другом берегу
 И может быть вспомним
 И может быть вспомним [194].

Егор Летов изменяет человеческое сознание, делая возможным путешествия в иные измерения. Учитывая то, что человеческое сознание – психологическое отражение действительности, Карлос Кастанеда отводит ему важное место при переходе в другие миры, а также при их конструировании. Человек знания посредством осознания Вселенной как наслоения множества реальностей способен не только изменить свое видение окружающей среды, но и систему мироздания. Ведущую роль в произведении «На той стороне» играет попытка избавиться от какой-либо связи с внешним миром. Герои Карлоса Кастанеды покидают мир людей, чтобы погрузиться в мир сновидения, суть вхождения в который заключается в оставлении физической оболочки в повседневной реальности, в то время как астральный дубль странствует по другим мирам. Строка «Но мы очнемся на другом берегу» говорит о прекращении привычной работы или затуманивании сознания с целью погружения в сновидческую

реальность при условии его последующего возрождения в новом виде. Данный эффект достигается в книгах Карлоса Кастанеды посредством психоделических практик с использованием кактуса пейота и курительных смесей. Впоследствии, как в произведении Летова, по причине духовного роста Карлоса Кастанеды сновидческое путешествие происходит без участия расширителей сознания. Тем самым в большинстве произведений от мотива использования психоактивных веществ остается лишь достигнутая благодаря им цель – расширенное мировосприятие.

Трансцендентное в произведениях Егора Летова выражается также во внедрении в песню «Они наблюдают» различных непонятных существ:

Заспиной

В мутном зеркале

В талой воде

Позавчера

Голубые вереницы

Неосознанных лиц

Неопознанных тел

Они возвращаются молча стоят наблюдают... [196]

Егор Летов описывает созданий мистического характера, чья основная задача состоит в наблюдении за происходящим. Словосочетание «Голубые вереницы» подчеркивает их незримое присутствие для обычных людей. В произведении Карлоса Кастанеды «Искусство Сновидения» упоминаются вземные создания, состоящие из чистой энергии – неорганические существа. Однако среди них автор особо отмечает так называемых голубых лазутчиков – магов, превратившихся по собственному желанию из обычных созданий с плотью и кровью в энергию, отличавшуюся от остальных голубым свечением. Следующими строками Летов делает попытку обозначить их привычное местоположение:

Они уже здесь

Там за зеркалами они тоже молчат
 Видят не видят
 Неподвижные большие
 Везде повсюду [196].

Автор рисует два мира, существующие независимо друг от друга, разделенные зеркальной поверхностью. Причем реальность мистических голубых существ находится определенно по иную сторону зеркала. В произведении классической литературы Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» зеркальное стекло служит уникальным средством перемещения в пространстве. В части 1, главе седьмой Булгаков так описывает своего персонажа Азazelло: «Прямо из зеркала трюмо вышел маленький, но необыкновенно широкоплечий, в котелке на голове и с торчащим изо рта клыком, безобразящим и без того невиданно мерзкую физиономию. И при этом ещё огненно-рыжий» [33, с.350]. В романе Булгакова и песне Летова зеркало предстает как портал, войдя в который можно оказаться в любой точке мира или же любом из двух и более миров. Карлос Кастанеда использует для достижения подобных целей места силы, где, по мнению автора, располагается трещина или дверь между реальностями. Герой Летова – бунтарь, борющийся с системой, создавая для этого альтернативные измерения. Неслучайно в песне «Слава Психонавтам!» автор поет гимн покорителям «своих беспредельных пространств»:

Так значит – слава Психонавтам!
 Славапионерам!
 Ура – Первопроходцам
 Своих беспредельных пространств,
 Своих разноцветных глубин [198].

«Психонавты» – окказиональное образование от основ слов «психоделический» и «космонавт», свидетельствующее о путешествии в отдаленные уголки Вселенной с помощью психоделических практик. Разочаровавшийся в повседневности Летов ищет успокоение в странствии и

освоении всевозможных пространств. Стоит отметить принадлежность данных реальностей психонавтам, так как с точки зрения Карлоса Кастанеды лишь человеческое мышление конкретного индивида способно проецировать объекты в определенного вида плоскость, в совокупности образующие действительность. В песне Летова прослеживается кастанедовский путь воина, находящийся вне пространственно-временных характеристик и состоящий в бесконечной борьбе со всевозможными проявлениями жизни людей. Автор не признает ее конечность, поэтому призывает углубиться в собственный «сияющий космос внутри»:

Великие стволы обрастают ветвями
 Ветви – не вечны, становятся суками
 Сучья рубят мы летим как ракеты
 В сияющий космос внутри [198].

В книгах Карлоса Кастанеды говорится о том, что каждый человек знания представляет собой светящийся кокон, скрытый за физической оболочкой мага. Через светящуюся оболочку проходят линии миров, которые дают возможность видящему Карлоса Кастанеды быть связующим звеном между измерениями. На основе этого Летов утверждает, что существующие в обособленном варианте реальности находятся в прямой зависимости от внутренних духовных возможностей человека, следовательно, находятся «внутри» людей. Благодаря эпитету «новая» Летов подчеркивает существование второго мира – новой Земли с ее объектам, которые, по его мнению, должны служить заменой миру текущему:

Новые деревья впиваются в лето
 Новые гнёзда на них свивают птицы
 Новая алхимия, новая природа
 Новая наша земля [198].

Причем замена одной реальности на другую достигается Летовым психоделическим способом:

Это – наш Химический Дом
 Для печальных жителей Земли

Это – наш Химический Дом

Для печальных жителей Земли [198].

В русской литературе XIX – XX вв. существует традиция изображения «чужого», «холодного», «мертвого» дома. В связи с этим родной дом приобретает значение пространства, не приспособленного для проживания и обитания человека. Внутренние помещения становятся отражением «кризисного» времени и образуют враждебный для героев мир. На примере повести Д.Хармса «Старуха» А. В. Шаравин показывает враждебность родного дома по отношению к главному герою в связи с внезапной смертью старухи: «И жилье, которое, казалось, по всем незыблемым юридическим законам и законам здравого смысла принадлежит человеку, внезапно превращается в чужое и враждебное. Пространство комнаты становится табуированным для героя. <...> Даже попытка войти в квартиру заканчивается кошмаром: навстречу ползет труп старухи. Комната лишь "умело маскируется" под жилое помещение, в своей сущности являясь чем-то другим. Квартира стала пристанищем мертвой старухи» [368, с.81].

В творчестве Егора Летова происходит новое осмысление образа дома в качестве абстрактно существующего пространства. «Химический дом» означает обитель, созданную благодаря синтетическим психоделическим средствам, состоящим из различных химических соединений. Однако автор делает психоделический мир далеким от идеального. Враждебность психоделической реальности способствует возникновению у героя желания «выздоровливать отсюда». Автор пишет:

Привычная болезнь – не вернуться назад

Паническая жажда выздоравливать отсюда

Неистовые ангелы с голодными глазами

Штурмуют свои небеса [198]

Процесс выздоровления связан с отождествлением мира психонавтов с болезнью, являющейся отклонением от стандартного миропонимания. При этом психоделический мир предстает в виде пространства, вызывающего интенсивный

страх у героев песни. Исходя из этого, новая действительность предстает перед психонавтами в виде реальной или предполагаемой угрозы.

Однако Егор Летов усиливает неприязнь к повседневности, наполняющей жизнь человека страданиями, что свидетельствует о ее экзистенциальном характере. Синтетические психоделические средства служат не только для перехода в иную реальность, но и способом наполнения человеческого существования положительными эмоциями. Карлос Кастанеда в своих произведениях подчеркивал заикленность людей на пороках, делающих их жизнь невыносимой. Он писал: «Слишком сильное сосредоточение на себе порождает ужасную усталость. Человек в такой позиции глух и слеп ко всему остальному. Эта странная усталость мешает ему искать и видеть чудеса, которые во множестве находились вокруг него. И у него ничего не остается, кроме проблем» [138, с.25]. Карлос Кастанеда подчеркивает излишнюю насыщенность человеческой жизни проблемами и говорит об уходе от них путем внутреннего самосовершенствования, что позволит сконструировать собственное измерение или попасть в уже имеющееся. В стихотворении «Ночь» Егора Летова представлен бессвязный поток оборванных фраз, среди которых упоминается Карлос Кастанеда:

Под утро из тучи дождик поплёр

Отчаянно вспотел Егор

Глобальные вещи тужились в мозгу

Пальцы лазили в бороде

Женя Колесов перебрался в Москву

Федя Фомин получил...

Я в это время песенки орал [195].

Идиллию бесформенных предложений венчают строки:

В Австралии есть такой зверёк – вомбат

Кастанеда об этом ничего не писал [195].

Автором была создана комическая ситуация, намекающая на непонятные ему суждения, описанные в кастанедовских книгах. Вереница ночных событий может быть расценена как бессмысленность, тленность существования и рутинность в современном мире. Из этого делаем вывод, что есть намек на иные миры, более подходящие для жизни, так как Карлос Кастанеда действительно не упоминал в своих произведениях намерение делать упор на восприятии текущей обывательской действительности. А призывал изменить к ней отношение и познать недоступные человеческому глазу уголки Вселенной.

Ощутимое влияние Карлос Кастанеда оказал на представителя русской рок-поэзии Бориса Гребенщикова. Он является автором статьи «Краткая суть буддизма» [58]. В ходе повествования он упоминает мудреца Шакьямуни, который выделяет четыре «истины» буддизма:

«1. Жизнь полна страданий.

2. Причиной страданий является привязанность к приятному и нежелание неприятного.

3. Возможна жизнь без страданий.

4. Есть путь, идя по которому можно избавиться от страданий» [58].

Кастанеда писал о том, что залог человеческого счастья заключается в отказе от чувства собственной важности, а именно в отказе от всех благ, которые стимулируют эгоистические привязанности к ним. Древние видящие, по его словам, ради своей выгоды польстились на безвозмездное удовлетворение всевозможных желаний с помощью неорганических существ взамен на предоставление им собственной силы/энергии. Такое существование обрекает человека на бессмысленные скитания и открытый паразитизм, иными словами, их пара-жизнь наполнена страданиями. Следует отметить, что сам Кастанеда как следствие отказа от своего «эго» называет остановку мира. Борис Гребенщиков поясняет данный термин как «успокоение тела и мыслей для того, чтобы без слов почувствовать истину в себе». В песне «Диагностика кармы» он смешивает

древнеиндийскую философию и упоминание имени Кастанеды и дона Хуана Матуса.

В первом куплете Гребенщиков передает древнеиндийские воззрения, изложенные еще Высоцким в «Песне о переселении душ». Лирический герой был в прошлом, возможно, не только фараоном, но и Александром Македонским и Львом Толстым:

Я пришёл по объявлению в газете.
 «Диагностика Кармы. 5 Дней. Не Спеша».
 Ты была одета в какие-то сети.
 Ты сказала «У тебя есть душа»;
 Сказала, что в прошлой жизни я был фараоном,
 Александром Македонским и еще Львом Толстым,
 Что я могу называть тебя Эсмеральдой
 И больше не чувствовать себя духовно пустым [57].

Второй куплет заканчивается упоминанием употребления кактуса вместо полноценного обеда:

Кормила меня кактусом вместо обеда,
 Сажала в лотос за каждый пустяк ... [57]

Карлос Кастанеда в книге «Отдельная реальность» упоминает об исследовании им кактусов-пейотов, о которых он расспрашивал у индейца дона Хуана. Впоследствии автор стал принимать это растение для того, чтобы начать активные духовные практики. Далее следует вкрапление, состоящее из слов «Дон Хуан Кастанеда»:

Даже твой любимый Дон Хуан Кастанеда
 Не учил, что с людьми можно обращаться вот так [57].

Неслучайно Гребенщиков смешивает буддизм и шаманизм индейцев яки, пересказанный Кастанедой, так как эти идеи имеют некоторые точки соприкосновения. Причем в тексте говорится о пристрастиях лирической героини, которая занимается своеобразной чисткой кармы, к Кастанеде и учению дона

Хуана. Светящаяся оболочка в форме яйцевидного кокона человека, упоминаемая Кастанедой, и карма соотносятся как элементарные симметричные понятия. Карма – это вселенский причинно-следственный закон, согласно которому праведные или греховные действия человека определяют его судьбу, испытываемые им страдания или наслаждения. По Кастанеде судьбу человека определяет качество энергетических волокон, пронизывающих человеческое тело. Чем больше было испытано отрицательных эмоций, переживаний, тем быстрее энергия приобретает болезненный вид, и жизнь становится невыносимой.

В песне «Афанасий Никитин Буги, Или Хождение За Три Моря-2» имеется строфа:

Не помню, как это случилось, чей ветер дул мне в рот,
 Я шел по следу Кастанеды – попал в торговый флот,
 Где все матросы носят юбки, у юнги нож во рту,
 И тут мы встали под загрузку в Улан-Баторском порту.
 Я сразу кинулся в дацан, кричу хочу уйти в retreat
 А мне навстречу Lagerfeld – гляжу, а мы на Oxford street [56].

В ходе своего путешествия главный герой оказывается в Улан-Баторском порту. Однако Улан-Батор, являясь столицей Монголии, не имеет выход к морю, следовательно, не является портом. Таким образом, в песне Бориса Гребенщикова возникает мотив странствия в несуществующее место. При этом, будучи в торговом флоте, лирический герой оказывается в Улан-Баторском порту трансцендентным способом. Упоминание путешествие по следу Карлоса Кастанеды делает возможным отождествление перехода в ирреальный Улан-Баторский порт с попыткой достигнуть призрачный город Икслан доном Хенаро в книге Кастанеды «Путешествие в Икслан». Автор упоминает, что дон Хенаро, сколько бы он ни шел, никогда не достигнет Икслана, что ставит под сомнение существование данного города: «– Я никогда не дойду до Икслана, – твердо, но очень тихо, едва слышно проговорил он. – Иногда бывает – я чувствую, что вот – вот, еще немного, еще один шаг – и я дойду. Но этого не будет

никогда» [142,с.283]. «Retreat» в переводе с английского языка означает убежище, пристанище, приют. Желание путешественника «уйти» в убежище осуществляется с помощью дацана – храма, обучающего духовно-практическим основам буддийского вероучения. Наиболее крупные дацаны включали в свою систему образования тантрический факультет. Тантра – это наука, исповедующая путь расширения сознания и освобождения его от присущих ему ограничений. В песне Гребенщикова возникает образ родного для человека места, находящегося за пределами обыденного мира. Дон Хенаро упоминает, что не имеющий отношения к реальной жизни Икстлан является для него родным домом: «Это были индейцы. Я решил, что они из племени масатеков. Они окружили меня и спросили, куда я иду. Я ответил: "Домой, в Икстлан"» [142,с.279]. Попытка перемещения в «retreat» сопровождается появлением на пути Лагерфельда – известного европейского модельера.

В книге «Путешествие в Икстлан» Кастанеда пишет о разнообразных сущностях, препятствующих достижению доном Хенаро родного ему Икстлана. Автор пишет: «А потом увидел еще двоих. Они тоже шли навстречу и тоже были вроде бы индейцами-масатеками. Они вели осла, нагруженного дровами <...> Я знал, что нахожусь на пути в Икстлан, знал, что иду верно, и что призраки просто стараются сбить меня с пути. Я встретил еще восьмерых» [142,с.279]. Образ индейцев-призраков на фоне реальной картины мира аналогичен внедрению в песню образа Лагерфельда, чье появление в буддийском храме приобретает трансцендентный характер.

Не менее интересна песня «Таможенный блюз»:

На юге есть бешеный кактус, на севере – тундра с тайгой;

И там, и сям есть шаманы, мама, я тоже шаман, но другой –

Я не выхожу из астрала, а выйду – так пью вино;

Есть много высоких материй, мама, но я их свожу в одно.

У меня есть две фазы, мама,

Моя родина – русский эфир;

Когда я трезв, я – Муму и Герасим, мама,
А так я – Война и Мир [61].

Под «бешеным кактусом» понимается Гребенщиковым знаменитый пейот Карлоса Кастанеды, который стал причиной обрушившейся на него волны критики на почве употребления наркотиков. Лирический герой причисляет себя к шаманам посредством его непрерывного нахождения в астрале. Астральный план, также «Астрал», «Астральный мир», «Тонкий мир» – эзотерически философское понятие субстанции пространственного бытия всего сущего; более вольно используется в оккультизме для обозначения определенного рода иного мира, отличного от мира материального, подразумевающий наличие астрального тела у путешествующего. У Кастанеды этого термина как такового нет. Он упоминает дубль сновидения, создающий вокруг себя объекты противоположного повседневности мира с использованием восприятия и осознания. В итоге происходит воссоздание реальности в книгах Карлоса Кастанеды, равносильной астралу.

В песне «Не коси» находим такую строфу:
Сколько я ни крал – а все руки пусты;
Сколько я ни пил – все вина как с куста;
Хошь ты голосуй, хошь иди в буддисты,
А проснешься поутру – все вокруг пустота [60].

Борис Гребенщиков использует традиции Франсуа Вийона, заключающиеся в употреблении слов в противоположном значении (антифразис). Несмотря на кражу того или иного предмета, лирический герой песни остается ни с чем, то есть достигает противоположного итога. Франсуа Вийон в своем стихотворении упоминает ручей, не способный утолить жажду человека, что идет вразрез с его функциональной особенностью. Потому лирический герой умирает от обезвоживания в непосредственной близости от ручья:

От жажды умираю над ручьём.
Смеюсь сквозь слёзы и тружусь, играя.

Куда бы ни пошёл, везде мой дом,
 Чужбина мне – страна моя родная.
 Я знаю всё, я ничего не знаю.
 Мне из людей всего понятней тот,
 Кто лебедицу вороном зовёт [40].

Г.Корсиков отмечает языковую игру Вийона, построенную на антифразисе: «С особой непосредственностью игра Вийона ощутима на предметном уровне – там, где появляются конкретные персонажи и вещи. Если Вийон называет кого-либо из своих "наследников" "честнейшим малым", значит, тот отъявленный прохвост; если говорит о нем как о "красавце", то на самом деле хочет выставить уродом; если клянется в любви к нему, то, стало быть, ненавидит и т.п.» [169]

Традиции Вийона в творчестве Бориса Гребенщикова воспринимаются в синтезе с эзотерической трактовкой мира Карлоса Кастанеды. Кастанеда изображает пустоту начальной точкой для создания разнообразных действительностей. Маг наполняет пространство субъектами и объектами, пропуская их сквозь призму собственного восприятия. Исходя из этого, основа для сооружения нового мира – личностное отношение создателя к его составляющим. Воровство и употребление спиртных напитков для героя песни Гребенщикова являются попыткой насладиться жизнью во всем ее многообразии. Однако, что бы герой ни делал, его жизнь не наполняется удовольствием. Строки «Сколько я ни крал – а все руки пусты;/Сколько я ни пил - все вина как с куста» свидетельствуют об отсутствии материального воплощения желаемого результата совершенной кражи и употребления спиртных напитков в связи с личной разочарованностью главного героя в этом. Следовательно, его негативное восприятие меняет действительность вокруг, и возникает пустота.

В песне «Наблюдатель» находим следующие слова:

Ночь кружится в такт
 Плеску волн, блеску звезды,
 И наблюдатель уснул,

Убаюканный плеском воды.
 Ночь пахнет костром.
 Там за холмом – отблеск огня,
 Четверо смотрят на пламя.
 Неужели один из них я?
 Может быть, это был сон,
 Может быть нет –
 Не нам это знать.
 Где-нибудь ближе к утру
 Наблюдатель проснется
 Чтобы отправиться спать [59].

У Кастанеды наблюдение является одним из способов сновидения. Под ним подразумевается созерцание событий мира сновидения, не вмешиваясь в них. О сновидении говорит непосредственно глагол «уснул». Причем неспроста указаны действия природы:

Ночь кружится в такт
 Плеску волн, блеску звезды... [59]

Человек знания должен соединить свою внутреннюю силу с силой природы. И таким образом, существовать с ней в единстве. Что касается второго катрена, то в нем четверо у костра – центральные персонажи. Дон Хуан и Кастанеда в местах силы, представляющих собой проходы между мирами, устраивал подобные посиделки, после чего испытывал Кастанеду. В книге «Путешествие в Икстлан» после разговора у костра дон Хуан продемонстрировал автору бег силы, в ходе использования которого Карлос Кастанеда потерялся в ночи и еле выжил. Причем дон Хуан говорил, что нужно открыться силам природы и правильно их использовать, иначе она воспротивится и попытается уничтожить незадачливого мага.

Песня «25 к 10» также хранит осколок мыслей Кастанеды:

Мне двадцать пять, и десять из них

Я пою, не зная, о чём.
 И мне так сложно бояться той,
 Что стоит за левым плечом;
 И пускай мои слова не ясны,
 В этом мало моей вины;
 Но что до той, что стоит за плечом,
 Перед нею мы все равны [62].

Кастанеда писал: смерть является постоянным спутником человека. Она движется за ним на протяжении всей жизни. Видящему человеку достаточно оглянуться, чтобы увидеть смерть. И с каждым последующим годом она приближается к человеку всё ближе и ближе, пока не коснется его. Близок к кастанедовской теме и лидер группы «Сплин» А.Васильев. Его песня «Далеко домой» наполнена намеками на Карлоса Кастанеду:

Здесь – там бьют шаманы в барабан,
 Там – здесь – все сойдется, будет ядерная смесь,
 Здесь все фильмы задом наперед, здесь весною не цветет пейот,
 Здесь никто веселых песен не поет –
 Далеко домой, далеко домой...
 Да – нет – ты все узнаешь из газет,
 Нет – да – из газет ты не узнаешь никогда,
 Что со мною нет проводника, до нирваны ровно полглотка,
 И мне некому сказать: "Привет!" и некому сказать: "Пока!" [38]

Строчка «Бьют шаманы в барабаны» говорит о наличии определенной категории лиц, призванных общаться с духами. Сам Кастанеда является автором книг, посвященных мировоззрению индейского шаманизма. «Здесь весною не цветет пейот» приковывает внимание упоминанием описанного Кастанедой туземного названия растения, употребляемого индейцами Мексики в обрядах. Что касается высказывания «До нирваны ровно полглотка», то пейот вырабатывает вещество мескалин, по причине чего бытует среди индейцев как божество

Мескалито. И благодаря этому веществу достигается состояние внутреннего спокойствия, и открываются новые грани в познании реальности.

Группа «Зимовье Зверей», прекратившая существование в 2009 году, исполняла песню «От Рождества до Рождества», где фигурирует шаманская философия индейцев яки:

... Оставив веру тем, кто вечно спит,
 Оставив горечь тем, кто сладко пьет,
 Одну реальность тем, кто мает быт,
 Другую – тем, кто пестует пейот,
 Я уповал на волю лишь и явь,
 И пробовал держаться на своих,
 И боли говорил: «Иду на я –
 Пусть выживет один из нас двоих» [116].

В центре внимания два параллельных мира. Один – обитель повседневных забот и страстей, на которых часто акцентируют внимание люди. Другой – вместилище неизведанного, куда попадаешь, используя пейот. Как отмечали ранее, этот кактус стимулирует сознание для искажения привычного хода вещей и для взгляда на объекты и субъекты с теневой стороны. Воля, как писал Кастанеда в «Отдельной реальности», – это то, что делает человека знания непобедимым, что дает возможность преодолеть мыслимые и немыслимые барьеры на пути к достижению цели. В философии такое понятие обозначает концентрацию внутренних усилий на чем-либо. В психологии – сознательное управление своими поступками. К трактовке Кастанеды подходит больше философское определение. Человек, сосредоточив все свои силы на желаемом, сможет добиться успеха. Строчку «Я уповал на волю лишь и явь» можно расценивать как преодоление препятствий на пути в новую реальность благодаря внутренней мобилизации скрытых человеческих возможностей. Но этого мало: нужно использовать явь как платформу для отправки в мир сновидения. А именно: сфокусироваться на каком-

либо объекте, составляющем обывательскую жизнь и изменить к нему свое отношение, то есть взглянуть него с новых ракурсов.

1.2. Осмысление концепций Карлоса Кастанеды в рок-поэзии Хелависы (Натальи О`Шей)

Идеи Карлоса Кастанеды отразились в одном из направлений современной рок-поэзии, которое носит название фолк-рок. Одной из его представительниц является Наталья О`Шей, известная в музыкально-поэтическом мире как Хелависа, солистка и автор песен группы «Мельница». С 1999 по 2004 год работала ассистентом кафедры ирландской и кельтской филологии филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, является кандидатом филологических наук. Ее творчество проникнуто тематикой Средневековой Европы и Древней Руси. Крестовые походы, рыцарские баталии, средневековый мистицизм, обусловленный верой в антропоморфные существа, сжигание ведьм инквизицией, сказочные сюжеты – все это находит отражение в произведениях Хелависы.

При ее участии группа «Мельница» выпустила такие альбомы, как: «Дорога сна» (2003), «Master of the Mill» (2004), «Перевал» (2005), «Зов крови» (2006), «The Best» (2007), «Дикие травы» (2009), «Рождественские песни» (2011), «Ангелофрения» (2012), «Радость моя» (2013), «Алхимия» (2015). Мы вышли на контакт с Хелависой через электронную почту ее продюссера с вопросом о влиянии идей Карлоса Кастанеды на ее песенное творчество. Однако ответа не последовало. И только, когда мы адресовали данный вопрос в ее «Зеленом блоге», Хелависа нам ответила: «Конечно, я читала Кастанеду. Хорошо, что вы задали этот вопрос, всегда нужно определиться с верностью предпосылок. А то однажды про меня девушка писала диплом, да так здорово писала, что решила, что текст Цветаевой "Богиня Иштар" принадлежит моему перу» [411]. Таким образом, одна из представительниц фолк-рока отметила знакомство с произведениями Карлоса Кастанеды и воздействие его идей на ее песни. Концепции Карлоса Кастанеды

отражаются в одной из ее песен, которая носит название «Дорога Сна». Первая строфа произведения является зачином, претворяющим основной ход событий в стихотворении, положенном на музыку:

Налей еще вина, мой венценосный брат,
Смотри – восходит полная луна.
В бокале плещет влага хмельного серебра,
Один глоток – и нам пора умчаться в вихре по Дороге Сна [232].

В своей статье «Икстлан – Петушки» Виктор Пелевин находит множество связей между книгой Карлоса Кастанеды «Путешествие в Икстлан» и романом Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки». Пелевин пишет, что Карлос Кастанеда для путешествия в отдельную реальность использует галлюциногенный кактус пейот, содержащий мескалин, служащий непосредственным расширителем сознания. Однако Венедикт Ерофеев намекает на то, что главный герой «Москва – Петушки» также находится вне повседневной действительности, описывая призрачность находящихся вокруг него людей. При этом главным катализатором пребывания в параллельном измерении являются «кубанская» водка, розовое крепкое, сложные коктейли, приготовляемые из лака для ногтей и средства от потливости ног.

Конечно, художественный мир Натальи О`Шей более романтичен. Хелависа пишет о «влаге хмельного серебра», воздействие которого и определяет путешествие по «Дороге Сна». Цвет серебра всеобъемлющ: он включает драгоценный металл кубка, цвет вина и свет луны. Лучи Селены таинственно освещают напиток, тем самым выводя его за границы обыденного человеческого восприятия. В «Поэме без героя» А.А.Ахматова в строчках воссоздает образ сияющего серебряного века:

И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл [17].

Лучи месяца падают на «Серебряный век», делая его таковым. При этом данный период в классической литературе опозитизирован наравне с луной и

отмечен особым типом творчества, особой тональностью поэзии, оттенком высокого трагизма и изысканной утонченности. Аллюзивно отсылая к этой традиции, происходящее в произведении Хелависы несет поэтизированную подоплеку и служит средством высокого вдохновения для двух героев. С одной стороны, вино, фигурирующее в «Дороге Сна», выполняет усыпляющие функции, заставляя главных персонажей видеть сон, с другой – происходит непосредственное путешествие во сне, вызванное воздействием напитка на сознание участвующих в данном процессе. Путешествие во сне у Хелависы невозможно без вмешательства вина. Неслучайно автор показывает, как причинно-следственная связь переходит в мистическое действие в произведении:

Один глоток – и нам пора умчаться в вихре по Дороге Сна [232].

Находясь во сне, персонажи песни окунаются в мир средневековой старины:

По Дороге Сна – пришпорь коня,

Здесь трава сверкнула сталью,

Кровью – алый цвет на конце клинка [232].

Путешествие воскрешает дух рыцарской жизни, атрибутами которой являются клинок и скачка на лошадях. У Хелависы не найдешь прямых упоминаний о практиках и магических ритуалах, о которых пишет в своих книгах Карлос Кастанеда. Мир, который предстает в творчестве Натальи О`Шей, имеет романтизированную основу. В центре внимания два персонажа – мужчина и женщина, оставляющие позади повседневность, созданную с точки зрения Библии Адамом и Евой. Реальность «Дороги Сна» существует вне других реальностей неслучайно. Помимо общего фона, в ней фигурируют герои, испытывающие друг к другу положительные эмоции. Чувства являются поводом для того, чтобы героям песни остаться наедине. Чтобы создать максимально герметичный, закрытый мир, Хелависа создает обстановку, поддерживающую романтический ореол. В ней косвенным образом описывается культ прекрасной дамы и культ рыцаря, которые являются основой средневековых убеждений.

О романтизированной действительности свидетельствуют не только одиночество главных героев, но и присутствующие детали средневекового колорита: «два клинка», скачки на лошадях, упоминания короля и королевы, чародейство. В европейском романтизме авторами активно использовался хронотоп ночи. По мнению различных исследователей, ночь служит укрытием от неприглядной жизни и вносит в нее недостающую гармонию. Как правило, авторы описывают интимную ночную обстановку: свет звезд и луны.

В.А. Крансман в статье «К вопросу о специфике "ночного хронотопа" в европейском романтизме» пишет: «В романтических текстах часто выводится на первый план иллюзорность ночи, её фантастичность, связанная с категорией сна. Возникают проблемы соотношения сна и смерти, сна и иллюзии, сна и яви» [172]. В произведении Хелависы, помимо соотношения сна и яви, которое реализуется в их явном противопоставлении, изображается ночное время суток, в котором на героев падает свет луны, в бокале отражается звезда:

И чтоб забыть, что кровь моя здесь холоднее льда,

Прошу тебя – налей еще вина.

Смотри, на дне мерцает прощальная звезда

Я осушу бокал додна... [232]

Противопоставление выражается в соотношении тепла и холода в крови. Активность жизненных сил позволяет человека отнести к категории «живой», однако Хелависа ставит это под сомнение. Тем не менее, в бокале, предназначенном для погружения персонажей в состояние поэтической одухотворенности, в виде отражения присутствует звезда. Луна, звезда, ночь вносит в произведение через главных героев состояние внутренней умиротворенности. Свет звезды сквозь ночь проникает в самые неожиданные места, придавая реальности ощущение таинственности. Однако героиня, употребляя романтической напиток, пытается забыть, что ее «кровь здесь холоднее льда», тем самым делая мир людей неотличимым от мира сна, возводя в категорию реального сон и явь.

Карлос Кастанеда упоминал, что путешествие в мир сновидения основывается на создании «Острова тоналя». Каждый объект определенной реальности воин нагваля проецирует посредством осознания его нахождения как незыблемого компонента, составляющего мир тоналя. При этом Карлос Кастанеда говорит о том, что проецирование объектов и субъектов действительности возможно тогда, когда воин полностью поймет сущность истинной природы вещи и направит саму суть своих сакральных внутренних сил для воплощения истинной цели. В мире сновидения Хелависа воссоздает пространственно-временной континуум, характеризующийся расцветом аристократизма и рыцарской добродетели. Она наполняет мир сновидения безудержными конными скачками, звуками и отражениями клинков, относящимися к далеким смутным временам. Создание отголоска средневековой реальности во сне Хелависой воспроизводится для двух лиц мужского и женского пола:

Это для тебя и для меня –

Два клинка для тех, что стали

Призраками ветра на века [232].

Два человека, фигурирующих в песне, выстраивают эпоху Средневековья с помощью определенных мыслительных операций для самих себя. Исходя из чего, следует отметить необычность данного путешествия во сне не просто как видения чего-то независящего от человека, а как непосредственное управление процессами, происходящими там. Хелависа подчеркивает призрачность нахождения конкретных объектов действительности в строчке: «...два клинка для тех, что стали/ Призраками ветра на века» [232].

Карлос Кастанеда в своих произведениях рассказывает об астральном дубле человека знания, стоящем в основе существования любой действительности. По сравнению с созданным предметом абстрактного или конкретного мира вещь, пребывающая в повседневности, кажется более реальной при учете нахождения материальной оболочки человека в ней. Однако при безграничном усилии мага, направленном на строительство Вселенной, грань между реальностью и

ирреальностью стирается. То есть для персонажей Хелависы фигурирующая в тексте произведения «призрачность» является не чем иным, как непосредственная часть реальности мира снов. Астральный дубль человека знания является призрачной субстанцией, а именно той, которая недоступна взору простого смертного. Следовательно, все производное от астрального дубля, как у Карлоса Кастанеды, так и у Хелависы можно считать незримым для различного частного круга лиц с вытекающей отсюда «призрачностью клинков». При этом мир будет оставаться реальным до тех пор, пока персонажи Хелависы не потеряют в этом надобности. С одной стороны, понятие «призрачность» является мнимым отражением двустороннего сновидения, с другой – незримым отражением мировосприятия конкретных людей.

Хелависа противопоставляет нехватку реального времени с долгой дорогой сновидящих:

Так выпьем же еще – есть время до утра,

А впереди дорога так длинна [232].

В центре нашего внимания два смежных мира сновидения: Карлоса Кастанеды и Хелависы. Карлос Кастанеда не определяет четких границ сновидческой реальности. Длина пути сновидцев, с точки зрения автора одиннадцати книг, измеряется собственной мыслью воинов. В зависимости от того, куда проникнет маг, используя восприятие и осознание, отрезок, выделенный для путешествия во сне, расширяется в сторону бесконечности. Карлос Кастанеда утверждает, что миры по своей природе не имеют конечной точки, а зависят от широты человеческого сознания. С точки зрения шаманских практик индейцев яки, то, что человек не осознает и не включает в картину своего представления о системе мироздания, автоматически перестает до него существовать. Аналогично, то, о чем воин не имеет представления, также не может входить в его утвердившуюся картину мира. Чем дальше человек знания продвигается в неизвестное, тем шире становится его видение окружающей реальности.

Герои Хелависы в зависимости от собственного желания вольны продолжить или закончить путешествие. При завершении «скачки» во сне мир приобретет конечный вариант для персонажей, но при желании продлить мгновение пребывания в реальности сновидения ее грани будут сдвигаться до тех пор, пока не наступит определенное логическое завершение. Главная героиня пророчит своему спутнику долгую дорогу в связи с желанием побыть с ним довольно продолжительное время. Возможно, сон выбран для того, чтобы отгородиться от посторонних глаз. Маги в произведениях Карлоса Кастанеды, чтобы укрепить собственное духовное превосходство над остальными, путешествуют в мир сновидения, тем самым давая понять, что не каждому доступен подобный метод совершенствования. Хелависа делает отдельный акцент на кровно-родственных связях своих персонажей. Причем брат в песне «Дорога Сна» приобретает эпитет «бессмертный», свидетельствующий о трансцендентности его фигуры.

В произведении Карлоса Кастанеды «Дар Орла» говорится о группе нагваля, возникшей по воле высшей субстанции – Орла. В основе данной команды лежит незримо-духовная связь, которая сравнима с родством героев Хелависы. Ла Горда была послана доном Хуаном Карлосу Кастанеде в качестве помощницы в реализации целей и задач воина. Их духовное соседство характеризовалось пониманием друг друга с полуслова на интуитивно-эмпирическом уровне. Предполагая, что отсутствие реплик героя-мужчины в произведении «Дорога Сна» сходно с солидарностью и полным осознанием замысла женщины, мы можем вести речь о наличии определенного внутреннего связующего звена между персонажами Хелависы. Герой – мужчина бесповоротно выполняет задачи, даваемые ему женщиной, о чем свидетельствует строчка «Так выпьем же еще, мой молодой король...» [232] То есть мужчина интуитивно понимает цели, стоящие перед ним и беспрекословно их выполняет, так как подразумевается, что он уже выпил один раз для успешного путешествия в мир сновидения.

Однако подобные взаимоотношения невозможны без частичной или полной идентичности энергетической структуры людей знания. На основании таких совпадений можно считать героев Хелависы и Ла Горду с Карлосом Кастанедой духовными братом и сестрой. Бессмертие является основным атрибутом астрального дубля мага. В пределах любой реальности астральная проекция воина относится к категории вечно живущих, к тому, что будет с человеком знания неизменно вплоть до последнего танца перед смертью. Причем, с точки зрения Карлоса Кастанеды, духовная составляющая воина бессмертна априори. Исходя из этого, Хелависой подчеркивается не только духовное родство двух людей, которое автоматически может быть сопоставимо с кровным, так как находится в бесспорном приоритете, но и нетленность их внутренней составляющей. Между героями Хелависы наблюдаются отношения, возникшие в ситуации с Ла Гордой и Карлосом Кастанедой. Напомним, что миссия Ла Горды заключалась в обучении автора начальным знаниям магических ритуалов. Под ее руководством Карлос Кастанеда также совершает свои первые путешествия в мир сновидения. Героиня песни «Дорога Сна» просьбой налить вина ведет причинно-следственное утверждение вплоть к «...и нам пора умчаться в вихре по Дороге Сна», давая понять, что без алкогольного катализатора путешествие будет невозможно.

Более того, в самом мире сновидения женский персонаж дает своеобразное руководство к действиям: «По Дороге Сна – пришпорь коня...» [232] Неслучайно Хелависа описывает состояние природы, которая благоприятствует погружению в мир сновидения: «И ветер свеж, и ночь темна, нами выбран путь – Дорога Сна» [232]. Дон Хуан в произведениях Карлоса Кастанеды отмечает, что в местах силы, откуда ведется путешествие в отдельные реальности, природа благоволит воину особым образом. Причем знаки, подаваемые ей, могут быть самыми разнообразными, в случае Хелависы весомую роль играет свежесть ветра и темнота ночи. Акцентирование на темноте делается Хелависой возможным противопоставлением тому, что ночи бывают и светлые, как, например, на

Севере, который она также воспевала в своих песнях. Причем темная ночь взята за общепринятый идеал как единственно верное знамение природы.

В произведении «Дорога Сна» включено кастанедовское понятие «туман»: «По Дороге Сна – тихий звон подков, лег плащом туман на плечи...» [232] Карлос Кастанеда вводит «туман» в качестве барьера в восприятии определенной действительности. Данная субстанция не дает воину выполнить его основные задачи, заданные им высшей сущностью – Орлом, заведомо заставляя человека знания блуждать в среде без явного выхода. Причем туман закрывает видящему обзор, тем самым нарушая его концентрацию на различных объектах и субъектах, делая мага уязвимым. Как правило, туманная завеса предстает перед шаманом на пути либо к самому миру сновидения, либо к определенной точке мира сновидения.

В сновидческой реальности Хелависы туман также занимает определенное место. Она проводит метафорическую параллель с предметом одежды, называемым плащом. Основное свойство одежды заключается в функции «укрыть человека от воздействий внешней среды». Однако туман, облегающий главного героя, укрывает его от действительности сновидения, а именно от заострения внимания на предметах и явлениях, находящихся там: «По Дороге Сна – тихий звон подков...» [232] Тем не менее, концентрация на составляющих частях сновидения, к чему призывает героиня, необходима для непосредственного нахождения в нем. В противном случае сама реальность будет потеряна. Следовательно, туман, подобно плащу, обвивающему героя, служит помехой для путешествия по «Дороге Сна». На протяжении всего произведения женщина-проводник во Вселенную сна, детализирует составные части, благодаря которым «Дорога Сна» представляет собой единое целое. Героиня песни Хелависы намеренно описывает своему спутнику составляющие сна, чтобы он сосредоточил на них пристальное внимание, так как вследствие противоположного развития событий действительность сновидения распадется. В книгах Карлоса Кастанеды происходит совместное использование «искусства сновидения» автором и Ла

Гордой. Чтобы переход в измерение сновидения удался, потребовалась проекция не только его предметных реалий, но и самих себя. Поэтому для прохождения героев по «Дороге Сна» необходимо их бесспорное осознание друг друга как неотъемлемых частей данного мира. Поэтому лирическая героиня на протяжении всего песенного повествования призывает собственного «брата» не забывать не только о деталях сна, но и ней самой, неоднократно подчеркивая свое совместное с ним пребывание там.

В произведении Карлоса Кастанеды «Активная Сторона Бесконечности» говорится о шаманах, которые могли превращаться в определенные проявления природы: вода, туман и так далее. Автор отмечает, что дон Хуан Матус мог сливаться с водой, являясь так называемым облачным шаманом. Карлос Кастанеда пишет о том, что человек, осознав себя как светящийся сгусток энергии, может трансформировать его по своему усмотрению. При осознанной направленности внутренних сил видящий может изменять физическую форму собственного тела. Причем, поняв основной круговорот энергии в мироздании, человек знания может соединить собственные энергетические потоки с энергоресурсами природы. Достигнув стадии единения с природными стихиями, воин может стать ее неотличимой составной частью, а конкретнее стать туманом, водой, облаком и так далее. Хелависа активно использует данную позицию Карлоса Кастанеды в своем произведении:

Острием дождя, тенью облаков –

Стали мы с тобою легче, чем перо у сокола в крыле [232].

У облачных шаманов есть одна общая черта, которая заключается в преимущественном использовании в качестве трансформирующего физическую оболочку мага водной стихии. Это позволяет воину или путешественнику в мир сновидения превращаться в производные водной среды. Дождь, как и облако, в качестве основного компонента содержит молекулы воды. Исходя из текста песни, в ходе путешествия по «Дороге Сна» происходит внутренне-духовная или физическая метаморфоза путешественников. Их духовное развитие достигло

определенного уровня, который позволяет испытать внутреннее состояние душевной легкости, сравнимое с «острием дождя» или «тенью облаков», возможно, переходящее в физиологическое состояние. Герои Хелависы ощутили сущность протекаемых природных процессов и перенесли их энергетический шаблон на себя, тем самым получив желаемый эффект единения. Хелависа продолжает акцентировать внимание читателя/слушателя на гармонизации человека и природы: «Одна луна, метель одна, и вьется впереди Дорога Сна» [232]. Причем данный акцент противопоставляется чувственному виду познания действительности:

Лихая доля нам отведена.

Не счастье, не любовь, не жалость и не боль... [232]

Персонажи произведения Хелависы ставят эмоции и чувства на второй план, выдвигая на первый совместное единение в мире сна на фоне природы. У Велимира Хлебникова есть строчки:

Мне мало надо <...>

Это небо

Да эти облака! [352]

Суетная повседневность для Велимира Хлебникова является универсальным замедлителем внутренних духовных способностей человека. Лучше всего они раскрываются в природной среде, где сквозь людей проходят ее энергетические потоки. Осознав, как построена система мироздания, можно открыть в себе высшую степень духовного просветления. Небо и облака являются элементами системы как мира, так и природы, и закономерности их существования с легкостью переносятся на человеческую суть. Иными словами, Хелависа, как и Велимир Хлебников, на основе антитезы сталкивают реакции человека, возникающие в ходе обыденного человеческого существования, и жизнь вдалеке от суеты на лоне природы. Причем лоно природы у Хелависы является бесспорным компонентом действительности сновидения. Карлос Кастанеда на протяжении одиннадцати книг говорит о том, что такие

эмоциональные реакции на повседневность, как привязанность к чему-либо, страх, чувство боли ведут к нарушению энергетического слоя воина, что приводит к появлению в нем дыр. Разрывы энергетической структуры, обусловленные концентрацией видящего на обывательской жизни, не позволяют расширить его восприятие, основанное на понимании наличия в структуре бытия двух и более миров. Такая концепция ведет либо к проявляющемуся определенным образом духовному росту воина, либо – к полной духовной деградации. Когда на человека знания наслаиваются элементы повседневности в виде эмпирического познания, происходит его заикленность на рациональном уровне, свидетельствующая о том, что действительность простых смертных, не обладающих магическими способностями, – единственная возможная.

Лирические герои Хелависы отрицают естественные человеческие эмоции, которые не дают им сконцентрироваться на путешествии по реальности сновидения путем затягивания в рутину повседневной жизни, с чем данные эмоциональные состояния непосредственно и связаны. Дон Хуан в книге Карлоса Кастанеды «Сказки о Силе» говорит о пользе испытывать положительные эмоции. Однако следует сделать оговорку, что такие эмоции положительного характера не должны быть связаны с рутинным людским существованием. Если счастье в душе человека вызывает его текущая смертная жизнь, то данное чувство не просто ограничивает его кругозор среди наслоения реальностей (мир, с точки зрения Карлоса Кастанеды, – луковица, на которую наслаиваются различные измерения), а становится серьезным препятствием на пути духовного становления шамана. А со скудными душевными запасами путешествие в мир сновидения для героев Хелависы будет невозможным, проще говоря, они не смогут удерживать в собственной голове данную действительность, что затруднит их дальнейшее нахождение там. Тем более поддерживать в «Дороге Сна» европейский средневековый колорит, называя спутника женщины «молодым королем»: «Так выпьем же еще, мой молодой король» [232]. В толковом словаре одно из значений

слова «король» следующее «В некоторых сочетаниях: лучший среди других подобных» [258, с. 297].

В произведениях Карлоса Кастанеды в социуме шаманов индейцев яки лучшим их представителем, признанным авторитетом является в высшей степени духовно развитый человек, именуемый нагвалем. Можно предположить, что, назвав своего спутника королем, лирическая героиня возвышает его над собой вследствие духовного превосходства. Тем самым частично можно считать, что слово «король» в контексте песни Хелависы имеет определенные точки соприкосновения с кастанедовским понятием «нагваль». В ранних катренах находим такую строчку: «Стал короной иней на челе» [232].

Метафорическое коронование героев свидетельствует о высшей силе, которая благословила их на путешествие по «Дороге сна». Причем сила как субстанция, выполняющая непосредственную роль фатума, имеет реализацию в самой природе, так как иней, ставший короной на челе, является ее прямой производной. Опять же – прослеживается связь с облачными шаманами из книги Карлоса Кастанеды «Активная Сторона Бесконечности», которые перевоплощались в определенные элементы водной стихии, ввиду того, что иней – это молекулярная производная воды. То есть окружающий мир, таким образом, оказал высшее благодеяние, дав понять, что находится в тесном взаимодействии с внутренним могуществом человека, при этом признавая высокую степень его развития в душевном плане.

В творчестве Хелависы происходит существенное отделение «Дороги Сна» от реальной жизни:

По Дороге Сна – мимо мира людей,
 Что нам до Адама и Евы,
 Что нам до того, как живет Земля? [232]

В песне «Дорога Сна» идет полярное разграничение двух миров: мир сновидения и мир земной. Мир земной представляет собой реальность, в которой существуют обычные люди с их повседневными заботами. Мир сновидения –

измерение, которое существует вне зависимости от людской повседневности. Причем персонажи Хелависы ощущают определенную отрешенность от планеты Земля. Путешествие во сне для них – способ отгородиться на время от влияний событий обыденного человеческого существования. Хелависа явно дает понять, что подобные «хождения во сне» возможны только для людей особого типа: «Только никогда, мой брат-чародей...» [232] Чародей – это персонаж фантастических или фэнтезийных произведений, обладающий волшебными способностями. Иными словами, лишь человек, обладающий сверхъестественным могуществом, способен осуществлять путешествия в мир сновидения. Притом что данный вид силы черпается из духовно-богатой душевной человеческой составляющей.

Сновидцы в произведениях Карлоса Кастанеды называются людьми знания, видящими или магами. Автор называет шаманов индейцев яки магами, тем самым приобщая чудеса, которые они творят, к магическим способностям. Главным их достоинством является знание, заключающееся в понимании определенного порядка, с точки зрения которого построена система мироздания. Мир сновидения у Карлоса Кастанеды соотносится с Вселенной тоналя. Путешествие во сне является одним из способов попадания в альтернативное измерение. Карлос Кастанеда активно сталкивает мир тоналя с миром людей. Мир тоналя, в свою очередь, является следствием отложившейся в сознании мага действительности, которую он воспринимает со своей субъективной точки зрения. Поэтому видящему доступно расположение на «острове тоналя» предметов живой и неживой материи в произвольном порядке, исключая и добавляя их. В произведениях массовой литературы жанра фэнтези появление вещей из ниоткуда в определенной плоскости приравнивается к колдовству, а точнее, к применению сверхъестественных сил. Карлос Кастанеда активно использует одушевленное производное от слова «магия» (маг), характерное для фэнтезийного жанра, чтобы подчеркнуть отличительные особенности людей знания от обычных. Причем магия в фэнтезийных произведениях представляет

собой определенной сгусток энергии чародея, идущий из глубины его души. Карлос Кастанеда пишет об энергии, протекающей по всему телу, которую, если сконцентрировать в какой-нибудь точке собственного тела, то возможности человека знания будут практически безграничны. В итоге – магия в понимании Карлоса Кастанеды та духовная высокоразвитость, которая возвышает воина над прочими людьми, позволяющая создавать миры, так как если духовность у него будет на минимальном уровне, то «дыры» в коконе/душе перекроют энергетические каналы. Таким образом, женщина в песне Хелависы путешествует с человеком, обладающим магическими способностями и духовным развитием, черпающим силы из своей внутренней составляющей (у Кастанеды – светимости), позволяющей оставаться на «Дороге Сна».

Немаловажный акцент Хелависа делает на взаимоотношениях главных героев определенного характера: «Только никогда, мой брат-чародей, ты не найдешь себе королеву, а я не найду себе короля» [232]. Автор произведения «Дорога Сна» делает своих действующих лиц несчастными в любви. Пока они вдвоем путешествуют во сне, в их душе происходит духовный обмен, заключающийся в своеобразном замещении личных отношений на хождение во сне вдалеке от повседневной суеты с последующим внутренним совершенствованием. Карлос Кастанеда по этому поводу противопоставляет полноту и неполноту человека знания в лице Ла Горды. Карлос Кастанеда говорит о том, что привязанность воину к какому-либо субъекту или объекту повседневной реальности влечет за собой не только недопустимое прочное взаимодействие с ней, но и многочисленные разрывы в энергетическом коконе воина. Привязанность как чувство имеет тесную связь с любовью к кому-либо и чему-либо. Причем, по словам Ла Горды, исходя из примера, связанного с сыном Доньи Соледад, любовь – это одностороннее потребление энергии. Когда человек знания любит, он невольно отдает часть своей энергии другому, тем самым оставаясь в ослабленном состоянии. Люди знания равного могущества подобным паразитическим существованием могут даже убить своего партнера. Именно

поэтому героям Хелависы не дано найти себе королеву и короля, так как такое желание недопустимо для магов, берущих силу из собственной души.

Персонажи Хелависы должны оставаться максимально полными энергией, если желают находиться в потусторонних мирах как можно дольше. Что касается Ла Горды, ее обучению основам нагвализма мешала привязанность к ребенку. Причем она, как и потенциальная любовь двух главных героев Хелависы, приравнивается к заикливанью на определенных проявлениях мира обыденного людского существования. А любое явление данного измерения должно быть на стадии отрицания, так как вне его есть вещи, находящиеся в большем приоритете.

Не менее удачной является песня Хелависы «Воин Вереска». В центре ее внимания непосредственно «Воин Вереска». Однако основным компонентом произведений Хелависы является мотив двугеройства, который чаще всего выражается в присутствии героя и его возлюбленной. Это связано с внедрением средневековой тематики в произведения автора, которое обуславливается рыцарским культом прекрасной дамы. Идеализированный образ существования рыцаря у Хелависы находит отражение в показе воина, уходящего на подвиги различного характера и преданной возлюбленной, которая несмотря ни на что будет ждать его возвращения. Повествование ведется от лица персонажа, уходящего в далекое странствие. Но, несмотря на это, если исходить из его попытки диалогизировать собственный эмоционально-чувственный рассказ, впоследствии начнет вырисовываться образ героини, ожидающей своего возлюбленного:

Я не стою, поверь,

Чтоб ты слезы лила обо мне,

Чтоб ты шла по следам моей крови во тьме... [231]

Хелависа рисует образ страдающей женщины, которой печально осознавать, что ее спутник может никогда не вернуться назад. Причем исход заранее неизвестен, следовательно, героиню пугает неосведомленность: если бы было очевидно, что воин вернется назад в целости и сохранности, отсутствовали

бы слезы. Однако в данной ситуации дама понимает, что возможна, как хорошая развязка, так и плохая; поэтому ей больно отпускать лирического героя в неведомое. Сам «Воин Вереска» представляет собой человека, по его мнению, холодного и приносящего боль всему живому. Он предвидит трагические последствия, которые случатся с ним в самом конце пути, безграничное горе женщины-героини, преуменьшая достоинства своей личности:

...провожая в дорогу,
Из которой я никогда не вернусь,
Жди-не жди, никогда не вернусь...
...Я не стою, поверь,
Чтоб ты слезы лила обо мне... [231]

С одной стороны, он показывает себя с отрицательной стороны, чтобы любящая его девушка поняла, что в их отношениях нет будущего, с другой – «Воин Вереска» не хочет, чтобы она испытывала чувство безграничного горя, которое легко может перейти в ее внутренне-личностную трагедию, а, возможно, иметь следствие в определенных внешне-физических проявлениях. Хелависа вводит песню третье лицо – автора, находящегося в тексте произведения в изолированном положении в отличие от двух других персонажей. Он обращается к лирической героине, говоря о войне в третьем лице, при условии, что он на протяжении всей песни ведет речь от первого лица с помощью местоимения «я». При этом автор считает, что чувства женщины настолько сильны, что она непременно отправится на бессмысленные поиски «Воина Вереска»:

И не ищи – ты не найдешь следов,
Что Воин Вереска оставил, уходя [231].

Итак, основе песни Хелависы «Воин Вереска» – опасное путешествие героя. Во втором подряд произведении (первое – «Дорога Сна») автор использует не только мотив странствия, но и гастрономическо-алкогольный. Пьянящая человека жидкость становится катализатором путешествия определенного рода. Сначала

может показаться, что в центре внимания никакого стимулятора к путешествию нет:

Я бы думал, что пьян –

Так испил лишь студеной воды

Из кувшина, что ты мне подала,

Провожая в дорогу... [231]

Однако, ближе к концу появляются строки:

...ты ждешь<...>духа сумрачной стали,

Чтобы снова дать мне напиться воды,

Этой пьяной хрустальной воды? [231]

«Пьяная вода» понимается как средство, обладающее дурманящими свойствами, погружающее человека в состояние определенного рода и вызывающее дисгармонию с окружающим миром. В произведении «Отдельная Реальность» Карлос Кастанеда ведет речь о кактусах, произрастающих в мексиканской пустыне Сонора, называемые «Лафофора Вильямси», внутри которых, по поверьям древних индейцев яки, обитает божество Мескалито. Оно является универсальным расширителем сознания, который необходим магам, чье осознание происходящих вокруг процессов не достигло определенного уровня. Мескалин (у индейцев – Мескалито) вводит человека знания в режим отчужденности от всего происходящего, обусловленной погружением в состояние дурмана различной степени силы. Как писал Олдос Хаксли в своем очерке «Двери восприятия» об употреблении галлюциногенных средств, смысл их воздействия заключается в видении новых аспектов бытия, незримых процессов и объектов, которых невозможно ощутить и понять в обычном человеческом состоянии; взгляде на мир с другой стороны. С точки зрения Карлоса Кастанеды, человеческого сознания недостаточно, чтобы вместить в себя текущий миропорядок и то, что находится в его глубине, что скрыто от пристальных глаз обывателя.

Хелависа делает «испитие студенной воды» начальной точкой путешествия, тем самым показывая данный факт как обязательный ритуал перед отправлением в опасную дорогу. Иными словами, герою понадобилось расширить собственное сознание с помощью альтернативы кактуса пейота – «пьяной воды», следовательно, его странствие приобретает духовно-магический характер. Как и в песне «Дорога сна», в композиции «Воин Вереска» фигурирует туман как неотъемлемая часть пейзажа, который встречает на пути лирический герой. Причем в пейзажной зарисовке Хелависы он появляется в совокупности с волчьим воем:

Над болотом – туман,
Волчий вой замечает следы [231].

В книге Карлоса Кастанеды «Дар Орла» при переходе через мост на левую сторону осознания группа нагваля попадает в зону ограниченной видимости, называемой туманом. Также он фигурировал в произведении Карлоса Кастанеды «Сказки о Силе» непосредственно в главе, посвященной прыжку главных героев. При переходе из одной реальности в другую маги, как правило, натываются на определенный барьер восприятия – на то, что мешает человеку знания осуществить переход в мир тоналя. Данное природное явление олицетворяет часто употребляемое Кастанедой понятие – неизвестность. Попадая в зону туманности, воины теряют ориентацию в пространстве, а также сосредоточенность на объектах, которые являются наиважнейшим ее компонентом. Не случайно дон Хуан в главе «Предрасположение двух воинов» говорит, что неизвестность – самый страшный враг человека знания.

Туман в равной степени можно считать огромной прорехой в восприятии конкретного воина нагваля, говорящей о недостаточном понимании системы и формы мироздания в его истинной сущности. То есть, если человек знания не представляет четкого разграничения повседневной реальности и мира тоналя, левой и правой стороны осознания с их составными частями, то его разум является не чем иным, как туманом, где, вопреки упорядоченности, присутствует

хаотичность, не дающая полного осознания сути вещей. С другой стороны – туман – это страх или иные чувства воина-нагваля, служащие серьезным препятствием на пути перехода в иные действительности. На пути главного персонажа Хелависы возникает туманная зона как барьер, возникший для того, чтобы запутать его, тем самым не дав продолжить путь с вытекающими оттуда целями и задачами. Туманная зона представляет собой неизвестность, скрывающую за собой определенный феномен действительности. «Воин Вереска», исходя из контекста произведения, не знает, куда он едет конкретно. Таким образом, с помощью тумана, в чьих дебрях плутает «Воин Вереска», он вступает, как и завещал своим подопечным дон Хуан, в неведомое, которое должно по воле случая каким-то образом решить дальнейшую участь путешественника: выживет он или нет. Вторая и третья строки припева отсылают читателя к произведению Карлоса Кастанеды «Сказки о Силе»:

И не ищи – ты не найдешь следов,
 Что Воин Вереска оставил, уходя [231].

В главе «Предрасположение двух воинов» дон Хуан предоставляет автору и Паблито выбор, который будет актуален после прыжка в пропасть (неизвестное): либо вернуться обратно на Землю, либо исчезнуть навсегда, оставшись в мире тоналя и нагваля. Если воин выбирает полное исчезновение, он не просто остается в мире тоналя и нагваля, а сливается с ним, полностью теряя себя как личность. Причем данная возможность выбора зависит от внутренней энергии прыгающего в пропасть. Если энергии на возвращение не достаточно, то само собой его желание остается невыполнимым. Тем самым герои Кастанеды, попадая в пропасть, окунаясь в неизвестное на свой страх и риск, не исключают того, что им придется остаться там навеки. «Воин Вереска» Хелависы также совершает путешествие в неизвестность, но автор песни заранее озвучивает его решение остаться на конечной точке маршрута. Отсутствие следов говорит о невозвратимости воина после подобного похода в никуда. Так как внутренняя энергия воина по своей природе конечна, точнее, находится внутри него в

ограниченном количестве, то по окончании пути ему не удастся повернуть назад. Песня «Воин Вереска» соотносима с «Дорогой Сна» употреблением в переносном значении слова «дождь»:

Острием дождя, тенью облаков – стали мы с тобою легче,
Чем перо у сокола в крыле [232].

Или:

И не сомкнуть кольцо седых холмов,
И узок путь по лезвию дождя... [231]

В произведении «Воин Вереска» Хелависа показывает экзистенциальное одиночество основного персонажа. Автор показывает индивидуальный характер пути воина, тем самым делая упор на невозможности лирической героини следовать за ним. Метафорическое следование по лезвию дождя предусматривает индивидуальность жизненного предназначения человека. Паблито, Нестор и Карлос Кастанеда совершали совместный поход в место силы, именуемое краем пропасти. Несмотря на это, жизненный путь и предназначение у данных воинов различный. Карлосу Кастанеде по воле Орла уготовано стать нагвалем, а также предводителем группы магов, выполняющих определенные магические задачи. Паблито суждено стать одним из членов группы нагваля, а Нестору выпала уникальная роль свидетеля прыжка, при учете того, что Карлос Кастанеда и Паблито в отличие от «Воина Вереска» нашли в себе силы вернуться назад.

«Воин Вереска» в произведении Хелависы является поборником добра и света и призван во чтобы то ни стало сражаться с любыми проявлениями зла. В его характеристике неслучайно присутствует слово «вереск». Вереск – это материал, из которого делают самый вкусный, конкретнее – самый сладкий мед, часто вереск как таковой считают самим медом. Следовательно, он окрашен, как правило, в светлые цветовые тона: желтый, золотистый и т.п. В балладе Р.Стивенсона «Вересковый мед», чтобы не разглашать рецепт подобного деликатеса, два последних оставшихся в живых пикта отдали свои жизни. Семантика названия воина не исключает противопоставление на основе

антонимии слова «сладкий». Его антоним «горький» носит неположительную коннотацию, так как вызывает нежелательные вкусовые ощущения. Причем данная антонимическая пара с легкостью накладывается на похожую пару «свет – тьма», суть которой заключается в философской категории «борьба противоположностей», недаром пищу определенного вида подслащают, чтобы она не казалась горькой. Карлос Кастанеда вводит в свои книги понятие «воина нагваля». Так называется человек знания, ступивший на путь обучения мудрости индейцев яки. Семантика слова «воин» заключается в определенном человеке, ведущем борьбу с кем-либо. Путь кастанедовского воина заключается в преодолении препятствий различного рода. Маг, путешествуя в мир неорганических существ, встречает союзников, чья задача заключается в опустошении и подавлении духа неопытного человека знания. Не рассчитав душевный потенциал, видящий рискует исчезнуть бесследно, невольно снабдив неорганическое существо всем своим энергетическим запасом. Судьба воина Карлоса Кастанеды представляет собой постоянную борьбу с различными опасностями внешнего и внутреннего мира, а также с самим собой. Недаром дон Хуан Матус призывал людей знания избавляться от чувства собственной важности, тем самым вести борьбу с собственным эго. Хелависа отмечает трудность следования «Воина Вереска» на пути к цели:

И узок путь по лезвию дождя <...>

Словно раненый зверь,

Я бесшумно пройду по струне [231].

Герой Хелависы балансирует на узком жизненном пространстве, тем самым ставя себя в положение между жизнью и смертью. Об этом говорит трагический финал, который предугадывает данный персонаж. Практически все его путешествие заключается в хождении между двумя сторонами, в ходе которого «Воин Вереска» склоняется к смертельному исходу. Карлос Кастанеда, находясь у бездны, располагается между миром тоналя и нагваля и повседневным существованием людей, в то время как персонаж Хелависы проходит по линии,

разделяющей мир живых и мир мертвых. «Лезвие дождя» и «струна» символизирует трагическую участь героя, который, лишь перешагнув через душевную и физическую боль, сможет дойти до конца. Ла Горда в книге Карлоса Кастанеды «Второе Кольцо Силы» преодолела боль, связанную с потерей человека, которого она любила настолько сильно, что из-за него обрела дыры в энергетическом коконе. Конечная точка путешествия в произведении «Воин Вереска» носит экзистенциальный характер:

Чтоб ты шла по следам моей крови во тьме –

По бруснике во мхе,

До ворот, за которыми холод и мгла, –

Ты не знаешь, там холод и мгла [231].

В главе произведения «Сказки о Силе», называемой «Предрасположение двух воинов», дон Хуан говорит: «Закат – это трещина между мирами <...> Это дверь в неизвестное» [143, с.286]. Далее он произносит: «Это дверь. За ней – бездна, а за бездной – неизвестность» [143, с.286]. Между двумя реальностями, жизни и смерти в случае Хелависы, мира тоналя и обывательской действительности в случае Карлоса Кастанеды, располагается завеса, пройдя через которую можно совершить переход в конкретное измерение. В фантастике различного рода она получила название портала, пройдя через который можно очутиться где угодно. Карлос Кастанеда использует в качестве портала бездну, попав в которую воин сможет совершить необходимое ему путешествие. В толковом словаре «бездна» рассматривается как «глубокая пропасть» [346, с.722]. Если рассматривать водную среду в качестве экосистемы, то станет ясно, что чем глубже погружаешься, тем быстрее исчезает свет. Неслучайно на самом дне океана темно настолько, что большинство рыб добывает себе пищу, приманивая ее светом, который излучает фонарь, находящийся на их макушке. Исходя из этого, странствие в неизвестное кажется «Воину Вереска» Хелависы полным «холода» и «мглы».

Хелависа рисует действительность, параллельную смертной жизни, полным ее антиподом: если людская повседневность наполнена определенными красками, то антоним повседневности представляет собой их полное отсутствие. Подобно наличию в реальности за воротами темноты, мир тоналя и нагваля в творчестве Карлоса Кастанеды являются абсолютно чистым пространством, в котором маг может создать любой объект или субъект. Говоря другими словами, «Воин Вереска» Хелависы совершает переход из мира живых, от которого он отрешается путем прощания со своей возлюбленной – единственным, что держит героя в нем, в мир мертвых. Об этом свидетельствует строчка: «...в дорогу, из которой я никогда не вернусь, жди-не жди, никогда не вернусь...» [231]. Карлос Кастанеда отрицает мир мертвых как таковой, успешно заменяя его вселенной тоналя и нагваля. Карлос Кастанеда говорит о круговороте осознания, который заключается в том, что Орел (высшая субстанция в мифологии индейцев яки) дарует магу осознание, после смерти забирает, после чего все повторяется снова. Однако, несмотря на отсутствие в творчестве Хелависы упоминания мира тоналя и нагваля, в песне присутствуют параллели с концепцией Карлоса Кастанеды в виде путешествия из одной реальности в другую и общего момента в лице неизвестности.

Автор «Воина Вереска» с метафорической точностью передает состояние лирической героини, к которой обращается воин:

Ты однажды вдохнешь
 Терпкий ладан октябрьской луны,
 В сердце сдвинется нож,
 Боль поднимется из глубины [231].

Ладан – ароматическая смола, используемая для курений в различных религиозных обрядах. Однако с эпитетом «терпкий», означающий «вызывающий вяжущее отношение, оскомины», данная метафора приобретает коннотацию, отличную от положительной. Она является предвестником боли, которую Хелависа передает последующей строкой. Эта боль присутствует в произведении

неотрывно от печали из-за ухода воина в образе лирической героини. Причем ее боль и печаль может являться следствием не только возможной трагической развязки путешествия Воина Вереска, что находит выражение в беспокойстве о его судьбе, но и в отсутствии шанса удовлетворить собственное эго, а именно в страхе остаться одной. Карлос Кастанеда в главе «Предрасположение двух воинов» перед прыжком в пропасть испытывает состояние сильной боли и одиночества. Дон Хуан рассказывал о том, что отсутствие радости, а точнее, отрицательные эмоции делают человека знания уязвимым и беспомощным. Он связывает это с атаками извне со стороны действительности людей, иными словами, чувства отрицательного характера являются достоянием простых людей, нежели воинов нагваля. Отсюда вытекают последствия, проявляемые в виде отсутствия сосредоточенности, заострения внимания на более значимых целях и задачах и т.д., так как при таком раскладе воин погружается в себя полностью, отгораживаясь от окружающих миров. А главное требование, предъявляемое к человеку знания, заключается в создании доступности для его точки сборки энергетических волокон множества измерений. То есть видящий должен быть максимально открыт для окружающей среды, из которой ему необходимо черпать энергию.

По мнению дона Хуана Матуса, единственно существующий выход из подобной ситуации заключается в испытании чувства радости в связи с принятием своей судьбы. Героиня Хелависы не в состоянии осознать очевидное: дорогой ей человек может никогда не вернуться назад, поэтому она вряд ли испытает ощущение радости. И, как отметил дон Хуан, продолжит идти вразрез с основным правилом нагваля: « Воин признает свою боль, но не indulgiрует в ней...» [143,с.281]. Indulgiрование – понятие, введенное Карлосом Кастанедой, которое означает «мысли по поводу мыслей». То есть, это когда человек знания вместо того, чтобы просто разобраться в ситуации, сам себя оправдывает или не делает того, чего нужно, находя тысячи оправданий. Героиня Хелависы углубляется в свою боль, находя для нее оправдания, которые подтверждают то,

что она имеет место быть. Песня Натальи О`Шей «Шаман» также наполнена намеками на творчество, а точнее, на идеи Карлоса Кастанеды. Произведение начинается с описания беспокойного состояния природы:

Солнце над озером

Плавало в тумане свежей кровью

Среди синего молока.

Плачут волки за далекой сопкою –

Знать, дело в осени.

В стойбище им лайки вторят воем... [233]

В произведении Карлоса Кастанеды «Сказки о Силе» воины, находящиеся на краю обрыва, слышат лай собаки: «Прислушайтесь к этому лаю, – сказал дон Хуан. – Именно так моя любимая земля помогает мне привести вас к этой последней точке. Этот лай – самая печальная вещь, которую может услышать человек» [143, с.285]. Карлос Кастанеда утверждает не просто единение шамана с силами природы, но и с живыми организмами. Автор прикрепляет определенное животное к шаману, которое обладает магической силой. Исходя из такого единения, происходит обмен ощущениями между двумя его субъектами. То есть животное чувствует внутреннее состояние человека знания и наоборот. Карлос Кастанеда осуществляет полное слияние субъектов силы, в ходе которого маг становится неотделим от своего товарища из мира природы. Неслучайно дон Хуан произносит фразу: «Человек кричит через свою собаку, поскольку они являются компаньонами по рабству на всю жизнь, выкрикивая свою печаль и свою запутанность» [143, с.285].

Шаман индейцев яки склонен выражать свои эмоции, ненадолго переселяясь в животный организм, посредством плавного переноса астрального дубля. Карлос Кастанеда приобщает данный магический феномен к любви воина к земле. Именно когда человек знания относится к ней с благодарностью, к материи, из которой он черпает силу, она отвечает ему различными проявлениями окружающего мира. К примеру, лаем собаки. Однако собачий лай носит

печально-угнетающий характер. По мнению Карлоса Кастанеды, воин через собаку «выкрикивает свою печаль и свою запутанность» [143, с.285] и «молит свою смерть прийти и освободить его от тусклых и унылых цепей его жизни» [143, с.285]. Это ознаменовано переходом видящих в творчестве Карлоса Кастанеды со стороны повседневного рутинного существования в область, где перед ним откроются множество нового и неизведанного. Человек, кричащий через лай собаки, осознает гнетущую повседневность, как нечто сковывающее человеческую душу, как то, что ограничивает его возможности. Поэтому дон Хуан произносит: «Именно так моя любимая земля помогает мне привести вас к этой последней точке» [143, с.285]. Подведение к краю, который отделяет жизнь простых людей и вселенную тоналя/нагваля, ознаменовано несостоятельностью действительности людей, заставляющей постоянно заикливаться на ней как на единственно возможной и существующей. Описание состояния окружающего мира в песне Хелависы предваряет строфу, в которой говорится о количестве миров шамана, тем самым говоря об экзистенциальной сущности обыденного мира. Для этого автор вводит не только плачущих волков, но и вторящих им лаек. Таким образом, Хелависа показывает безысходность, проявляемую в жизни людей, намекая на должное отсутствие концентрации на подавляющих человеческий дух многочисленных жизненных факторах. Это обусловлено тем, что шаман считается посредником между двумя реальностями: живых и мертвых. В песне «Воин Вереска» также присутствует вой: «Над болотом туман, волчий вой замечает следы...» [231]. Данная начальная строка произведения задает его основной тон, который выражается в заведомой экзистенциальной направленности всего стихотворения. «Воин Вереска» отправляется в дорогу, из которой никогда не вернется, при этом ему больно оставлять даму, которая будет его ждать, несмотря на неблагоприятный исход. Волчий вой, фигурирующий в песне, «замечая следы», передает преобладающее настроение лирического героя.

В толковом словаре «вой» имеет значения: «1. Протяжный крик некоторых животных (волка, собаки, шакала). 2. Протяжный громкий плач, вопль» [258,

с.93]. Плач характеризует печальное эмоциональное состояние воина, связанное с грядущим одиночеством и связанными с этим душевными томлениями героини, косвенно присутствующей в песне.

Одной из важных пейзажных деталей стихотворения Натальи О`Шей «Шаман» является метафорическое описание солнца:

Солнце над озером
Плавало в тумане свежей кровью
Среди синего молока [233].

Карлос Кастанеда в книге «Сказки о Силе» пишет о шаре света, который он увидел, когда его глаза «расфокусировались». Шар света – производное явление любви дон Хенаро к Земле. Когда дон Хенаро провел ритуал, заключающийся в высказывании Земле хороших чувств, она ему ответила шаром света, прошедшим сквозь бенефактора Карлоса Кастанеды. Действие шара автор описывает как скольжение по пространству, в котором собрались воины нагваля. При этом дон Хуан произносит: «Любовь Хенаро – этот мир<...>Он только что обнимал эту огромную Землю, но поскольку он такой маленький, то все, что он может сделать, – это только плавать в ней» [143, с. 284]. Плавание в Земле дон Хенаро способствует безграничному преумножению его шаманских способностей. То есть планета снабжает его тем, без чего не может существовать любой шаман, в ответ на проявление любви к ней.

В песне «Шаман» посредством глагола «плавать» и солнца, которое является альтернативой светящегося шара, показывается непосредственная связь шамана с планетой Земля и всем тем, что имеет к ней отношение различной степени важности. Вторая строфа песни начинается с синонимичного обозначение рода деятельности главного персонажа:

Он колдун, он ведун, он шаман, он проклят
Сам собою в трех мирах [233].

«Проклят сам собою» означает намеренное принуждение себя к различному роду деятельности при негативной коннотативной окраске. Другими словами,

шаман обрек себя на существование в трех мирах, к которым он испытывает неопределенного вида неприязнь. Карлос Кастанеда различает вселенную тоналя/нагваля и мир обычных людей. В произведениях автора ведется речь о мире неорганических существ или о мире сновидения. С одной стороны, мир сновидения и мир тоналя и нагваля – неотделимо смежные понятия, так как путешествие во сне – один из способов создания Вселенной тоналя. С другой – они предстают как две разных действительности, одну из которых приходится создавать с нуля, при этом вторая является обителью союзников или неорганических существ.

Мир тоналя в некоторой степени можно отделить от мира нагваля. Действительность нагваля априори стоит выше острова тоналя и представляется субстанцией, которая создается более сильным магом-нагвалем и поддерживает существование иных измерений. Нахождение шамана Хелависы в трех реальностях может быть связано с традиционной трактовкой, которая делает его посредником между миром духов и миром живых, а третий мир, с точки зрения логики, – пространство между первыми двумя, именуемое пустотой. Потому что, когда шаман связывает две действительности, он фактически находится вне их, то есть между ними.

Карлос Кастанеда находился на краю обрыва, при этом покончив с прошлой повседневной жизнью и готовясь окунуться в новую – остров тоналя. Однако мир духов, о котором говорится практически во всех мифологиях народов мира, где существуют души умерших, имеет точки соприкосновения с кастанедовским миром неорганических существ. Неорганическое существо или союзник представляет собой материю, являющуюся чистым сгустком энергии определенного цвета, не имеющую телесную оболочку. Дух – сверхъестественное бесплотное существо. Следовательно, он воспринимается как различного рода энергии, собирающиеся вместе. Персонажа Хелависы в некоторой степени характеризует его прямая речь, введенная в стихотворение:

Он говорил слова:

«Как не вспомнит солнце земля зимою,
Так не вспомнить и мне его» [233].

Герой песни «Шаман» забыл солнце в связи с тем, что долго его не видел. Это связано с жизнью шамана на крайнем Севере, где свет солнца практически недоступное удовольствие. С другой стороны, он полностью погрузился в жизнь Севера настолько сильно, что пришлось отстраниться от жизни в других районах. В книге «Путешествие в Икстлан» Карлос Кастанеда описывает один из значимых шаманский ритуалов, который называется «Стирание личной истории». По мнению дон Хуана Матуса, прежде чем начать новое существование, заключающееся в выполнении магических задач различного рода, шаман индейцев яки должен отречься от прошлой жизни.

Шаман должен забыть не просто то, что с ним происходило до момента начала обучения, а то, кем он был раньше. Маг должен специфическим образом очистить свое сознание от влияния людской обыденности, тем самым представлять собой чистый лист бумаги, на котором учитель-нагваль будет делать новые записи. Биография Карлоса Кастанеды вызывает споры множества ученых, исследовавших его судьбу. Его книги содержат элементы биографии, которые разнятся со сведениями из интервью, которое он давал множеству периодических изданий. Таким образом, Карлос Кастанеда наглядно показал всему миру использование приема «Стирание личной истории». Это связано с тем, что шаман, храня в своей голове воспоминания о прошедшей жизни, испытывает к ней определенного вида эмоции.

Данные чувственные проявления значительно затормаживают процесс познания магических основ нагвализма. К примеру, родственники и друзья, которые были у Карлоса Кастанеды в прошлом, вызывали у него чувство любви, которое априори синонимично с понятием привязанности. Шаман Хелависы в качестве простого смертного, возможно, проживал в южных окрестностях, напрямую связанных с солнечным светом, но, чтобы стать шаманом, ему

пришлось очистить свою память, после чего обосноваться на дальнем Севере. Также в песне дается детальная характеристика шамана:

...Или бубен у меня в груди?

Скоро снег, скоро лед, скоро на охоту

За оленем о семи рогах [233].

А в конце присутствуют слова:

...И снова дикий олень

Несется в алый рассвет.

В тумане липком, как кровь,

Он растворяется вновь... [233]

Бубен – универсальный музыкальный инструмент ударного типа, который шаман использует в своих магических ритуалах. Основное назначение бубна – призыв духов для излечения человеческого организма и введение себя в состояние транса. При этом чтобы призвать духа, шаман должен выйти из течения повседневности, тем самым оказаться между обиталищем духов и людей, после чего открыть проход из одной реальности в другую. В книгах Кастанеды воины, находясь в месте силы, фактически расширяют благодаря своей силе духа не полностью открытый разлом между мирами, дабы совершить странствие остров тоналя.

В книге «Искусство Сновидения», решив освободить голубого лазутчика из мира неорганических существ, Карлос Кастанеда передал ему большую часть собственных сил, что позволило открыть дверь между мирами, вследствие чего лазутчик попал в мир простых смертных. Таким образом, шаман не просто призывает духа звуком бубна, а вводит себя и, возможно, остальных шаманов в состояние транса, чтобы получить желаемый результат. Следовательно, звук бубна является одним из способов расширения сознания, который позволяет совершать путешествие между действительностями. У Карлоса Кастанеды подобную роль выполняет галлюциногенный кактус пейот, однако в произведениях автора дон Хуан Матус вводит своего подопечного в ирреальный

мир посредством звуковых колебаний, слегка напоминающих крик. При этом шаманы индейцев яки или толтеки в действительности использовали бубен и иные ударные инструменты для обрядов магического характера. Упоминание оленя с семью рогами напрямую связано с путешествиями в потусторонний мир. Сибирские шаманы носили майхабши – головной убор, состоявший из железного обруча, увенчанного пластиной с концами, загнутыми в виде оленьих рогов. Причем носить его разрешалось только шаманам высшего пятого уровня. Они владели искусством левитации, общения с духами и перехода в другие измерения.

Иными словами, герой Хелависы – путешественник между реальностями, способный взаимодействовать с духами различного происхождения. Более того, находясь в реальности духов, шаман в случае опасности мог превращаться в оленя и отбиваться от враждебных астральных форм рогами. В творчестве Карлоса Кастанеды встречаются союзники или неорганические существа, настроенные агрессивно по отношению к магу, путешествующему между реальностями. Эти существа всеми силами пытались отнять способности у мага, тем самым получить телесную оболочку, а самого человека знания оставить навсегда в собственной обители.

Шаманы индейцев яки носили оленьи головы, веря, что они помогут им при постижении иных границ восприятия, при этом у Карлоса Кастанеды данная неотъемлемая часть индейской культуры не описывается. Толтеки использовали подобные головные уборы при исполнении танцев, которые Карлос Кастанеда в своих исследованиях назвал бегом силы или последнем танцем воина, зрителем которого является сама смерть. В мифологии индейцев яки олень считался образом могучего зверя – прародителя племени, родственника и покровителя. Славянская мифология также не обошлась без обожествления оленя: «У славян олень считался олицетворением предков. Олени переносили души умерших в потусторонний мир, множество их изображений было найдено на стенах древних ритуальных пещер» [259]. Последняя строфа песни Хелависы содержит строчки:

...А лайки рвутся с цепей,

А в их глазах – небеса [233].

Карлос Кастанеда писал: «Когда воин ждет, он насыщает глаза миром...» Подобно лайкам, шаман или воин ждет удобного момента, чтобы сбежать из удушливых объятий повседневности в миры, стимулирующие высший духовный рост человека знания. Побег из измерения людей у Карлоса Кастанеды состоялся в виде прыжка в бездну, итогом этого психоделического эксперимента стало его попадание во вселенную нагваля. Однако пока воин находится в предвкушении этого заветного мгновения, он должен впустить в свое сознание те составляющие части, которые приводят в движение мир. Человеку знания требуется осознать структуру данной человеческой реальности, чтобы быть готовым к созданию собственной. Выражаясь другими словами, в глазах видящего должна отразиться планета Земля во всем ее многообразии. Исходя из этого, составные части мироздания, те, что делают его таким, какой он есть, должны плотно укорениться в энергетическом астральном дубле человека знания. С другой стороны, строки Хелависы об отражении в глазах небес тесно связаны с кастанедовской любовью дона Хенаро к миру. Воин нагваля впускает в себя красоты планеты, тем самым наслаждаясь ими и проявляя чувства безграничной радости. Таким образом, дон Хенаро наполняет свою внутреннюю составляющую силой, основанной на любви к Вселенной, что делает его непревзойденным бенефактором и учителем-нагвалем.

1.3. Концепция «смерти» Карлоса Кастанеды в творчестве Дельфина (А.В. Лысикова)

Творчество Карлоса Кастанеды также нашло отражение в произведениях поэта и музыканта Андрея Вячеславовича Лысикова, известного под псевдонимом Дельфин. Он писал музыку в жанрах альтернативный рок, альтернативный рэп, экспериментальная музыка, электронная музыка, рэпкор, трип-хоп, лоу-фай; оказал своим творчеством огромное влияние на молодёжь 1990-х годов. Он выпустил такие альбомы, как «Не в фокусе» (1997), «Глубина резкости» (1999),

«Плавники» (2000), «Ткани» (2001), «Звезда» (2004), «Юность» (2007), «Существо» (2011), «Андрей» (2014), «Померещилось» (2015).

Изначально Дельфин, как человек наркозависимый, в основном лоббировал в своих песнях тему отказа от наркотиков («Тишина», «Один на один»). Позже, когда избавился от зависимости, он стал более мудрым и разносторонним. Поэзия многогранна и невероятно метафорична. Тексты варьируются от религиозных воззрений («Сажа») до жестокого протеста («Без нас»), от всем привычной и «примитивной» любви («Любовь», «Надежда») до страшно депрессивных песен («Надя»).

В произведении Дельфина «Решения» творчество Карлоса Кастанеды отразилось как намеренное накладывание на музыку определенных фраз из его книги:

Низкое солнце косыми лучами,
Освещало западные склоны пиков.
Рассекая казавшуюся монолитной,
Стену темного камня,
Слепящей сеткой золотистых отражений.
В мире, где за каждым охотится смерть,
Не может быть маленьких или больших решений.
Здесь есть лишь решения, которые мы принимаем,
Перед лицом своей неминуемой смерти.
Решения, решения,
Решения, которые мы принимаем.
Перед лицом своей неминуемой смерти [74].

С точки зрения авторской задумки, дакунную песню следует воспринимать как единое целое. Однако стоит учитывать, что предложения взяты из одной книги Карлоса Кастанеды, которая носит название «Путешествие в Икстлан», но из различных глав. Путешествие в Икстлан символизирует вечное стремление воина довести свои цели и задачи до конкретного логического завершения. При

этом чтобы ему перейти на более сложный этап осознания природы вещей – стать нагвалем, необходимо духовное совершенствование, состоящее из множества аспектов: стирание личной истории, отказ от чувства собственной важности, остановка мира, «не-делание», принятие ответственности и так далее. Выполнив данные условия, человек знания становится существом, недоступным для других настолько, что дону Хенаро на пути в Икстлан встречающиеся люди казались призраками. То есть для него обычная жизнь и люди, ее составляющие, перестают существовать и, чем призрачнее все вокруг, тем ближе воин к своей конечной цели. Тем временем человек знания на пути к чему-то важному все дальше отдаляется от прошлого, прекрасно осознавая, что вряд ли к нему вернется.

Произведение Карлоса Кастанеды проникнуто пафосом стремления к самосовершенствованию, у которого нет четко обусловленных рамок, ограничивающих его. Именно поэтому дон Хенаро не сумел достигнуть Икстлана, но при этом утверждал, что все маги до сих пор стремятся туда. При недостижимости совершенствования в виде конечной точки, подразумевающейся как апофеоз высокодуховности, Карлос Кастанеда уповает на постоянное преображение внутренней человеческой сути, на его духовный рост. Каждая фраза, взятая Дельфином из книги «Путешествие в Икстлан», имеет в песне свое определенное место и значение. Произведение «Решения» начинается со строфы, носящей описательный характер:

Низкое солнце косыми лучами,
Освещало западные склоны пиков,
Рассекая казавшуюся монолитной,
Стену темного камня,
Слепящей сеткой золотистых отражений [75].

Она была взята из главы «Не-делание», служащей в прозаической форме описанием места, куда Карлос Кастанеда отправился со своим учителем доном Хуаном Матусом. У Карлоса Кастанеды упоминания пейзажа с фигурированием солнца, солнечного света или чего-то ему близкого неоднократно. В книге

«Сказки о Силе» в главе «Предрасположение двух воинов» говорится о шаре света, который породила любовь донна Хенаро к Земле: «Поток почти неощутимого света прошел сквозь него. Он исходил из земли, и, казалось, обнял все его тело <...> В какой-то момент мои глаза расфокусировались, и я уже следил без всякого перехода за шаром света, скользящим взад и вперед по чему-то похожему на поверхность катка с тысячами лучей света, сияющих над ней» [143, с.284]. Таким образом, Карлос Кастанеда показывает мир, недоступный людям, не имеющим магических способностей.

Карлос Кастанеда утверждал, что любовь, радость, смех и так далее являются незаменимыми вещами, которые должны составлять природу воина. Повседневность, служащая домом простых людей, наполнена не только данными положительными эмоциями, но и отрицательными, которые наносят соответствующий отпечаток на астральном дубле человека знания. А, исходя из того, что отрицательные эмоции связывают магов с людской суетой теснее, так как являются прямой реакцией или ответом на события, происходящие в реальности, мир обыденной жизни априори представляет собой обитель, наполненную безрадостностью. Только разорвав круг существования в мире, не отдающего полного приоритета духовности, можно наполнить собственную внутреннюю составляющую радостью. Именно поэтому Карлос Кастанеда использует метафорическое появление света в области темноты: «Низкое солнце косыми лучами, освещало <...> Рассекая, казавшуюся монолитной, стену темного камня...» [75].

Существование без магии, по мнению Карлоса Кастанеды, воину представляется тьмой, так как чувства положительного характера приоритетны лишь в чистом виде, так как в окружении отрицательной коннотации они теряются. На протяжении одиннадцати книг Карлос Кастанеда упоминает горные пейзажи. В произведении «Сказки о Силе» автор прыгает в пропасть вместе с Паблито, доном Хуаном Матусом и доном Хенаро в горной местности. Как правило, именно в таких местах располагаются места силы, где маги черпают

силу для перемещения между реальностями. Следует подчеркнуть, что закат, фигурирующий в главе «Предрасположение двух воинов» как портал, через который герои попадают в действительность тоналя и нагваля, – явление напрямую связанное с солнцем, так как закат или заход Солнца – исчезновение светила под горизонтом. Метафорическое осмысление солнечных лучей сводится не только к тому, что они прорываются сквозь тьму, но и к «разрезанию» границы, разделяющей измерения. С описанием, приведенным в качестве вступления поэтом и музыкантом Дельфином, напрямую связана магическая практика «не-делания», которой дон Хуан Матус обучал Карлоса Кастанеду. Карлос Кастанеда пишет: «*Деланием* разделяют этот камешек и этот валун <...> Чтобы научиться *не-деланию*, тебе, скажем так, нужно слить их воедино» [142, с.211].

Карлос Кастанеда противопоставляет «не-делание» «деланию» на основе различных подходов к одному и тому же предмету. «Делание» – это восприятие субъекта или объекта с его рационалистической стороны. Она заключается в знаниях, которые мы имеем о предмете изначально. Человек знает основные свойства, которые делают камень и валун тем, чем они являются, а также которые не позволяют слить их воедино посредством силы мышления. При этом он разграничивает два конкретных понятия с помощью их лексических значений. В толковом словаре «валун» имеет значение: «Большой округлый камень» [258, с.68]. Более того, знания людей о лексическом значении слов «камень» и «валун» черпаются из общепринятых научных обоснований из повседневного мира. Таким образом, «делание» увеличивает степень привязанности не только к общепринятым истинам, но и миру. Научное обоснование различных вещей вводит героев Карлоса Кастанеды в рамки, ограничивающие свободный полет их сознания. Автор предлагает читателю шагнуть за пределы типичной информации, которой обладают люди о тех или иных предметах действительности. Для этого он вводит понятие «не-делание», связывая его с эмоционально-чувственной сферой восприятия человека.

Воину нагваля предлагается воспользоваться не поверхностным осознанием определенной вещи, а точнее, ее свойствами, которые проявляются в согласии с общедоступными законами. Человек знания должен заглянуть вглубь явления, при этом Карлос Кастанеда считал, что сущность любого одушевленного и неодушевленного предмета составляет сгусток энергии, циркулирующий по нему в хаотичном или последовательном режиме. Таким образом, воин, осознав объект как энергетическую структуру определенного вида, в состоянии узнать истинную природу вещи, которую невозможно увидеть на поверхности. Основанное на чувственном восприятии, «не-делание» предмета не поддается рационалистическому объяснению. Важную роль для видящего играет его высокое духовное развитие, позволяющее с помощью ощущений отразить мироздание через призму пронизывающих его энергетических волокон.

Неотъемлемой составляющей ощущений человека знания является его собственная трактовка происходящего, так как восприятие носит индивидуальный характер. Пейзаж, приведенный Дельфином, по словам Карлоса Кастанеды, имел на него гипнотическое воздействие. Солнечный свет, являющийся ядром кастанедовского описания, – уникальный преобразователь действительности, совмещенный с индивидуальными образами автора, возникающими в связи с этим в его подсознании. В главе «Не-делание» дон Хуан Матус заставляет Карлоса Кастанеду созерцать стену каньона, находящуюся под действием солнечных лучей. Солнце трансформирует камни стены во множество солнечных пятен, в то время как они в сознании Карлоса Кастанеды сливаются в одно большое пятно: «Я взглянул прямо вверх, на стены, причудливо сверкающие бесчисленным количеством каких-то вкраплений, фантастически разбивавшими солнечный свет на множество невыносимо ярких точек. Я смотрел туда, где точки отраженного света сливались в гигантское сияющее пятно» [142, ст. 207].

Впоследствии солнечный свет, прошедший сквозь призму восприятия Карлоса Кастанеды, залил всю скалу до такой степени, что она перестала быть тем, чем является для людей, не обладающих магическими способностями. Цель

дона Хуана Матуса заключалась в отвлечении внимания Карлоса Кастанеды от понятия «стена каньона» и сконцентрировать его на том, во что она трансформировалась. Таким образом, «не-делание» представляет собой не только познание подлинной природы предмета и взгляд на него под другим углом, но и преобразование чего-либо в какую-то субстанцию различного характера. Для этого нужно «стереть» в своем сознании исходное понятие о вещи и принять ее, как возможный материал для создания чего-то нового, тем самым увидеть то, что недоступно обычному человеку.

Предлагая слить Карлосу Кастанеде валун и камень посредством тени, дон Хуан делал упор на развитии специфической формы мышления у своего ученика. При этом мышление является важным процессом при преобразовании одного предмета в другой. Эмоционально-чувственная сторона заключается в созерцании объекта окружающей природы, концентрации на нем внимания с целью проникновения в потаенные уголки предмета, где содержится его подлинная суть. После попытки неудачной трансформации камня и валуна в единое целое, дон Хуан предлагает Карлосу Кастанеде совершить деяние, которое ввело автора в состояние недоумения: «В нашем случае этот камешек был надолго погружен в твое внимание и потому пропитался тобой, тем самым став частицей тебя. И ты не можешь оставить его просто так здесь валяться. Его необходимо захоронить» [142, с.211].

Предмет, рассматриваемый человеком знания, вызывает у него эмоции разнообразного характера, находящиеся в обширном промежутке от отрицательных чувств до положительных. При метаморфозе объектов в человеческом сознании происходит ненамеренное проникновение в них испытываемых чувств видящего. Посредством эмоционально-чувственного восприятия происходит субъективизация конкретного объекта живой или неживой природы. Таким образом, объект предстает перед глазами человека знания в виде, непосредственно от него зависящем. Солнце, упоминаемое в своем произведении Дельфином, также принимает непосредственное участие в

преобразовании вещей. Благодаря солнцу появляется тень, соединяющая камень и валун в единое целое. Карлос Кастанеда пишет: « Наблюдать его тень – это *не-делание*. Тени подобны дверям. Дверям в *не-делание*» [142,с.216].

Солнечный свет играет определенную роль в обучении Карлоса Кастанеды «не-деланию». Он не только делает из чего-либо материал для созерцания видящего, но и проявляет скрытые свойства разнообразной материи. Тень является свойством предмета, проявляющимся при воздействии на него определенных обстоятельств. При этом каждая вещь обладает признаками и свойствами, исходя из законов, которые вывели люди, отталкиваясь от специфики процессов, напрямую связанных с существованием мира обычных людей. Тень предмета относится к категории его скрытых возможностей, по которым воин может узнать нечто недоступное человеку, что расширяет уровень познания и способствует формированию подхода к чему-либо с другой неизвестной стороны. Карлос Кастанеда глобализирует «не-делание», делая данную духовную практику средством постижения процессов, происходящих в мире.

Описательный момент, заимствованный Дельфином из книги «Путешествие в Икстлан», является неотделимой частью мироздания. Карлос Кастанеда вводит термин «линии мира», благодаря которым можно охватить весь мир, тем самым понять его скрытый потенциал. Части мира, по мнению Карлоса Кастанеды, соединены невидимыми линиями с воином и основываются на его чувственной связи с ними. Чтобы их увидеть, нужно осознать мир как иррациональную систему, не поддающуюся логическому объяснению, построенную целиком на человеческом ощущении. При достижении доном Хуаном и Карлосом Кастанеды каньона следует целый спектр чувств, непосредственно связанный с солнечным пейзажем: «У меня возникло чувство, что стены каньона напозают на меня и вот-вот сомкнутся <...> Я не хотел смотреть, мерцание раздражало глаза <...> Зрелище меня потрясло. Огромная высота потока лавы поражала воображение» [142, с.207].

На основе подобного спектра эмоций возникла связь Карлоса Кастанеды с видимым природным явлением. Так как солнечные лучи имеют очертания в виде линий, то они могут выполнять функции линий мира. Именно благодаря солнечным лучам в сознании Карлоса Кастанеды воссоздаются картины, видимые только ему в лице одного большого пятна. Солнечный свет – важное связующее звено между автором и преобразованный им каньоном, суть которого заключается в побуждении воина нагваля к чувственной реакции, в ходе которой возникают образы на его подсознательном уровне. В самом начале главы «Не – делание» дон Хуан Матус заставил Карлоса Кастанеду созерцать постоянно перемещающееся пятно, которое впоследствии оказалось обычной тряпкой: «Пятно сползло вниз по склону горного массива. Я снова сел, не сводя глаз. Пятно поднялось. Я смотрел на него еще несколько секунд, а потом все стало на свои места. Я осознал, что пятно находится не в горах, а рядом, что это – всего-навсего кусок желтовато-зеленой ткани, висящей на высоком кактусе прямо напротив меня» [142,с.206]. Далее Кастанеда пишет, что «оптический обман возник из-за сумеречного освещения» [142, с. 206]. Солнце воздействовало на тряпку, превратив ее в пятно, а в голове автора возникло ее движение, вызванное чувством неизвестно откуда взявшегося дискомфорта, несмотря на то, что тряпка висела на одном месте. Таким образом, выбор описательного момента из книги Кастанеды Дельфином соотносится с «не-деланием», которое заключается в познании скрытой сущности предмета и в превращении одной вещи в другую. В то время как солнце является катализатором для подобных задач духовной практики воина.

Последующей строфой Дельфин делает попытки высказать главную мысль своей песни, в основе которой лежат высказывания дон Хуана:

В мире, где за каждым охотится смерть,
 Не может быть маленьких или больших решений.
 Здесь есть лишь решения, которые мы принимаем,
 Перед лицом своей неминуемой смерти [75].

Данные высказывания заимствованы поэтом и музыкантом Лысиковым из главы книги Карлоса Кастанеды «Путешествие в Икстлан» под названием «Принять ответственность». Выбранные Дельфином фразы напрямую соотносятся с понятием, фигурирующим в названии главы. Фундаментальной основой жизнеописания воина является конечная точка невозврата, именуемая смертью. По мнению Карлоса Кастанеды, смерть находится около человека на протяжении всей его жизни: «— А сейчас подумай о своей смерти, — неожиданно велел дон Хуан. — Она — на расстоянии вытянутой руки. И в любое мгновение может хлопнуть тебя по плечу...» [142, с.52]

Пребывание смерти «на расстоянии вытянутой руки» от воина носит фатальный характер. Человек знания должен осознавать и быть готовым к тому, что смерть в любой момент может его забрать. Она представляет собой одушевленное создание, нацеленное на то, что в определенной ситуации, зависящей, как правило, от нее, смерть сократит расстояние «вытянутой руки», после чего воин покинет повседневность без возможности вернуться. Карлос Кастанеда рассказывает не просто о том, что воин должен не забывать о нахождении рядом смерти, но и о действиях, которые должны быть совершены в прямой зависимости от нее. Иными словами, в качестве центра модели жизни воина нужно принимать смерть, относительно которой построено все, что должно стать частью его природы.

Концепции «принятия ответственности», «отказ от чувства собственной важности», «стирание личной истории» и т.д. зависит от центра мировоззрения видящего. Для воина в качестве бесспорного приоритета должна быть не чрезмерная концентрация на собственной личности, а заострение внимания на более важных аспектах, лежащих в основе отдельных созданными людьми реальностей. Одной из них является центрическая модель, исходя из которой, все воспринимается через призму человеческого отношения к смерти. По словам дон Хуана, нет ничего важнее смерти, находящейся за спиной человека знания. Она является универсальным уравнивающим фактором для магов и людей, не

обладающих определенным могуществом. Как бы человек о себе не думал, перед лицом смерти он будет неотличим от остальных.

Миры, существующие параллельно с действительностью обычных людей, также приравниваются к ней как имеющие равные права на возможность существовать посредством смерти. Поэтому, чтобы забыть о чувстве собственной важности, воин должен ощутить близость нахождения смерти, чтобы не забывать о собственном бессилии перед ней. «Стирание личной истории» на примере постоянной концентрации на сопутствующей человека знания смерти способствует наибольшему отдалению от повседневной жизни, существующей вне этого понятия. «Принятие ответственности» дон Хуан связывает с понятием «смерть» самым тесным образом. Карлос Кастанеда пишет: «Взгляни на меня. У меня не бывает ни сомнений, ни сожалений. Все, что я делаю, я делаю по собственному решению, и принимаю на себя всю полноту ответственности за это. Самое простое действие, например, прогулка с тобой по пустыне, может означать для меня смерть. Смерть неуклонно идет по моему следу. Поэтому места для сомнений и сожалений я оставить не могу» [142, с.53].

Дон Хуан призывает воинов не разбрасываться своими словами и действиями, а подходить к ним со всей серьезностью. Каждый человек знания должен понимать, для чего он выполняет конкретную духовную практику, а также знать, что из этого может получиться впоследствии. В произведении Карлоса Кастанеды «Путешествие в Икстлан» заложено дуалистическое поведение воина, которое заключается в конкретных подходах к его целям и задачам. С одной стороны, человек знания может отказаться от выполнения действия изначально, либо принять всю ответственность за него. Карлос Кастанеда призывает не бросать начатое, а идти до конца. В этом заключается пафосная составляющая воина, его идеализация.

Идеализация в книгах Карлоса Кастанеды состоит также в стремлении к достижению нагвализма как наивысшего пика духовного развития. Соотношение «принятия ответственности» со смертью заключается во фразе, введенной

М.А.Булгаковым в роман «Мастер и Маргарита»: «Да, человек смертен, но это было бы еще полбеды. Плохо то, что он иногда внезапно смертен, вот в чем фокус!» [33, с.281] Дон Хуан Матус произносит: «И если во время нашей с тобой прогулки мне предстоит умереть в пустыне, то я должен там умереть. Ты же, в отличие от меня, ведешь себя так, словно ты бессмертен, бессмертный человек может позволить себе отменять свои решения, сожалеть о том, что он их принял, и сомневаться в них» [142, с.53]. Таким образом, дон Хуан не просто принимает ответственность за сделанное им, а говорит о фатальной предрасположенности человека к смерти. Куда бы человек знания не пошел, за что бы ни взялся, он по любым независящим от него обстоятельствам может умереть.

Суть ответственности мага заключается в его готовности принять неизбежную при различном раскладе участь безвозвратного ухода из жизни. В данной ситуации происходит намеренное подавление человеческого эго и осознание подчинения видящего силам, не зависящим от него. Высказывается мысль, что человек знания не может управлять определенными процессами, протекающими в системе мироздания, в частности – смертью. Более того, в ситуации, когда человек реализуется в определенной деятельности, но не осознает своего смертного начала, то он может завершить свое пребывание в повседневной реальности трагично. По мнению Карлоса Кастанеды, воин должен соизмерять собственные действия с возможными последствиями. То есть, если воин готов к исходу различного плана, в частности, смертельному, то он будет браться за дело со всей серьезностью. Таким образом, смерть предстает при соотношении с категорией «принять ответственность» ограничителем человеческой вседозволенности. Проще говоря, если воин взял на себя любое обязательство, то отказаться от него возможности больше не будет.

Однако человек знания, который понимает, что никто и ничто не может ввести его в определенные морально-нравственные рамки, способен подходить к явлениям действительности с эгоцентрической позиции, тем самым отменять или принимать что-либо, исходя из принципа «хочу-не хочу». Данные положения

сводятся к высказыванию, которое Дельфин положил на музыку: «В мире, где за каждым охотится смерть, не может быть маленьких или больших решений» [75]. В произведении Карлоса Кастанеды «Путешествие в Икстлан» на основе значимости отрицается принцип выделения важных и неважных решений. Используя определенные знания философии, Карлос Кастанеда выделяет понятие, стоящее не просто вне категорий важности и неважности, а выше них. Главная роль отводится философскому понятию жизни и смерти. Большие и незначительные решения человек, как правило, волен изменить в случае серьезной ошибки. Подобное своеволие тесно граничит с чувством собственной важности, что мешает магу выполнить цели и задачи, от которых зависит дальнейшее познание параллельно существующих измерений. В случае если человек знания усвоит, что процессы, протекающие в мире, будут зависеть от него, то он не сможет шагнуть дальше повседневного существования людей.

Создание множества других реальностей происходит с помощью видящего, но с учетом явлений, не зависящих от него. Окружающий мир наполнен энергией, которая постоянно видоизменяется. Воздействие на нее мага возможно только при существовании с природными явлениями в гармонии и при понимании закономерности их развития. При эгоцентрической позиции видящего в его сознании отразится неправильная модель реальности, так как на самом деле новый мир создается, исходя из образов и законов уже имеющегося, в котором все присутствует и изменяется без участия в этом человека. «Решения, которые мы принимаем перед лицом своей неминуемой смерти» относятся к обстоятельствам, не зависящим от человека. Человек знания обязан смириться с тем, что исход начатого им дела неизвестен заранее. Магу, принимая решения разнообразного содержания, приходится ступать в неизвестность, где результат находится в непосредственной зависимости от жизни или смерти. Выполняя задание элементарного характера, видящий осознает, что даже в этом случае при стечении неведомых никому обстоятельств он может умереть. В своих книгах автор посредством смерти дает понять, что все в жизни зависит от решений,

которые принимает воин. Именно поэтому их существенность метафорически соотносится с ответом перед самой смертью.

Дон Хуан рассказал Карлосу Кастанеде историю об одном страннике, которого старик поставил в состояние выбора: либо путник забирает кувшины, в которых пища и вода, либо получает мощного духа-хранителя. В главе «Принять ответственность» сказано: «...если за свои кувшины он готов отдать "оленья духа", то какое невероятное могущество, какую фантастическую силу они должны содержать. Лицо дона Хуана снова исказила дьявольская усмешка и он сказал, что молодой человек заявил: он выбирает кувшины <...> В кувшинах оказались только пища и вода, – ответил он. – И молодой человек в припадке гнева разбил их о камни» [142, с.59]. Таким образом, решение героя истории определило его судьбу, так как вместо того, чтобы получить силу, он с точки зрения шаманизма индейцев яки остался ни с чем. Лысиков, заимствуя фразы из глав «Не-делание» и «Принять ответственность», превращает их в единое целое.

С одной стороны, Дельфин показывает на примере текста Карлоса Кастанеды специфику принятия ответственности перед лицом самой смерти, неуклонно идущей по следу человека; с другой – делает прозрачный намек на «не-делание» магов. Сущность «не-делания» заключается в воздействии различным образом на действительность или на ее отдельные аспекты с целью создание чего-либо нового. Подобным образом Лысиков задумывается не просто о смысле жизни воина, а о предназначении человека вообще. Сущность людей заключается в большинстве своем в непрерывном поиске или получении чего-то нового. Суть получения нового заключается в преобразовании уже имеющегося материала. Однако неотделимым элементом данного процесса является взгляд на предмет под другим углом восприятия. Человек должен представить и осознать вещь не как принятую в повседневности реалию, а как то, чем она не может быть вообще. Дельфин дает понять, что не все предметы, находящиеся вокруг нас, имеют однозначный характер. Некоторые предметы имеют скрытый потенциал,

смысл, не доступный людям; который находится в неизвестных глубинах внутренней составляющей объекта.

Дельфин высказывает мысль, отчасти дублирующую позицию Карлоса Кастанеды, которая заключается в возможности проникновения в сокровенные замыслы природы. Скрытое естество различного объекта, необходимое для создания материй, ранее несуществующих, на базе обыденного явления действительности можно осознать при особом высокодуховном совершенствовании человека. Таким образом, лишь человеческая духовность, достигающаяся по системе «воин-нагваль», позволяет людям заглянуть вглубь вещи, предварительно разложив ее на энергетические составляющие. Именно в энергии Карлос Кастанеда видел природу предмета, отличную от его повседневного облика. Однако чтобы преобразовать предметы реальности, нужно заведомо принять на себя ответственность. Это способствует заметному преображению мира, за который непосредственно отвечает человек. При этом важно, чтобы люди держали ответ не перед самими собой, а перед субстанцией, ставящей их в состояние дуалистического выбора, состоящем в вопросе жизни и смерти. Если человек любое дело, в частности совершенствование мира, будет осуществлять с готовностью в любой момент закончить собственное существование летальным исходом, то прогресс в развитии в скором времени станет явью. Вместе с осознанием принятия решения, равносильного каждодневному нахождению между жизнью и смертью, человек понимает и серьезность собственного намерения.

Дельфин, подобно Карлосу Кастанеде, ставит человека в качестве отвечающего перед могущественной субстанцией, способной забрать у него жизнь, затем, чтобы у воина не оказалось возможности повернуть назад. При этом путь преобразования мира требует следование по нему до его непосредственного завершения. Неслучайно Дельфин акцентирует внимание на лексеме «решения», многократно её повторяя, после чего вновь продолжает ранее начатое предложение:

Решения, решения,

Решения, которые мы принимаем.

Перед лицом своей неминуемой смерти [75].

В нескольких песнях Лысикова акцентируется внимание непосредственно на понятии «смерть», в которое входят идеи, имеющие смежные аспекты с творчеством Карлоса Кастанеды. В центре песни Дельфина «Я твой единственный солдат» находится персонаж, признающий смерть как единственно возможного руководителя над собой. Особым способом автор рисует действительность, в которую помещается лирический герой. Она представляется бесконечным полем боя, на котором наибольшей властью располагает смерть. Именно смерть вольна выбирать, кто погибнет, а кто вернется с баталии живым. Так как любое военное действие предполагает смертельную развязку, как правило, в массовом виде, то войну принято считать царством смерти, где практически все зависит от нее. Несмотря на это, Дельфин отрицает печальный характер смерти. Он пишет:

Пока я жив – никто и никогда

Не обернет тебя в печали ленты [76].

Смерть представляется автору обителью, наполненной радостью, восторгом, где его персонаж чувствует себя, словно в своей стихии. Значение смерти для героя данного произведения настолько велико, что он готов во имя нее сделать практически все, что угодно:

К твоим ногам любая голова,

Мои скупые комплименты [76].

Причем лирический герой песни «Я твой единственный солдат» – человек, глубоко разочарованный в жизни:

Я твой единственный солдат,

Робеющий перед безумьем сброда.

Дай мне любви не повернуть назад... [76]

Исходя из этих строк, «единственный солдат» испытывал к людям любовь или определенного вида привязанность. После чего он, скорее всего, увидел истинную подлую сущность человеческой природы, вследствие чего разочаровался не только в людях, но и в жизни. Жизнь видится для него царством боли и разочарований, потому что верный солдат смерти находит приют на поле брани. Более того, для него боль, которую испытывают люди, соприкасаясь со смертью, выглядит легко переносимой по сравнению с болью, доставляемой ему жизнью. Возможно, Дельфин имеет в виду любовь частного характера, которая заключается в отношениях особого рода между мужчиной и женщиной. И когда она покинула его из-за неизвестных читателям обстоятельств, «солдату» не осталось ничего другого, как отдаться телом и душой антагонисту повседневной жизни – смерти, нашедшей выражение в кровопролитных баталиях. Поэтому, что бы ни случилось, герой в обмен на добровольное служение смерти просит во что бы то ни стало не пробудить в его душе прежней любви к людям или конкретному человеку.

Однако об отсутствии прежней привязанности к людям свидетельствует неодобрительная характеристика их как бестолковой массы: «...Робеющий перед безумьем сброда...» [76]. То есть люди во всем своем многообразии представляются автору как набранное неизвестно откуда стадо, обуреваемое страстями разнообразного характера. Таким образом, Дельфином ставится вопрос о соотношении человека и общества (их духовных характеристик), а также о соотношении человека и повседневной жизни в принципе. Лысиков выводит на первый план имеющуюся ранее у своего лирического героя духовность, которую «солдат» теряет вследствие общественной безнравственности. Делая вывод о человеческой бездуховности, выражающейся в безразличном отношении к любящему и категорическом безрассудстве, автор приравнивает мир к конкретному культурно-массовому развитию народа. Говоря другим языком, духовное развитие мира Дельфин видит в прямой зависимости от культурных ценностей людей. Если народ не разделяет общепринятые положительные

культурные ценности, то мир автоматически становится плохим. И лирический герой в любом случае будет желать сбежать от подобной жизни к лучшей, по его мнению, развязке – смертельному исходу, так как происходит столкновение мнений (конфликт) между мнимыми и истинными духовными ценностями. Именно поэтому главный герой произведения Лысикова находит в смерти свободу определенного рода.

Смерть предстает избавителем от тяжелой участи влачить повседневное существование среди «безумья сброда». Таким образом, свобода мыслится Дельфином как нечто, находящееся вне существования в обыденной реальности, вне подчинения своей жизни человеческим заботам и страстям, несущим непосредственный урон человеческой душе. Причем единственный способ абстрагирования Лысиков видит в намеренном выборе противоположной жизни стороны. Чтобы нарисовать мрачную картину мира, Дельфин используют мотив О.Э.Мандельштама, который заключается в метафорической холодности, в безразличии звезд по отношению к возложенной на них обязанности светить и согревать людей:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями.

И ни одна звезда не говорит... [210, с.121]

Лысиков лишает мир повседневности звездного света, идя вразрез с их прямыми функциональными свойствами. Помимо этого, автор очеловечивает образ ночи, наделяя ее чертами человеческого лица, тем самым делая ночь основным фоном реальности героя: «Холодных звезд зеркальный блик на скулах ночи» [76].

Концовка произведения Дельфина является кульминацией неприязни главного героя к окружающей среде. На фоне крика отчаяния происходит убийство собственных друзей:

На лунных лицах пустырей

Я убивал своих друзей, как многих прочих [76].

Скорее всего, друзья персонажа, превратившись в так называемых предателей, стали его врагами или явными оппонентами на поле битвы. Волею судьбы он вынужден бороться с определенными проявлениями повседневной жизни в лице метаморфозы человеческой личности. Итак, главный герой – «единственный солдат смерти», значение которого носит переносный характер. В понимании Дельфина его персонаж – борец за собственные идеалы, конкретнее – за идею приоритета смерти над жизнью. Причем он признает не просто смерть как отдельно существующую субстанцию, а как нечто им управляющее.

В произведении Карлоса Кастанеды «Путешествие в Икстлан» сказано, что только от смерти зависит, когда она «похлопает воина по плечу». Иными словами, смерть выступает значимым судьбоносным субъектом, способным в любой момент по своему желанию прервать человеческую жизнь. Карлос Кастанеда пишет: «Смерть – наш вечный попутчик, – сказал дон Хуан предельно серьезным тоном. – Она всегда находится слева от нас на расстоянии вытянутой руки. Когда ты ждал, глядя на белого сокола, она наблюдала за тобой и что-то шепнула тебе на ухо, и ты ощутил ее холод, так же, как ощутил его сегодня. Она всегда за тобой наблюдала. И будет наблюдать, пока не настанет день, когда она похлопает тебя по плечу» [142, с.47]. Также смерть выступает автономным субъектом, показывающим прямую от нее зависимость человека знания путем различных предупреждений, в том числе и связанных с убийством сокола в главе «Смерть – советчик». В произведении Лысикова смерть, как и в книге Карлоса Кастанеды, является неотъемлемым спутником главного героя. Так как место действия – бесконечное поле брани, то смерть, как одушевленная материя, не оставляет своего «солдата» ни на мгновение. Именно смерть является смыслообразующим компонентом, ради которого предпринимаются любые военные сражения. При этом персонаж Дельфина готов во имя своего специфического объекта поклонения переступить всевозможные границы морали, а также воспользоваться «скупыми комплиментами»:

Пока я жив – никто и никогда

Не обернет тебя в печали ленты.

К твоим ногам любая голова,

Мои скупые комплименты [76].

Ради смерти, стоящей по левую сторону от мага, в произведениях Карлоса Кастанеды предпринимается последний танец воина. Данный танец зависит от внутренней силы человека знания и насыщенности жизни, которую он прожил. Дон Хуан произносит: «...если сила воина грандиозна, то его танец исполнен фантастического великолепия. Однако независимо от того, мала его сила или неизмерима, смерть должна остановиться. Смерть не может не стать свидетелем последнего танца воина на этой земле. Этот танец есть рассказ воина о том тяжелом труде, каким была его жизнь, и смерть должна ждать, ибо ей не под силу одолеть воина, пока танец его не будет завершен» [142,с. 173].

В песне Лысикова смерть становится невольным наблюдателем действий, которые в ее честь совершает «единственный солдат», а именно – убийства. Так как в ходе повествования он прощается с жизнью, выбирая смерть, как приемлемый для него вариант, его «убийства друзей» – синонимичное явление последнему танцу воина. Смерть наблюдает за деяниями героя на поле боя и не в состоянии забрать его в мир иной, даже несмотря на то, что он покорился ей полностью: «...я твой единственный солдат...» [76], пока он не завершит битву.

Однако, так как жизнь «солдата» полна разочарований, его борьба с бывшими друзьями лишена великолепия и наполнена мрачными описательными моментами:

Отчаянья кровавый крик,

Холодных звезд зеркальный блик... [76]

Автор ведет своеобразный рассказ-исповедь от лица своего лирического героя, обращенный к самой смерти. Он ведет повествование не просто о том, что признал над собой власть смерти, став исполнителем ее воли – «солдатом», а о собственной жизни:

...В истерзанном металле лат,

Переступивший чести грани [76].

Существование персонажа наполнено постоянной борьбой с разнообразными отголосками его прошлой или настоящей жизни в виде отрицания имевшейся ранее любви и истреблении друзей и «многих прочих». В ходе данных баталий ему пришлось переступить через себя, забыв о торжестве морали. Карлос Кастанеда пишет: «И в этом танце будет твой рассказ о борьбе, о битвах, в которых ты победил, и о тех, которые проиграл, о радостях и разочарованиях, обо всем, что было встречено тобой в походе за личной силой» [142,с.174].

Любовь, оставленная «солдатом» Дельфина в прошлом, является важным препятствием человека знания в произведениях Карлоса Кастанеды на пути к силе. Любовь к окружающим людям, чувство собственной важности, личная история забирает у видящего слишком много внимания и поэтому препятствует его духовному становлению в качестве нагваля. Данные кастанедовские пороки представляют собой универсальные средства, приковывающие человека знания к ненужной ему повседневной обывательской суете. Борец поля брани Дельфина отрекается от вышеперечисленных аспектов, просит не возвращать ему былую любовь, а также признает важность смерти по сравнению с собственным «я». В тексте произведения «солдат» все, что делает, он совершает не для себя, а для высшей сущности, стоящей над человеческим существованием. Тем самым, отбросив основные кастанедовские положения, приковывающие персонажа Лысикова к миру повседневности, он находится на пути к обретению личной силы. В центре – его жизненные искания в их постепенной эволюции. Он ищет себя, свой путь, осознавая «безумье сброда» и уходя от него на поле брани – в царство смерти. При этом, уяснив, что жизнеутверждающая ценность находится в прямой зависимости от смерти, герой Дельфина обретает личную силу.

Неслучайно принятие ответственности за что-либо в книге Карлоса Кастанеды «Путешествие в Икстлан» тесно связано с понятием «смерть». Принятие решения видящим должно осуществляться, как будто бы он находится

между жизнью и смертью и в любой промежуток времени может внезапно склониться в сторону последнего. Подобная жизнеутверждающая ценность обогащает душевную составляющую мага и приближает его к высшему внутреннему развитию, что соотносится с личной силой человека знания. Поэтому повествование в стихах Лысикова можно считать вместилищем всего того, что его персонаж испытал, стремясь обрести личную духовную силу. Дельфин, будучи знакомым с творчеством Карлоса Кастанеды, высказывает мысль, которая отчасти сходна с афоризмом: «Смерть – безупречная свобода» [76]. Исходя из подмеченного автором «безумья сброда», жизнь в его произведении предстает как фактор, отягощающий человеческое существование. Таким образом, Лысиков вводит в свое произведение две противоположные философские категории – свободы и несвободы.

Свобода в произведениях Карлоса Кастанеды мыслится как избегание суетной природы повседневной жизни, уход от бесцельного существования. Воин отрицает любые сомнения, не жалуется на собственную судьбу, не акцентирует внимание на мелочах, ни в чем не дает себе поблажки. В сознании воина происходит переосмысление различных жизненных ценностей, связанное с жизненными явлениями определенного рода, замедляющими духовное развитие человека знания. Иными словами, он отрицает такие жизненные ценности, как чувство собственной важности только потому, что оно замедляет духовный рост мага. Поэтому в сознании мага происходит замещение эгоцентрической ценности на любовь ко всему миру: «Любовь Хенаро – этот мир, сказал он. – Он только что обнимал эту огромную Землю, но поскольку он такой маленький, то все, что он может сделать, – это только плавать в ней» [143,с.28]. На основе этого происходит равномерное распределение энергии воином между важными положениями, благодаря которым достигается его становление как высшего существа – нагваля. Человек знания не станет сосредотачивать внимание на вещах, отнимающих энергию впустую. Именно поэтому видящий отсекает все лишнее и оставляет

лишь наиболее значимые для себя действия. С этим связано важнейшее понятие в творчестве Кастанеды – безупречность.

Безупречность в понимании Карлоса Кастанеды – это овладение всевозможными магическими техниками воина, способствующими его освобождению от тесного взаимодействия с повседневной жизнью. Единственный возможный выход, заключающийся в отрицании существующий порядков действительности, для главного героя Лысикова заключается в его духовном раскрепощении перед царящей повсюду смертью. Свобода понимается автором в самовольном уходе от суеты повседневности путем приобщения к культу смерти и плавного перехода в мир иной. В книгах Карлоса Кастанеды важной альтернативой чрезмерного акцентирования на повседневном мире является осознание возможности существования множества других реальностей. Смерть для Дельфина – освобождение от рутинности и безумства жизни, обретение по отношению к главному персонажу смысла существования. Он живет не только во имя сложения «голов» и восхваления смерти, но и окунаясь в бесконечные баталии, делая их своим призванием:

На лунных лицах пустырей

Я убивал своих друзей, как многих прочих [76].

Следовательно, происходит перенос Дельфином кастанедовского понятия «безупречность» на собственного «солдата» через призму восприятия смерти как оригинального выхода из сложившихся жизненных противоречий.

Понятие Дельфина «единственный солдат смерти» тесно связано с кастанедовским термином «воин нагваля». Воин у Карлоса Кастанеды – маг, призванный высшими силами (Орлом) выполнять сверхзадачи, ими заведомо определенные. В его обязанности входит создание реальностей, а также постоянное преобразование собственной энергетической структуры. Энергетическая структура обуславливает способность мага к росту его внутренней силы, необходимой для межпространственных перемещений.

Смысл существования война состоит в непрерывной борьбе с всевозможными качествами, отрицательно влияющими на формирование личности людей. Чувство собственной важности является основополагающим элементом, от которого зависят другие человеческие пороки. Например, злость и чувство печали возникает в сознании Карлоса Кастанеды на протяжении одиннадцати книг вследствие того, что событие, непосредственно его касающиеся, происходят не по желанию автора. Карлос Кастанеда в главе «Предрасположение двух воинов» не хочет покидать данный мир, поэтому прощание с учителем и бенефактором вызывают в его душе эмоции печального характера. Он пишет: «Но затем какая-то внешняя сила овладела мной, заставила меня встать, и я тоже высказал свою благодарность и свою печаль» [143, с.281]. Жизнь «единственного солдата» Лысикова также заключается в постоянной борьбе с многочисленными жизненными коллизиями. Герой Дельфина не принимает жизнь, характеризуя ее как вместилище людей, подчиненных всеобщему сумасшествию. Его цель – достижение внутренней отчужденности на фоне всеобщей общественной деградации.

Смерть для «солдата» – повод для смены жизненных приоритетов, отделяющего его от отрицательных явлений действительности. Ставя себя вне их, персонаж автоматически вовлекает себя не только в борьбу на поле брани с «друзьями», но и в нравственно-духовную битву с самим собой. В его душе происходит борьба идеалов, продиктованных обывательским существованием среди «безумья сброда», и новой истины, которая состоит в радикальном изменении текущего хода событий путем уничтожения их источников – врагов на поле войны. Об этом свидетельствует чувство отчаяния, проявляемое как следствие борьбы противоположных суждений в душе лирического героя:

Отчаянья кровавый крик,

Холодных звезд зеркальный блик на скулах ночи [76].

В толковом словаре находим следующее определение отчаяния: «Отчаяние – состояние крайней безнадежности, ощущение безысходности»

[346,с.899]. С одной стороны, герой уходит от жизни, с другой – ощущает, что она отпускает его не полностью. Неслучайно Дельфин пишет о просьбе, обращенной к смерти, свидетельствующей о желании не возвращать былую любовь, так как понимает, что она может в любой момент вернуться: «Дай мне любви не повернуть назад...» [76].

Таким образом, кастанедовское стремление воина к самосовершенствованию, реализующегося в виде избавления от отрицательных качеств человеческой личности, продиктованных повседневностью, имеет точки соприкосновения с аскетизмом героя Дельфина. Он выражается в борьбе с жизнью как с отравляющим человеческую душу явлением посредством принятия смерти в качестве универсального избавителя от ее пагубного влияния.

Кастанедовская тема смерти реализуется также в песне Лысикова «Она». Данное произведение построено на сравнительно-сопоставительном анализе жизни и смерти. Подобное контрастное противопоставление построено на отношении этих философских категорий к действительности. В самом начале произведения Дельфин подчеркивает неразрывное существование жизни и смерти: «Две подружки рука об руку, одна без другой никогда не бывает» [74]. Отрезок жизни любого человека заканчивается неизбежной смертью.

Воин Карлоса Кастанеды не является исключением: по окончании жизненного пути его сознание покидает телесную оболочку, после чего поглощается Орлом. Смерть в свою очередь не может существовать отдельно от жизни. Смысл мотива смерти заключается в конечном изъятии человеческого астрального дубля, данного высшей субстанцией изначально. В книге Карлоса Кастанеды «Дар Орла» описан процесс, при котором происходит дарование магам осознания, после чего происходит принудительное его изъятие обратно. Осознание, в свою очередь, даруется шаману для создания многообразия реальностей – жизней, в ходе которого происходит не только их положительное преобразование, но и развитие самого создателя в определенном ключе. В понимании Дельфина жизнь также дается человеку как возможность для

совершения чего-то стоящего, в частности, роста самосознания и миропонимания, при условии последующего сокращения жизненного отрезка пути.

Мир Карлоса Кастанеды построен на долговом взаимоотношении жизни и смерти. Орел дает магу осознание в долг, являющееся плацдармом для создания измерений посредством переноса классической структуры мироздания в качестве шаблона в любую свободную точку Вселенной. Погашение долга заключается в результатах, достигаемых человеком знания в ходе проведения им всевозможных духовных практик, обрядов и ритуалов. Результат имеет отражение в преумноженной силе мага, черпающей из внутреннего состояния благополучия воина. Она находит отражение в качестве создаваемых миров и воздействии астрального дубля на объекты и субъекты реальности способами различного характера. Исходя из этого, при определенном рода духовном развитии человек знания способен изменять не только внешний и внутренний облик окружающих его предметов, но вид собственного тела.

При встрече с Карлосом Кастанедой ведьма донья Соледад на его глазах активно превращалась из старой женщины в молодую. В самом конце жизни воин отчитывается перед лицом смерти за сделанное им на протяжении всей жизни. После чего смерть забирает жизнь человека, данную ему в кредит, а точнее – осознание, вмещающее в себя результаты человеческого совершенствования, в качестве процентов. Из данной концепции выводится принцип равноценного обмена, состоящий в отдаче конкретного количества материала в место, откуда он был изъят в ограниченном виде, с целью заполнения образовавшейся пустоты. Карлос Кастанеда вводит в свои произведения обмен на энергетическом уровне: затраченная магом сила на переходы между измерениями должна компенсироваться силой союзника; могущество, данное на сооружение структуры мироздания Орлом, при свидании со смертью, вновь возвращается к нему. Дельфин высказывает похожую мысль, связанную с кастанедовским пониманием взаимодействия жизни и смерти. Он пишет:

Наверное жизнь свою надо в кого-нибудь вкладывать,

Хотя для чего, все равно не понятно,
 Но может быть тогда она станет радовать,
 В отдельные моменты становясь приятной [74].

Вкладывание жизни в кого-либо или во что-либо в понимании Дельфина имеет выражение в альтруистическом миропонимании. По мнению автора, жизнь принесет человеку возможное удовольствие, если он посвятит ее определенному одушевленному предмету/ организму. Данное мировоззрение идет вразрез с эгоцентрическим восприятием действительности, что напрямую связывает взгляды на жизнь Карлоса Кастанеды и поэта Андрея Лысикова. Дельфин не отрицает унылость людского существования, утверждая:

Но может быть тогда она станет радовать,
 В отдельные моменты становясь приятной [74].

По своей сути жизнь – явление бесцельное и безрадостное, но, подобно воину Карлоса Кастанеды, человек в силах отбросить это и наполнить жизнь собственным смыслом, что украсит ее отдельные эпизоды. Общее бесцельное течение жизни, как считает Андрей Лысиков, люди изменить не в силах. Но они могут наполнить положительными эмоциями только конкретные ее мгновения именно для себя. Тем самым автор дает читателю понять, что единственно возможный способ проживания в мире людской суеты состоит в совершенствовании собственной духовной составляющей. Она тесно связана с отношением личности к происходящему. Причем лишь от взгляда человека на многообразные события зависит степень насыщенности жизни по отношению к нему. Если его точка зрения будет носить смежный с жизненными ситуациями характер безрадостности, то выбраться из них без душевной травмы окажется невозможным. Однако при должном духовном развитии люди вольны наполнять многие моменты собственного существования положительными чувствами при условии, что они черпаются у них изнутри. Альтруистическое миропонимание является христианской добродетелью и делает людей совершенными с нравственно-моральной точки зрения. Поэтому Дельфин призывает жить ради

других, при этом в данную житейскую философию входит бескорыстная забота о благополучии других; понятие самоотверженности – а именно приношение в жертву своих выгод в пользу блага другого живого организма или в целом – ради общего блага. Противоположное явление альтруизму – эгоизм, с точки зрения Карлоса Кастанеды и Дельфина, не просто дает неправильное представление о композиционной системе реальности, но и делает жизнь окружающих эгоиста людей невыносимой. Своеволие способствует изменению окружающей природы по законам, выдуманным конкретной личностью, а не по ее изначальной системе жизнедеятельности. Причем личная позиция, как правило, идет в конфликт не только с законами природы, но и с мировоззрением других людей.

Эгоистическое мировосприятие в произведении Дельфина порождает «безумие» каждой отдельной персоны, стремление внутренне быть на них непохожим и мрачно-аскетическую природу повседневности. Желание главного героя Андрея Лысикова приобщиться к отличным от других ценностям непроизвольно возвышает его над бесспорной частью обывательского мира – «сбродом». На основе всего вышесказанного приходим к выводу о том, что героями в произведениях Дельфина и Карлоса Кастанеды производится разрыв циклической обывательской жизни, наполненной унынием и страданием, и выделение приоритетов в развитии субъекта на фоне статичности и сумасшествия людской массы. Лысиков на основе антонимии проводит границу между жизнью и смертью. В его произведении «Она» находим строки:

Два совершенно разных облика:

Одна играет, с другой играют.

Одна за решеткой времени спрятана,

Другая вне этой решетки – свобода [74].

Жизнь показана Дельфином в качестве механизма, управляющего явлениями человеческого существования. Она играет с людьми, диктуя им свои правила, с которыми приходится мириться каждому, чтобы не выпасть из ее течения. Когда человек проигрывает, он испытывает разочарование, пагубно

отражающееся на его гармоничном существовании с природой. Игра со смертью заключается в постоянной балансировке между трагическим исходом и нормальным существованием. Любое действие личности способно склонить чашу весов в ту или иную сторону. Карлос Кастанеда ставит своих героев на край обрыва с одинаковой возможностью кануть в ничто или остаться жить среди обывателей, будучи на ранг их выше относительно духовных ценностей. Дельфин демонстрирует нам ограниченность жизни, вводя ее в рамки, метафорически переосмысляя слова «решетка» и «время». Время является фактором, влияющим на четкое определение границ личностного становления от рождения до смерти. Карлос Кастанеда вводит в свои книги понятие «Колесо Времени». Время представляется шаманам бесконечным коридором с множественными зеркальными бороздками. Однако Карлос Кастанеда пишет, что обыватели заостряют внимание на отдельной борозде, тем самым забывают о бесконечности числа каждой из них.

В произведении «Колесо Времени» автор пишет: «Всматриваться только в одну бороздку означает оказаться пойманным в ее ловушку, жить этой бороздой» [137, с.17]. Время и пространство в осмыслении Дельфина и Карлоса Кастанеды применительно к обычному человеку предстает формой протекания процессов, сковывающей истинную суть и возможности людской природы. Воин способен воздействовать на все линии коридора времени, но в большинстве случаев довольствуется его наименьшим отрезком – обычной жизнью. Смерть в песне Лысикова «Она» – то, что выводит кого-либо из рамок одного единственного отрезка, называемого активной формой деятельности материи. Аналогом подобной роли в книге Карлоса Кастанеды «Колесо Времени» выступает круговорот энергии, циркулирующей в основе бесконечного времени. Кастанеда утверждает, что задача воина состоит в приведении в движение энергетических потоков, что позволит получить доступ к любой из бороздок обширного временного коридора. Автор пишет: «Окончательная цель воина заключается в том, чтобы посредством акта глубокой дисциплины сфокусировать свое

непоколебимое внимание на *Колесе времени* и заставить его повернуться» [138, с.17]. Подобно тому, как Карлос Кастанеда считает высшей способностью видящего манипуляцию пространством и временем как выход из узкого цикла событийной деятельности, Дельфин признает наиважнейшим достижением использование своими персонажами смерти в качестве разрыва связей с ее антиподом – жизнью. Андрей Лысиков продолжает характеризовать пребывание в земном мире не с лучшей его стороны:

Жизнь умиляет своею глупостью:

Цель неясна, средства туманны.

То и дело встречаешься с ее скупостью,

Прося хоть толику небесной манны [74].

Дельфин считает, что любые действия, связывающие человека с решением типичных житейских проблем, носит бесцельный характер. Он не признает наличия смысла в повседневной суете, так как она наполнена различными проявлениями страстей, превращающий народ в «безумный сброд». Безумие – одно из сильных чувств, доминирующих над другими чувствами человека. При подавлении остальных ощущений происходит проявление слабости человеческого духа, при которой он теряет возможность сопротивляться отрицательным влияниям – силу воли. Воины Карлоса Кастанеды по совету нагваля, чтобы стать полноценными шаманами, забывают о своей прошлой жизнедеятельности, так как только когда маг вступает на путь нагвализма, его нахождение в мире обретает смысл. Смерть также находит оригинальное отражение в песне автора:

У смерти для тебя нет предложений,

Она молча делает свое дело,

Забирая душу твою для будущих воскрешений,

На три дня родным оставляя тело [74].

Смерть выступает как персонаж, следствие авторского олицетворения, чье решение всегда однозначно и носит только определенное направление – забрать

человеческую жизнь/душу. Используя образ смерти, Андрей Лысиков утверждает в своем творчестве бессмертие души. Смерть забирает астральную проекцию человека для того, чтобы она впоследствии была перенесена в другое обличье. В произведении Карлоса Кастанеды «Дар Орла» главное божество шаманов индейцев яки Орел, когда выполнение целей и задач магами подходит к концу, отнимает у них осознание, после чего находит ему новое пристанище в лице видящего. Таким образом, в произведениях Карлоса Кастанеды и Андрея Лысикова показан круговорот важнейших составляющих людей. Орел является всемогущим манипулятором осознания магов, перенося его из одного вместилища в другое. Смерть так же перемещает душу, тем самым умертвляя и воскрешая людей. С точки зрения христианской мифологии, Бог забирает душу людей, чтобы обеспечить ей вечное присутствие в мире ином – в раю или в аду. Еще одно осмысление понятия «смерть» получает выражение во второй строфе произведения Дельфина «Она»:

Вот тогда можно со смертью спорить,
Отбрасывая себя в конец очереди,
Не к ней готовиться, а ее для себя готовить,
Относясь к ней, как отец к дочери [74].

Дельфин признает смерть как естественный неотвратимый процесс завершения жизнедеятельности. Автор призывает жить среди людской суеты без желания в любой момент уйти из жизни. Он утверждает, что не стоит посвящать все свое время подготовке к уходу на тот свет. В плане смерти у Карлоса Кастанеды есть единственный момент, при котором происходит воссоединение воина и стоящей сзади смерти. В оставшиеся мгновения маг приближается духовно к шаманскому верховному статусу «нагваль». Андрей Лысиков подчеркивает родство человека и смерти, тем самым заостряя внимание на их неразрывной связи.

В книге Карлоса Кастанеды «Путешествие в Икстлан» раскрывается позиция смерти в лице помощника и друга. Автор описывает собственную охоту

на сокола, в ходе которой он прождал, глядя на птицу, очень долго, так и не решившись ее убить. Кастанеда обосновал это влиянием смерти на него на подсознательном уровне. Он ощутил нежелание смерти прерывать существование сокола, так как его время еще не пришло. В главе «Смерть-советчик» сказано: «Я хотел дождаться, пока птица повернется или взлетит, тогда бы я не промахнулся. Но сокол не шевелился. Чтобы подстрелить сокола в том положении, в котором он сидел, нужно было прицелиться получше, а для этого я должен был подвинуться, но в этом случае сокол наверняка бы ушел, потому что был слишком быстрым. Я решил, что правильнее будет ждать. И я ждал бесконечно долго. Я встал и совершил совершенно неожиданный поступок – я ушел» [142, с.45].

Смерть является незримой, теневой стороной личности, отвечающей за поступки, которые не поддаются никакому логическому обоснованию. Она представляет собой непознанную составляющую часть человека знания. «Ее для себя готовить» означает стремление получить благосклонность смерти. Ее расположение зависит от степени роста силы шамана, которая влияет на качество и продолжительность последнего танца. Вместе с тем, попытка осознания философских категорий жизни и смерти приводит к рассуждениям о смысле пребывания на земном шаре вообще:

Еще не известно, как что происходит
 Может быть смерть жизнью кончается,
 Но ведь каждый сюда за чем-то приходит
 Для чего-то он здесь появляется [74].

Логическая неопределенность жизненного предназначения и непознаваемость истинной природы смерти предопределили неоднозначность нахождения субъектов деятельности в обывательском мире. В конце концов, главный герой разочаровывается в жизни/смерти, уповая на пагубное воздействие их таинственности на простого человека:

Жизнь и смерть что-то от меня прячут,

Хотят сделать из меня уroda.

Это просто слова которые вообще ничего не значат

Кроме того что они женского рода [74].

Человек, стремящийся разгадать их сакральный смысл, постепенно сдается, исходя из тщетности своих попыток, и вскоре сосредотачивается на элементарном их сходстве с точки зрения грамматической категории рода.

Выводы по первой главе

На основании анализа художественного моделирования идей Карлоса Кастанеды в русской рок-поэзии было установлено следующее:

1. Концепция Карлоса Кастанеды «Не-делание» в русской рок-поэзии трактуется в качестве познания скрытой сущности предмета и реальности, а также как «магическая» трансформация одной вещи в другую.

2. Хелависа (Наталья О`Шей) разграничивает мир сна, имеющий романтизированную основу, и мир повседневности. При этом путешествие во сне доступно лишь людям, обладающим сверхъестественным могуществом, что сближает героев ее произведений с шаманами индейцев яки из произведений Карлоса Кастанеды.

3. Введенная Дельфином (А.В. Лыиковым) кастанедовская концепция смерти воспринимается как отказ от чувства собственной важности и возможность сконцентрироваться на более важных аспектах реальности. Отказ от чувства собственной важности воспринимается через призму непосредственной близости смерти и готовности человека умереть в любую минуту.

4. В русской рок-поэзии наблюдается выделение мира смерти и сна как противопоставление рутинности обыденной жизни на основании концепции Карлоса Кастанеды, заключающейся в многообразии реальностей и существовании мира сновидения как единственно возможного ухода от повседневности.

5. В центре внимания произведений русской рок-поэзии основные положения учения Карлоса Кастанеды, нашедшие отражение в художественном моделировании измененных состояний мира посредством воли для избранной категории людей.

6. В русской рок-поэзии происходит трансформация магических реалий Карлоса Кастанеды, связанных с переходом в новый мир с помощью «расширения» и «изменения» сознания посредством психоактивных веществ, а также без их использования (туман, кактус пейот и др.) в элементы художественной поэтики «магического реализма».

ГЛАВА 2. МОДЕРНИЗАЦИЯ ВТОРИЧНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ КАРЛОСА КАСТАНЕДЫ В РУССКИХ ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ РОМАНАХ В.ПЕЛЕВИНА «БЭТМАН АПОЛЛО», «SNUFF», «Т» И МАКСА ФРАЯ «ТУБУРСКАЯ ИГРА. ИСТОРИЯ, РАССКАЗАННАЯ СЭРОМ НУММИНОРИХОМ КУТОЙ»

2.1. Художественное осмысление функциональных особенностей бога Орла Карлоса Кастанеды в постпомернистских романах В. Пелевина и Макса Фрая

Традиционное воображение мистицизируется писателями, в него вводятся исходные магические и шаманские составляющие. В традиционном воображении персонажи реализуются в классической устоявшейся форме: мечты героев о будущем, фантастические сны, размышления о боге и т.д. Эти традиционные отношения с традиционным сознанием были изменены в романах В.Пелевина и Макса Фрая, ориентированных на идеи Карлоса Кастанеды, основу которых составляют магия и шаманизм.

Одним из главных аспектов творчества Карлоса Кастанеды является регулирование жизни воина с помощью божественного вмешательства. В романе Виктора Пелевина «Т» приводится разговор Т. с княжной Таракановой о религиозной концепции многобожия со своим специфическим видением мироздания: «— Они считали, что творение происходит до сих пор – непрерывно, миг за мигом <...> Если сформулировать доктрину многобожия совсем коротко, боги постоянно заняты созданием мира и не отдыхают ни минуты. Ева ежесекундно возникает из ребра Адама, а живут они в Вавилонской башне, которую непрерывно перестраивают божественные руки. Древние пантеоны богов – просто яркая, но недоступная профану метафора, в которой запечатлено это откровение...» [270, с.25]. Виктор Пелевин приводит религиозное вероучение, в котором отрицается конечный вариант создания мира, описываемый христианской доктриной. По мнению автора, мир создается и изменяется постоянно высшими субстанциями, именуемыми богами. Однако Пелевин пишет:

«...Боги не творят нас как нечто отдельное от себя. Они просто играют по очереди нашу роль, словно разные актеры, выходящие на сцену в одном и том же наряде. То, что принято называть "человеком" – не более чем сценический костюм» [270, с.28]. Иными словами, человек представляет собой физическую оболочку, внутреннее пространство которой заполняется богом. При этом бог выступает универсальным существом, руководящим мыслями и поступками занимаемого субъекта деятельности. С одной стороны, бог рассматривается в качестве отдельной субстанции, отвечающей за действия создаваемого объекта, с другой – человек – физически структурированная телесная оболочка с внутренней божественной составляющей. Таким образом, люди тождественно равны богам, непрерывно создающим мироздание.

В книгах Карлоса Кастанеды происходит намеренное обожествление человека, выполняющего функцию бога – создание реальностей. С этой целью Карлос Кастанеда называет создателей мира людьми знания, воинами нагваля, видящими, магами, чтобы подчеркнуть их отличие от других, основанное на специфических магических особенностях. Отличие магов дон Хуана и дон Хенаро от обычных людей заключается во владении искусствами осознания, «сталкинга» и намерения. В предисловии к роману «Огонь изнутри» находим: «Они [дон Хуан и дон Хенаро] вовсе не обучали меня магии, но передавали мне учение совершенного владения тремя аспектами древнего знания, которыми обладали сами. Осознание, сталкинг и намерение – так называются эти три аспекта. Сами же дон Хуан, дон Хенаро и их помощники не были магами. Они именовали себя видящими» [2, ст.8]. Данные отличительные черты априори превозносят видящих над обыкновенным человеком, тем самым давая понять, что есть высшие силы, стоящие над ним и выполняющие функции, не сопоставимые по могуществу с субъектами обывательской действительности. Осознание является основной отличительной чертой видящего от обыкновенных людей, позволяющей сдвигать точку сборки в разнообразные позиции, что обеспечивает переход в новый мир. Карлос Кастанеда поясняет: «Согласно рекомендациям

новых видящих, обучение искусству овладения осознанием должно быть двойственным. Обучение правосторонней части осознания преследует две цели: обучение образу жизни воина и нарушение фиксации точки сборки в ее исходной позиции. Учение для левой стороны дается ученику, когда он находится в состоянии повышенного осознания. Целей, которые оно преследует, – тоже две: сдвинуть точку сборки в максимально возможное для данного ученика количество позиций...» [2, ст.169].

Точка сборки является элементом внутренней составляющей мага, движение которой обуславливает ее наличие на одной из энергетических линий Вселенной – эманаций, что в аллегоричной форме говорит о присутствии человека знания в одной из множества реальностей. В главе «Сдвиг вниз» книги «Огонь Изнутри» дон Хуан говорит о функции точки сборки собирать миры, соотнося их с понятием «эманации»: «Итак, человек имеет точку сборки...точка сборки определенным образом выстраивает эманации, подлежащие восприятию... Шла речь также о том, что точка эта сдвигается из своего фиксированного положения. А теперь последняя истина: преодолевая в своем перемещении определенный предел, точка сборки способна собирать миры, совершенно отличные от того, который нам известен» [2, ст.144].

В произведении Карлоса Кастанеды «Дар Орла» в центре внимания высшая сущность – Орел, раздающий людям осознание – возможность создавать реальность. В книге «Огонь Изнутри» Кастанеда пишет: «Дон Хуан сказал, что древние видящие смогли увидеть невообразимую Силу, являющуюся источником бытия всех существ... Эту Силу древние видящие называли Орлом, поскольку те немногие взгляды мельком, которые позволили им увидеть эту Силу, создали у них впечатление, что она напоминает нечто похожее на бесконечно огромного черно-белого орла. Они увидели, что именно Орел наделяет осознанием. Он создает живые существа таким образом, чтобы они в процессе жизни могли обогащать осознание, полученное от него вместе с жизнью» [2, ст.49].

Осознание, становясь частью кастанедовского воина, делает его неотделимым от Орла, являясь при этом определенным видом божественной силы. При этом, если человек знания получает определенную часть от первоисточника – Орла, то он априори становится носителем его сил и способностей. Исходя из этого, воин становится равным по способностям божеству, тем самым приобретает существенные отличия от обыкновенных людей. Из разговора с княжной Таракановой граф Т. узнает, что боги также оставляют в людях частицу себя в виде конкретных эмоций, что свидетельствует о тождественной связи концептов «человек» и «бог». Пелевин пишет: «...некий человек <...> дал себе слово всегда быть кротким и прощать обидчиков... А потом отправился гулять по бульвару и наткнулся на компанию бездельников. И один из этих бездельников позволил себе нелестно выразиться о фасоне панталон нашего героя. Пощечина, дуэль, смерть противника, каторжные работы. Неужели вы полагаете, что у всех этих действий один и тот же автор? Вот так разные сущности создают нас, действуя поочередно <...> Сам по себе человек не более переменчив, чем пустой гостиничный номер. Просто в разное время его населяют разные постояльцы» [270, с.26].

Таким образом, бог, по словам автора, проецирует в человека свою силу, проявляющуюся в качестве конкретных эмоциональных состояний. Так как сверхъестественная сила бога является фактором, который делает его таковым, то делаем вывод, что в произведениях Виктора Пелевина и Карлоса Кастанеды субстанция, обладающая магическими способностями, перемещается в человека в виде определенной магии, делая его тождественно равным себе. В книге Карлоса Кастанеды «Дар Орла» бог становится внутренним составляющим человека на основе осознания, у Виктора Пелевина – как многообразие эмоциональных реакций на действительность.

В качестве одного из компонентов в создании реальности Пелевин выделяет лицо, называющееся читателем. Ариэль говорит: «...книжный персонаж, возможно, даже реальнее обычного человека. Ибо человек – это книга, которую

Бог читает только раз. А вот герой романа появляется столько раз, сколько раз этот роман читают разные люди... Во всяком случае, так утверждал дедушка» [270, с.65]. Автор посредством произведения создает реальность, которая имеет право на существование в сознании какого-либо субъекта. Читатель, осознавая происходящее в произведении, дает действительности универсальную возможность для динамичного развития происходящих в ней процессов. Авторская реальность может развиваться, если отдельные ее элементы проецируются в восприятие читателя. Читатель представляет собой уникального субъекта, мыслительные процессы которого служат вмещилищем для уже имеющегося в романе мира и приводят его в движение. Мир писателя приобретает реальные очертания, если он проходит через призму восприятия читателя, до контакта с которым описанная в книге жизнь носит статичный характер.

В произведении Карлоса Кастанеды «Дар Орла» приводится мифологизация индейской культуры, выразившейся в позиционировании высшей сущности Орла как центра мироздания. Орел представляет собой источник энергии, материализующейся в виде эманаций – энергетической сущности, доступной людям знания в момент прекращения внутреннего диалога. Неслучайно дон Хуан поясняет: «Ты не способен воочию убедиться в том, что все объекты этого мира – лишь поля энергии, – пояснил он. – Как и любой обычный человек. Если бы ты умел их *видеть*, ты был бы *видящим*, и в этом случае ты сам мог бы объяснить все, что касается осознания <...> *Видящие* утверждают, что мир объектов существует лишь постольку, поскольку таким его делает наше осознание. В реальности же есть лишь *эманации Орла* – текучие, вечно меняющиеся, и в то же время неизменные, вечные» [2, ст.47]. Именование составных частей мира энергетическими субстанциями и подчинение их процессу понимания сути вещей *видящим* делает осознание производящей все сущее энергией. В произведении Кастанеды «Дар Орла» Орел олицетворяет собой целую Вселенную, состоящую из магических энергетических потоков. Энергии такого рода характеризуется

автором в качестве осознания, которого Орел преподносит в дар видящему. Другими словами, Орел позиционируется как источник осознания, части которого используются людьми знания для конструирования реальности. Благодаря собственному осознанию видящий создает материально выраженный мир, статично располагающийся в определенной точке плоскости.

Однако иметь право на полноценное существование он может при участии в создании реальности высшей субстанции – Орла. Орел способствует динамичному разворачиванию событий, тем самым переводя созданный мир в статус реально присутствующего в пределах различной системы. В книгах Карлоса Кастанеды в качестве синонимичного понятия слову «Орел» имеется «Вселенная Орла». Используемое магами осознание является частью Вселенной Орла, таким образом, замыкая сконструированное измерение в ее пределах. Мир мага создается и воплощается в жизнь как реально существующая материя внутри Вселенной Орла, учитывая, что осознание видящих является неотъемлемой ее частью. Орел мыслится Карлосом Кастанедой в качестве метафорической сущности, представляющей собой единое божественное сознание/квинтэссенцию осознания. Другими словами, реальность воина нагваля проецируется внутри божественного сознания Орла. Мыслительные процессы воина нагваля способствуют сооружению реальности во Вселенной или сознании Орла. Однако Орел делает данный процесс двусторонним, давая уникальную возможность измерению мага быть спроецированным сознанием высшей субстанции. Данный процесс соотносим с совместным видением Карлоса Кастанеды, используемым при путешествии во сне двух людей знания. Подобный принцип заключается в том, что в произведении Виктора Пелевина, для того чтобы придать созданной действительности реальные очертания, нужно сознательно спроецировать ее посредством двух лиц – читателя и писателя.

Однако, чтобы писательский мир существовал, читатель должен с помощью собственного мышления перенести в него писателя, а писатель – читателя. Мыслительная установка читающего заключается в том, что он заведомо знает,

кто данный роман написал. Точно так же, как в курсе автор, для кого он данное произведение создает. Помимо Ариэля, Виктор Пелевин описывает целую команду по созданию мира и событий (один из принципов постмодернистской иронии, разрушающий «серьезность» происходящего, чего стоят только фамилии «демиургов» группы), в которых участвует граф Т. Автор детально передает предназначение каждого из них: «Второй – Митенька Бершадский. Он у нас отвечает за эротику, гламур и непротивление злу насилем <...> Номер три – Гриша Овнюк, – ответил Ариэль. – Когда вы перестреливаетесь с Кнопфом, прыгаете с моста в реку на рясе-парашюте, или выясняете отношения с амазонскими убийцами, это все он <...> Есть еще узкие спецы. Это Гоша Пиворылов. Номер четыре <...> Ну, или криэйтор психоделического контента, как в ведомости написано<... >Про пятого даже вспоминать не хочется. <...> Ну да, есть еще один автор, который ваши внутренние монологи пишет» [270, с.92].

Данная команда создателей мира графа соответствует описанной в книге Кастанеды «Дар Орла» партии воинов нагваля. Карлос Кастанеда пишет: «Он снабдил их четырьмя женщинами-воинами, которые были сталкерами, тремя воинами-мужчинами и одним мужчиной-курьером, которых они должны были вести к свободе и заботиться о них» [136, с.159]. Кастанеда ведет речь о предопределенности состава партии воинов нагваля божеством Орлом. В разговоре с Соловьевым граф Т. узнает, что единственным творцом всего сущего является он в лице Льва Толстого. Виктор Пелевин проводит параллель этого умозаключения с выражением «...мир – это книга, которую Бог читает несколько раз». Таким образом, на правах единоличного создателя Лев Толстой вносит в реальность целую команду ее конструкторов, частично имеющих его способности. Во главе кастанедовской партии воина Орел ставит нагваля: «Орел создал первых Нагваля-женщину и Нагваля-мужчину и тотчас пустил их в мир видеть» [136, с.158]. В романе Пелевина основополагающим звеном в писательской среде является Ариэль. Виктор Пелевин подтверждает это собственными словами: «Скажем так – я ваш главный создатель. Тот повар,

который соединяет куски шуки вместе» [270, с.90]. Нагваль и Ариэль – лица, обладающие наивысшим могуществом, в то время как воины и писательская команда дополняют их посредством сил определенной разновидности. Партия воинов и команда писателей предназначены для того, чтобы возглавляющие их личности выполнили свои задачи: Ариэль соединил предложенные компоненты повествования воедино, а нагваль постиг сакральный замысел Орла по части конструирования мироздания. Четыре писателя, не включая Ариэля, соответствуют количеству воинов, описываемых Карлосом Кастанедой в главе «Правило нагваля» книги «Дар Орла». Причем четыре писателя соотносятся по количеству с четырьмя женскими воинами – «сталкерами» и четырьмя мужскими воинами, один из которых является курьером. Карлос Кастанеда снабжает каждый тип воинов конкретными психологическими характеристиками, а также их жизненным предназначением. Кастанеда подробно показывает первый тип мужских воинов: «Первый тип – любознательный человек, ученый, благородный, на него можно положиться, он спокоен, полностью предан выполнению своей задачи, какова бы она ни была» [136, с.159].

Виктор Пелевин заимствует подобную манеру повествования, снабжая своего героя – пятого члена писательской команды похожей характеристикой: «Ну да, есть еще один автор, который ваши внутренние монологи пишет. Создает, так сказать, закавыченный поток сознания. Метафизик абсолюта <...> Без него было нельзя. Такому герою как вы положено много специфических мыслей. Надо, чтобы присутствовали метафизические раздумья, мистические прозрения и все такое прочее» [270, с.93]. Образы, показываемые Пелевиным и Кастанедой, сходны на основе понятия «познания». Метафизические раздумья способствуют не просто присутствию учености, но и познанию истинной природы вещей, что является непосредственным атрибутом кастанедовского воина нагваля. Виктор Пелевин изображает мир как производное от того, что видит абсолют Лев Толстой во сне. Соловьев пытается убедить графа Т. в том, что единственным читателем, в сознании которого возникает происходящее, является сам граф.

Пелевин в форме диалога передает беседу Соловьева и графа Т.: «– А кто создаст то, что этот взгляд видит? – То, что он видит, не создано кем-то другим. Он создаст то, что видит, сам. – Каким образом? – Тем, что он это видит. – Хорошо, – сказал Т., – тогда спрошу иначе. Кто этим взглядом смотрит? – Вы. – Я? – Конечно. Вы и есть этот взгляд, граф. Вы и есть эта непостижимость» [270, с.343]. Соловьев пытается внушить графу его значимость по отношению к реальности, чтобы он посредством волевого усилия сумел поменять текущее положение вещей. Если граф Т. осознает себя как высшая всемогущая субстанция, то он автоматически материализует себя в ее качестве. В романе «Т» Лама Джамбон утверждал: «Вещи – это тоже мысли...Просто они делятся дольше и общие для всех» [270, с.310].

Мысли являются средством создания реальности, причем вещи, как и язык, – их материальное воплощение. Любой объект окружающей среды –местилище конкретной человеческой мысли, так как только мысль делает предмет таким, каким он предстает в человеческом сознании. Мышление людей наполняет вещь определенным лексическим значением, включающим ее в виде неотъемлемой части мироздания. Проецируя предмет, наполненный определенным значением в различные плоскости или варьируя значение уже существующего объекта, граф волен изменять структурированную систему реальности. Изменение представления о предмете напрямую связано с изменением представления человека о самом себе. Усилием собственного мышления человек способен предстать кем угодно не только в собственном сознании, но и в сознании других людей. С помощью энергии мысли Хосефина и донья Соледад преобразуют свое старое тело в молодое, так как выражают желание подвергнуть себя магической трансформации. Таким образом, происходит сознательное преобразование человека, достигаемое наделением его новым значением и местом в системе действительности. Виктор Пелевин пишет о ключевой роли понимания истинного значения мирового масштаба графа Т., которое способствует последующей трансформации графа в качестве

всемогущего создателя реальностей во сне. В книге «Т» переданы слова Соловьева в отношении графа: «Один и тот же окончательный наблюдатель, который никогда ни от кого не прячется, потому что прятаться ему не от кого. Кроме него, никого нет. И вы хорошо знаете, какой он, потому что вы и есть он. Главная тайна мира совершенно открыта, и она ничем не отличается от вас самого. Если вы поняли, о чем я говорил, вы только что видели отблеск самого большого чуда во Вселенной... Понять это и означает увидеть Читателя» [270, с.344]. Главным критерием в изменении текущей функциональной особенности Т. является возможность познания сакральных процессов мироздания, находящихся в неразрывной взаимосвязи с человеком. Виктор Пелевин подчеркивает главенствующую роль читателя как конструктора реальности. Реальность имеет право на существование до тех пор, пока она существует во сне Льва Толстого. Она вбирает в себя писателя Ариэля, графа Т. и прочие объекты, и субъекты окружающего мира. Граф Т. при осознании себя в виде значимой субстанции является не только тоналем Ариэля, но и самого Льва Толстого.

В книге Карлоса Кастанеды «Искусство Сновидения» путешествие во сне заключается в проецировании астрального дубля, аналогичного образу путешественника, вокруг которого появляется сновидческая действительность. Сновидение Льва Толстого в романе «Т» и Карлоса Кастанеды в «Искусстве Сновидения» сопоставимы на основе двух составляющих – физической оболочки и астрального тела сновидца. В обоих случаях физическая оболочка остается в повседневном мире, а образование сновидческой реальности зависит от ее центра – астрального дубля. Без него невозможно путешествие в другую реальность, так как она имеет право на существование, пока сновидящий посредством астрального тела проливает на нее свет осознания. В произведении «Искусство Сновидения» неотъемлемой частью мира сновидения являются неорганические существа, светящиеся энергетические субстанции, ведущие паразитический образ жизни, основанный на существовании за счет поглощения энергии мага. Таким образом, видящий фактически обеспечивает присутствие

неорганических созданий в сновидческом мире. В романе «Т» Лев Толстой записывает на бумаге персонажей, которые присутствуют в его сне: «Кнопф (?). Цыган с куклой. Соловьев и Олсуфьев. Кн. Тараканова. Прозектор Брахман (?). Конфуций. Самое главное, не забыть – Опт. Пустынь» [270, с.349]. Данные персонажи являются производными объектами Льва Толстого, осознанное видение которого способствует их долговременному нахождению во сне. В произведениях Карлоса Кастанеды один из важных моментов в конструировании мира – это перенос в конкретную плоскость предметов, основанных на жизненном опыте человека знания, полученном им в ходе пребывания в повседневной действительности. В романе «Т» Софья Андреевна, жена Толстого, говорит о Лойко Младиче, человеке, образ которого Лев Толстой перенес в собственный сон из мира повседневности в качестве визави Т.: «– Лойко Младич, – объяснила она остальным, – был капельдинером цыганского хора, которого Лева хорошо знал. Богатырь, и удивительно поет под гитару – Лева почти плачет каждый раз» [270, с.352]. Осознав себя как абсолют, способный подчинять себе множество измерений, граф Т. заканчивает книгу Ариэля, тем самым превращая ее в статичное образование и ставя точку в судьбе каббалиста: «– Мне кажется, – сказал Т., – будет справедливо поступить с вами так, как вы хотели поступить со мной, добрый человек. Вы планировали поставить точку в моей судьбе. Вместо этого я поставлю точку в вашей <...>дверь в Оптипу Пустынь откроется, когда в жертву гермафродиту будет принесен Великий Лев<...> Имя "Ариэль" состоит из двух слов, "Ари" и "Эль", что означает "Лев Господень". Великий Лев – это не я, а вы» [270, с.375]. Тем самым, граф Т. сознательно разрушает мир, построенный вокруг него, убирая оттуда каббалиста Ариэля – непосредственный идейный центр собственного мироздания.

В произведении «Бэтман Аполло» Виктор Пелевин рассматривает вампира как синтез человеческой оболочки и сущности сверхчеловека. Сверхчеловеческая сущность наделяет вампира свойствами, превосходящих их относительно обыкновенных людей. Автор именует ее магическим червем и соотносит с

понятием «язык» на основании местонахождения червя в виде зашифрованной информации в центре черепной коробки. Пелевин сравнивает червя с дополнительным мозгом: «Но язык – дополнительный мозг, поэтому вампиры намного умнее людей. И оттого намного несчастней» [266, с.8]. В предисловии к роману «Бэтман Аполло» говорится о намерении червя, приравненному к желанию самого вампира: «Интенция магического червя обычно ощущается нами как наше собственное желание» [266, с.8]. Так как отличительной особенностью вампира является путешествие в лимбо, то интенция магического червя, присутствие которого обуславливает превосходство сверхчеловека над людьми, служит одним из важных компонентов в освоении новых реальностей. В книгах Карлоса Кастанеда сила намерения является одним из «инструментов», служащих для создания какой-либо действительности, а также для перехода в одну из них. Кастанедовский воин должен продемонстрировать сильное желание образовать новый мир, тем самым заставив появляться каждую отдельную его составляющую. В главе «Совместное сновидение» произведения «Дар Орла» Ла Горда подчеркивает важную роль намерения в конструировании мира: «Не знаю <...> Я просто произношу то, что приходит ко мне в голову. Нагваль сказал также, что намерение создает мир» [136, с.137].

Карлос Кастанеда пишет, что с помощью намерения происходит создание материальных объектов в определенной плоскости: «– Нагваль всем нам показывал, что он может сделать со своим намерением <...> Он мог заставлять вещи появляться, призывая намерение. Он говорил, что если я захочу летать, то должна буду вызвать намерение полета» [136, с.138]. Мир создается посредством «намерения» – желания постепенного проецирования в пространство каких-либо предметов, либо с помощью образования готовой реальности с уже имеющимися компонентами. Таким образом, странствие в лимбо в романе Пелевина осуществляется с помощью твердого желания, подчеркивающего необходимость данной процедуры со стороны «undead». Магический червь, делающий своего носителя сверхчеловеком, способен в связи со смертью человеческой оболочки

переходить из одного тела в другое, тем самым обеспечивая вампиру бессмертие. В предисловии сказано: «Сравнение с всадником и лошастью очень точное: магический червь переходит из одного человеческого тела в другое и практически бессмертен. Поэтому в некотором смысле бессмертен и вампир – меняются только его человеческие оболочки» [266, с.8]. Примерная процедура осуществляется в произведении Карлоса Кастанеды «Дар Орла», заключающаяся в переходе осознания от одного видящего к другому после непосредственного контакта со смертью. В случае смерти человека знания Орел отбирает дарованное им осознание, которое он впоследствии поглощает. В книге «Дар Орла» находим: «Орел пожирает осознание всех существ, живших на земле мгновение назад, а сейчас мертвых, прилетевших к клюву Орла, как бесконечный поток мотыльков, летящих на огонь, чтобы встретить своего Хозяина и Причину того, что они жили. Орел разрывает эти маленькие осколки пламени, раскладывая их, как скорняк шкурки, а затем съедает, потому что осознание является пищей Орла» [1, ст.157, 158].

Осознание является способностью понимать и воспринимать скрытую суть вещей, которая, по мнению Кастанеды, представляет собой светящийся сгусток энергии, скрытый за материальной формой. Так как сущность мироздания предстает перед воином в качестве светящихся нитей – измерений, осознание сакральной природы вещей является квинтэссенцией человека знания как обладателя магических возможностей. Осознание структурированности Вселенной как наслоения различных реальностей – то, без чего любой индивид не может стать человеком знания, а значит, открывать и конструировать новые измерения. Виктор Пелевин заимствует у Карлоса Кастанеды регулятора отбора и раздачи осознания воинам – Орла, называя его Великим Вампиром. Великий Вампир способствует перемещению магического червя от одного сверхчеловека к другому, тем самым регулируя перерождение вампира в новой человеческой оболочке. Энлиль Муратович рассказывает Раме о реинкарнации сверхчеловека на примере Салавата Авессаломовича: «Перерождение похоже на новый росток,

который появляется из попавшего в подходящую среду семени. Теперь Салават Авессаломович именно в такой среде. Как вам уже сказали, взгляд Великого Вампира не уничтожит его, а позволит вернуться к жизни в новой форме» [266, с.220].

Великий Вампир предстает перед путешественником в лимбо как поток белого света. Энлиль Муратович поясняет суть контакта Салавата Авессаломовича с Великим вампиром: «Яркий белый свет не сотрет его, как произошло бы без перемотки, а пробудит в нем семя новой жизни» [266, с.220]. Характеризуя существо, стоящее на уровень выше любого вампира, белый светом, Пелевин подчеркивает важность концепции Карлоса Кастанеды о светящемся коконе как внутренней сущности человека, обладающего магическими способностями, и предметов вообще. В книге Карлоса Кастанеды «Дар Орла» Орел представлен в качестве световых вспышек, показывающих его истинную природу. Автор пишет: «Когда видящий смотрит на черноту, являющуюся Орлом, четыре вспышки света освещают его сущность» [136, с.157].

Феномен Великого Вампира в книге «Бэтман Аполло» ознаменован наделением его свойствами и способностями Орла из произведения Карлоса Кастанеды «Дар Орла». Великий Вампир – высший и единственный бог, стоящий над всеми вампирами и превосходящий их с точки зрения собственного могущества. Так как вампиры обладают силой, недоступной обыкновенным людям, то Великий вампир имеет колоссальные возможности по сравнению с жителями планеты Земля. Виктор Пелевин называет его именем точку, которая служит источником восприятия новой реальности сверхчеловеком, а также источником лимбо как такового. Другой мир – лимбо является пространством, находящимся в сознании Великого Вампира. Иными словами, лимбо существует до тех пор, пока Великий Вампир проецирует его в определенную плоскость, используя собственные мыслительные процессы. Учитель Улл поясняет: «На самом деле это сложнейшие информационные коды, указывающие свету, каким стать и как меняться. Мы называем их анимограммами. Это и есть души в

загробии <...> Чертежи, по которым их можно на время воссоздать. Они хранятся в памяти Великого Вампира. Лимбо, таким образом – это и есть память Великого Вампира <...> Именно туда мы и ныряем» [266, с.96].

Сознание Великого Вампира является вместилищем набросков или очертаний лимбо, что делает данного бога источником и создателем всех существующих реальностей. Путешествие в лимбо ознаменовано конструированием отдельного мира как полноценно существующего пространства. Полноценное существование представляет собой наличие у субъектов и объектов лимбо функциональных особенностей, присущих живым созданиям. Улл подчеркивает бесспорную важность сверхчеловека при создании действительности: «Хранящиеся там анимогаммы могут возвращаться к жизни по воле внешнего наблюдателя» [266, с.96]. Сверхчеловек заимствует определенную реальность, являющуюся частью сознания Великого Вампира, и делает ее неотличимой по уровню жизнеспособности от окружающей человека среды. Мыслительные процессы сознания Великого Вампира способны изменять любой мир по своему усмотрению. Структура лимбо находится в прямой зависимости от концентрации на нем внимания бога сверхлюдей. Виктор Пелевин пишет: «Если старая анимогамма повторно попадает во взгляд Великого Вампира, она начинает меняться. Как бы загорается снова. Новая жизнь – это новая серия фильма» [266, с.97].

Великий вампир является не просто хранителем реальностей, но и создателем любого вампира и человека. Нахождение в какой-либо системе вампира и человека обусловлено концентрацией мышления Великого Вампира на одном из них. Бог сверхлюдей создает в своем сознании изображения тех или иных субъектов окружающей среды и переносит их в уже отведенную для них плоскость. В ходе путешествия с вампиром Озирисом Рама узнает: «– Высшие силы, низшие силы – это разные аспекты Великого Вампира, Рама. Мы – и вампиры, и люди, и все остальное – существуем в одном и том же божественном уме. Мы просто его мысли» [266, с.332].

Каждая действительность соотносится автором с разумом Великого Вампира, что позволяет утверждать, что многообразие миров находится в изначальном виде в одной общей реальности. Вампир проникает в разум своего бога, где происходит заимствование реальности, которую впоследствии сверхчеловек подвергает собственной трансформации. Великий Вампир представлен в качестве абстрактного целого – совокупности реальностей, от которого вампир берет определенный элемент для странствия в лимбо. Чем больше сверхчеловек заимствует составляющих от одной большой субстанции, именуемой Великим Вампиром, тем больше он становится отличим от обыкновенных людей. На одном из семинаров Улл рассказывает: «Мы не порождаем сознание в своем мозгу, мы просто отфильтровываем и заслоняем от себя большую часть тотальности Великого Вампира. Это и делает нас людьми» [266, с.84].

Представление о боге как совокупности всего сущего является основной трактовкой вампиров происходящих во Вселенной процессов. Именно заимствование части от цельного сознания своего бога способствует не только переходу в лимбо с попутным его созданием, но и именованию индивида вампиром с присущими ему свойствами и способностями. Отрицание Великого Вампира как управляющего различными мирами субстанции лежит в основе обыденного представления о реальности, которое является достоянием людей. Сближение Великого Вампира с Орлом из книги Карлоса Кастанеды происходит на основании осмысления обоих божеств в качестве управляющего субъектами и объектами разнообразных миров хранителя силы определенного характера. Орел, по мнению Карлоса Кастанеды, не что иное, как вместилище осознания всех видящих, в то время как Великий вампир представляет собой одно общее сознание, вбирающее в себя мелкомасштабные составные части. Человек знания принимает от Орла в дар частицу осознания как субстанции огромной величины, с помощью которой происходит образование мира. Исходя из этого, каждое осознание, полученное видящими, соотносится с разнообразными

действительностями, вследствие которого они появляются. Орел, представляющий собой одно общее осознание, является первоосновой всех имеющихся измерений Вселенной, вытекающих из одного общего. Таким образом, воин на время собственной жизни забирает у бога часть общей для всех действительности, на основании которой конструирует свою индивидуальную.

Осознание как способность сооружать реальности Карлос Кастанеда сближает с понятием «видеть», что означает восприятие всего существующего в виде чего-то более значимого, чем концентрации воина на физической форме вещи. К сакральной сути субъекта или объекта автор относит скрывающееся за его формой светящееся яйцо: «Глазу видящего Нагваль-мужчина или Нагваль-женщина видятся как светящееся яйцо, разделенное на четыре части» [136, с.158]. Истинная сущность предметов – светящаяся субстанция, благодаря видящему, в совокупности с другими конструирует новый мир, представленный в виде сияющей линии-эманации. В главе «Эманации Орла» книги «Огонь Изнутри» сказано о том, что все, находящееся в пределах Вселенной, делает ее единой. Любой предмет, обладающей внутренней светимостью, в тесном взаимодействии с другими образует Вселенную как единое целое. Автор пишет: «...в мире нет отдельных объектов, которые существуют сами по себе, хотя мы воспринимаем наш мир как мир предметов и явлений. На самом же деле мира отдельных предметов и явлений не существует. Есть лишь единая Вселенная, образованная эманациями Орла» [140, с.43].

Дон Хуан Матус рассказывает автору о содержащейся внутри яйцевидной оболочки светящейся сердцевине: «...яйцевидная оболочка, казавшаяся такой яркой, на самом деле была тусклой. Светимость исходила из сияющей сердцевины» [136, с.201]. Кастанеда пишет о необходимости освобождения свечения сердцевины вследствие потери человеческой формы, включающей понимание воином себя в качестве сияющей субстанции при полном отрицании приоритета своего физического тела. Данное сияние автор приравнивает к дарованному Орлом осознанию: «Дон Хуан сказал нам, что потеря человеческой

формы является единственным средством освобождения светящейся сердцевины осознания, служащей пищей Орла. Сломать эту оболочку – значит вспомнить свое "другое я" и прийти к целостности самого себя» [136, с.201]. Тем самым, осознание становится для воина сакральной и в то же время подлинной его сущностью.

Карлос Кастанеда связывает осознание живых существ с эманациями Орла. Неслучайно ответом на попытку задать автором вопрос о природе эманаций послужил рассказ дон Хуана о предназначении видящих накапливать осознание: «Я собрался было спросить, что такое эманации Орла. Но дон Хуан жестом остановил меня. Он объяснил, что одним из наиболее драматических откровений, оставленных нам в наследство древними видящими, было их открытие причины бытия всех существ, обладающих способностью воспринимать. Все они существуют для того, чтобы накапливать осознание» [140, с.48]. Автор называет эманации пучками света, которые производят осознание: «...Орел порождает осознание с помощью трех гигантских пучков эманаций...» [140, с.155] Более того, в главе «Большие полосы эманаций» Карлос Кастанеда утверждает, что эманации Орла не только порождают осознание, но и его содержат. Дон Хуан делит Вселенную на полосы-эманации, содержащие осознание и на две полосы повседневной реальности, одна из которых его не имеет. Автор пишет: «Мир в целом образован сорока восемью полосами. Мир, который наша точка сборки, предлагает нашему нормальному восприятию, составлен двумя полосами. Одна из них – органическая полоса, вторая полоса, обладающая структурой, но не имеющая осознания <...> Существуют и другие законченные миры<...> Древние видящие насчитали семь таких миров – по одному на каждую полосу осознания» [140, с.159]. Кастанеда отождествляет осознание с эманацией и делает его равноценным одному из бесчисленного множества миров. В главе «Сдвиг вниз» автор высказывает концепцию, благодаря которой точка сборки, вступая в контакт с эманациями, позволяет создавать новые миры, а также странствовать в них. Дон Хуан говорит: «...точка сборки определенным образом выстраивает

эманации, подлежащие восприятию <...> Шла речь также о том, что точка эта сдвигается из своего фиксированного положения. А теперь последняя истина: преодолевая в своем перемещении определенный предел, точка сборки способна собирать миры, совершенно отличные от того, который нам известен» [140, с.139].

Эманации Орла, представляющие собой части от целого, – реальности определенного вида, на которые воин настраивает точку сборки в процессе выполнения магических целей и задач. Так как осознание не что иное, как составной элемент человеческого мышления, то каждая действительность – эманация непосредственно связана с сознанием видящего. При этом, одно общее для всех миров пространство содержится в сознании Орла. Следовательно, в творчестве Виктора Пелевина и Карлоса Кастанеда различные по структуре миры возникают в пределах разума определенного бога и являются продуктом его мышления. Кастанеда заостряет внимание на Орле не только в качестве вместилища огромного потока осознания, но и как создателя людей знания. В книге «Дар Орла» сказано: «Орел создал первых Нагваля-мужчину и Нагваля-женщину и тотчас пустил их в мир видеть» [136, с.158]. Таким образом, Виктор Пелевин переносит функциональные особенности кастанедовского Орла на Великого вампира, создавая божество в книге «Бэтман Аполло», играющее немаловажную роль в организации системы мироздания. Чтобы показать Раме сущность Великого Вампира, опытный вампир Озирис переносит главного героя в лимбо. При переносе вампира в другую реальность необходимо избавиться от представления о предметах как типичных составляющих окружающей человека среды и придать им новый набор свойств и значений. Находясь в своей комнате, Озирис концентрирует внимание Рамы на клеенке в качестве привычных для человека функциональных особенностей, после чего ломает восприятие сверхчеловека, используя клеенку как пол иного мира. Сфокусированность Рамы на клеенке как сложившейся на основе людского опыта вещи с определенным значением обусловлено ведением Пелевиным повествования от его имени, в ходе

которого читателю становятся доступны мысли данного сверхчеловека. Автор пишет: «Из-под хлама торчали углы клеенки – тоже очень древней, чуть ли не довоенной, в поблекших фиолетовых цветах. Озирис взял двумя пальцами угол этой клеенки и сильно ее дернул. Я ожидал чего угодно. Например, того, что клеенка каким-то образом высвободится из-под хлама <...> Совершенно непонятным образом оказалось, что клеенка и пол, на котором стояло мое кресло – это одно и то же» [266, с.323].

Карлос Кастанеда утверждает, что при концентрации на составных элементах другой действительности, пространство, где присутствует человек, исчезает. В книге «Огонь Изнутри» дон Хуан рассказывает Кастанеде о толчке Земли в качестве средства достижения эманаций Орла. Воин должен осознать Землю в виде светящегося кокона, в котором содержится жизнь. Автор пишет, что сквозь Землю проходят те же эманации, что и через человека, которые при их «взаимной настройке» увеличивает предназначенную для путешествия в другие миры силу мага: «...у Земли есть все эманации, присутствующие в человеке <...> В момент, когда происходит взаимная настройка эманаций живого существа и Земли, существо воспринимает свой мир <...> Воин может использовать настройку <...> для того, чтобы получить толчок, позволяющий ему проникнуть в невообразимые миры» [140, с.195]. При настройке восприятия новой реальности и последующем погружении в нее, плоскость, в которой находился маг ранее, теряет актуальность и разрушается. Дон Хуан поясняет: «– Каждый раз, когда древние видящие достигали новой настройки, они думали, что погружаются в глубины или воспаряют в небесную высь. Они так и не узнали, что мир исчезает, как дым, развеянный дуновением ветра, когда новая полная настройка заставляет нас воспринимать другой завершённый мир» [140, с.205]. При переходе в лимбо, Виктор Пелевин описывает разрушение обыденной действительности и попадание Рамы в пространство без видимых признаков жизни: «И этой секунды хватило для того, чтобы разрушить мир. Пол исчез, и я понял, что падаю в пустоту <...> Я замер в пустоте вместе со своим креслом <...> Исчез не только

пол. Исчезла вся комната» [266, с.323]. Озирис показывает Рама Великого Вампира как эпицентра всех действительностей, увидев которые Рама осознал себя в качестве воспоминания высшего бога: «Я заметил центр тяжести вселенной<...>Это было похоже на способ, которым летучая мышь воспринимает физический мир – когда множество размазанных, мимолетных и противоречивых эхо-версий реальности накладываются друг на друга, создавая однозначную картину в точке своего пересечения <...> Я появлялся только как воспоминание об отрезке времени, который уже кончился <...> Это воспоминание не было моим. Наоборот, я сам был этим воспоминанием <...> Ты только что видел Великого Вампира, – ответил Озирис» [266, с.324].

Суть перехода сущности вампира из одной человеческой формы в другую заключается в линейной последовательности мыслительных процессов Великого Вампира, в ходе которых осуществляется наделение зафиксированного в сознании бога изображения сверхчеловека отличными от предыдущих внешними очертаниями. Озирис сравнивает отбор сознания и последующее его дарование вампиру с психологическими процессами внутри мозга высшего бога: «...он про нас забывает, и мы тихо уходим в его полное блаженства подсознание. А потом он вспоминает нас снова – как что-то сравнительно приемлемое. И мы рождаемся опять, чтобы стать вампирами» [266, с.332]. Забвение сверхчеловека означает смерть его человеческого сосуда, а последующее воспоминание – новая жизнь вампира в другом облике. Общее для всех людей знания осознание, позиционируемое Кастанедой в качестве источника формирования их специфических качеств, является частью мышления Орла, задача которого регулирует процесс умирания и возрождение к жизни каждого мага. Виктор Пелевин допускает ситуацию, при которой можно обмануть Великого вампира, тем самым прервать постоянство рождения и смерти одного и того же вампира в пределах человеческой оболочки. Автор повествует об ушедшем из жизни Озирисе, не желающем умирать и рождаться вновь: «– Я не пойду туда, – сказал

Озирис. – Не хочу перерождаться в этом серпентарии и молотарии. Я собираюсь скрыться без следа. Совсем» [266, с.356].

Загробный мир представлен отдельной реальностью – лимбо, в которой осуществляется перемотка воспоминаний – мгновений жизнедеятельности вампира с присутствующим проходом в обыденный человеческий мир. При попадании в окружающую людей среду, вампир начинает новую жизнь в другом теле. Чтобы достичь конечного результата – исчезновение без следа, Озирис должен заново пережить собственные воспоминания, последнее из которых приводит к ведущему в человеческий мир проходу: «Память Озириса уже перемоталась. Сквозь туман стали заметны высокие скалистые берега. Мы вплывали в длинное ущелье – как бы гигантскую улицу, вырубленную в скале. В ее отвесных каменных стенах были прямоугольные углубления, похожие на окна <...> За одним была ночная улица, горящая разноцветным неоном» [266, с.346]. Прерывание бесконечной системы перерождений достигается благодаря становлению вампира в виде неотделимого элемента своего бога. Сверхчеловек и Великий Вампир превращаются в единую субстанцию, чему способствует достижение полной идентичности их сознаний вследствие непосредственного слияния. Озирис поясняет Раме суть своего задуманного плана: «Помнишь, как мы падали? Я хочу, чтобы все остановилось. Я хочу слиться с Великим Вампиром навсегда» [266, с.356]. Механизм прекращения постоянного перерождения состоит в навязывании Великому Вампиру собственных желаний, которые впоследствии он примет за свое волеизъявление. Происходит процесс обмана бога, которое позволит вампиру прервать бесконечный круг смертей и рождений и оставить собственное сознание при себе, что обеспечит подлинную вечную жизнь. В данном процессе ведущую роль играют воля и желание вампира, которые, в зависимости от степени его развитости в плане магических способностей, могут превзойти волю и желание Великого Вампира. Воля представляет собой усилие, прикладываемое внутренними духовными ресурсами индивида для достижения какой-либо цели. Мобилизация духовного потенциала и

намеренная направленность на совершение тех или иных действий позволяют вампиру осуществлять свои сокровенные замыслы, в том числе и перемещение в лимбо. Сила воли помогает Озирису перехитрить Великого Вампира путем подмены желания бога собственным. При этом, Пелевин делает желание и волю синонимами: «– Мы это уже обсуждали, Рама. То, что происходит – и есть его воля. Поэтому все, что нам удастся сделать, тоже ей станет» [266, с.357].

Великий Вампир с помощью своего сознания проецирует изображения в определенное пространство, имеющее крупномасштабные размеры. Сверхлюди заимствуют часть мышления бога, настраиваясь на одну из реальностей, исходящего из одного общего источника – действительности Великого Вампира. Беря часть от целого, вампир перестраивает мир на свой манер, что наполняет конкретные субъекты и объекты жизнью. Виктор Пелевин рассматривает придание лимбо жизни благодаря действиям субъектов, которыми сверхчеловек населяет свой мир. Тем самым, происходит наложение частного мышления конкретного сверхчеловека на мыслительные операции Великого Вампира. В лимбо происходит проецирование Озириса Рамой, заключающееся в изменении света реальности, исходящего от бога: «В настоящий момент мертвый Озирис жив через свет, который проходит через вергилия Раму. Но через какой свет жив вергилий Рама? Откуда свет приходит и куда уходит? Ведь не думаешь ты, что он начинается и кончается у тебя в голове?» [266, с.358] Созданные вампирами реальности – лучи света, берут начало в огромном вместилище – Великом Вампире. Параллель с кастанедовским понятием «светящиеся нити миров» основана на едином энергетическом потоке, стоящем в основе всего существующего. При переходе элемента из сознания бога в виде магического червя к вампиру происходит не просто наделение сверхчеловека принадлежащими ему возможностями, а переход элемента сущности бога от Великого Вампира в тело будущего сверхчеловека. Присутствие части природы бога в теле вампира ознаменовано наличием самого Великого Вампира в человеческой оболочке сверхчеловека. Бог вампиров обеспечивает своим

подопечным бессмертие, переходя от одного индивида к другому. В ходе данного действия Великий Вампир переносит от одного вампира к другому минимизированную составляющую собственного сознания.

Божественное сознание делится на мельчайшие его копии, являющиеся структурными элементами данной цельной субстанции. Подобное расслоение делает вампира исполнителем желаний высшего божества при условии наличия копированного разума внутри сверхчеловека. Исходя из этого, происходит грандиозный обман, в ходе которого желание Великого вампира путешествующий в лимбо принимает за собственное. Озирис поясняет: «Принимая возникающие в сознании мысли и желания за свои собственные. В действительности это мысли и желания Великого Вампира. Он окунает их в наше сознание – которое на самом деле тоже его собственное сознание – чтобы мы яростно уцепились за них <...> пропитали их своей жизненной силой, которая на самом деле тоже его жизненная сила» [266, с.360].

В книге «Дар Орла» Карлос Кастанеда позиционирует Орла как существо, дарующее видящим правила, содержащие повеления бога в качестве обязательных для исполнения. Кастанеда пишет: «Он растолковал, что правило бесконечно и охватывает каждую грань поведения воина. Интерпретация и накопление правила является работой видящих, чьей единственной задачей из века в век было видеть Орла, наблюдать за его бесконечным потоком <...> Невыразимые указания Орла могут быть восприняты видящими, правильно истолкованы ими и накоплены в форме свода правил» [136, с.162]. В «Даре Орла» происходит управление воинами со стороны Орла, использующего указания в качестве средства воздействия на человека знания. При восприятии правила происходит осознание основных его закономерностей, что делает желание Орла частью мыслительных процессов воина. Эгоцентрические потребности человека знания подлежат полному игнорированию, вследствие чего основу его мышления составляют распоряжения Орла. Процесс замены своего желания на божественное осмысливается как незыблемо присутствующее явление в системе мироздания.

Обман Великого Вампира Виктор Пелевин называет «Тайным Черным Путем». Он заключается в отказе вампира выполнять какие-либо действия, связанные с работой его мыслительных процессов. Виктор Пелевин называет данный принцип достижением внутреннего спокойствия как душевной подлости, вбирающей в себя не только отказ от основанных на мышлении действий, но и отказ от мышления как такового. Тем самым, происходит подавление желания Великого Вампира заставлять сверхчеловека выполнять свои указания, которые служат регулятором поведения любого вампира. Пелевин пишет: «...когда ты понимаешь, что это на самом деле сознание Великого Вампира, ты перестаешь испытывать к происходящему на его фабрике всякий интерес. Ты перестаешь на него работать. Когда ты замечаешь, что по твоей голове катится очередная тележка с его мыслями, ты отказываешься разгонять ее своим интересом и участием» [266, с.363].

Мысли связывают вампира с определенным типом реальности, в зависимости от степени его понимания системы мироздания. Так или иначе, связь с любой действительностью означает прямую зависимость от сознания Великого Вампира. Важным элементом в отказе от действий, простимулированных мыслительными процессами, является раскрытие сакрального замысла, суть которого состоит в управленческой деятельности бога по отношению к разуму своего подчиненного. Понимание скрытой за обманом истинной картины происходящего приближает сверхчеловека к возможности освободиться от роли ведомого высшей субстанцией. Эмоциональная реакция вампира на постоянно меняющиеся объекты и субъекты окружающей среды также находится под запретом: «Постепенно ты уходишь в отказ. Сначала по отдельным параметрам. Потом в полное отрицалово. А потом в отрицалово отрицалова, чтобы не инвестировать в чужой бизнес никаких эмоций вообще. И шестеренка перестает крутиться» [266, с.364].

Эмоции являются мыслительной установкой вампира, используемой в качестве ответа на обработанную сознанием информацию об отдельной вещи.

Акцентировать внимание на собственном процессе мышления означает признавать существование любого предмета мира в качестве объекта, обладающего определенными наименованиями и свойствами. Вместе с тем, данная процедура ведет к признанию наличия окружающей среды, собранной из образующих ее составных элементов. Отрицание наличия во Вселенной чего-либо, в том числе и реальностей, приводит к полному подавлению, а, следовательно, к отсутствию мышления индивида. Прекращение мыслительных операций ведет к остановке любого действия, имеющего связь с деятельностью Великого Вампира по отношению к сверхчеловеку. В главе «Тайный Черный Путь» находим: «Все останавливается. Как выразился на символическом языке один халдей, спокойствие есть душевная подлость. Когда твоя душевная подлость становится абсолютной, ты делаешься равен Великому Вампиру. Ибо он есть единственная абсолютно неподвижная точка всего приведенного им в движение механизма...» [266, с.364]. Халдей, обозначенный В. Пелевиным, – Л. Н. Толстой, которому и принадлежит данная цитата, особенности постмодернистского принципа иронии в перекодировании из нравственных постулатов автора романа «Война и мир» в эзотерическую формулу. Бог вампиров позиционируется в виде точки, вокруг которой образуются действительности с помощью акцентирования его внимания на них. Движение действительностей вокруг центра – Великого Вампира означает обоснование их существования за счет работы сознания высшего создания. Пока Великий Вампир испытывает интерес к конкретному миру, то есть сосредотачивает на них свое внимание; они имеют место быть. Вовлечение индивида в какое-либо движение свидетельствует о его присутствии в качестве мельчайшей детали механизма сознания бога.

Равенство Великому Вампиру сопровождается выходом из процесса вращения вокруг неподвижной точки и появлению второй в качестве самого вампира. Отсутствие спокойствия делает вампира обыкновенным участником конкретной реальности в связи с эмоциями, которые испытывает сверхчеловек к субъекту или объекту, относящемуся к ней. Так как сознание Великого Вампира

тождественно действительности, происходит эмоциональная зависимость от него, а также вовлечение вампира в замысел своего бога. При этом присутствие мышления как такового в качестве иронического игнорирования «душевной подлости» ознаменовывается принятием и мысленной обработкой данных о присутствующих в действительности явлениях, предоставленных Великим Вампиром. «Душевная подлость» ставит сверхчеловека в изолированное от воздействий всевозможных проекций сознания бога положение и позволяет путешественнику в лимбо стать родоначальником множества зависимых от него измерений. Отказ от мышления и сопряженных с ним действий или достижение спокойствия способствует переносу вампира на границу, где заканчиваются все реальности. Сверхчеловек в этом месте находится в положении между двумя мирами. Первый мир – реальность, сквозь которую вампир достиг предела, где все произведенное Великим Вампиром и его подопечными заканчивается. Второй – мир непосредственного присутствия сверхчеловеческого бога в его истинном образе. При достижении границы мира Озирис говорит: «Это граница реальности, Рама. Китайцы называют ее Великим Пределом <...> За ней нет ничего вообще. Ничего, кроме Великого Вампира» [266, с.365]. На пути к ней Озирис сталкивается с упоминаемыми в творчестве Кастанеды барьерами восприятия. Барьерами восприятия служат материализующиеся в сознании видящего субстанции, связанные с его негативным эмоциональным состоянием. Переживания война, возникающие в связи с конкретными явлениями, трансформируются в сущности, мешающие ему проходить сквозь миры.

Виктор Пелевин сталкивает Озириса с главным препятствием для людей знания в произведениях Карлоса Кастанеды – с туманом. Автор пишет: «Впереди была каменистая пустыня, над которой плыли клубы желтого тумана, похожие на близкие облака – какие бывают на горных вершинах. Озирис поднялся на ноги и уставился в туман» [266, с.365]. На основе Кастанеды Пелевин придумывает свой барьер восприятия в виде чертей: «Как будто там был низкий неровный лес, ветки которого колыхались под ветром. Станным, однако, было то, что никакого ветра

я не чувствовал. – Что это за деревья? – Это не деревья, – сказал Озирис. – Это черти» [266, с.365]. Черти служат существенной помехой для Озириса, пытающегося увидеть сущность Великого Вампира. Они заслоняют бога от восприятия Озириса и препятствуют дальнейшему прохождению вампиром конечной границы действительностей. Автор поясняет: «Озирис брел сквозь их толпу, словно через мелкую черную речку, раскидывая их появившейся у него в руках палкой. Но черти наплывали со всех сторон и становились все крупнее, как будто удары Озириса надували их» [266, с.367]. Избиение чертей со стороны Озириса символически изображается Пелевиным как преодоление барьера восприятия. В книгах Кастанеды разрушение препятствия на пути концентрации внимания мага лишено картинных сцен баталий и происходит внутри конкретного субъекта на основании демонстрации острой необходимости преодоления возникшей преграды.

В главе «Тайный Черный Путь» в роли препятствия в самом начале путешествия по лимбо с целью слиться с Великим Вампиром послужила ящерица. Виктор Пелевин передает последствия битвы Озириса с ней, а значит – попытки преодоления: «Над поверженным вампиром стояло чудовище. Это была огромная ящерица (наверно, правильнее сказать – динозавр) с высоким радужным гребнем и зубастой пастью, из которой летели клочья фиолетовой пены. Круглые глаза зверя сверкали яростью и болью – что было совсем неудивительно: от ящерицы осталась только передняя половина, которая кое-как ползла на двух лапах» [266, с.352]. Ящер явился следствием переживаний Озириса, имеющих связь с компьютерной игрой, которую он долго не мог пройти. Следовательно, барьер восприятия в лице ящерицы олицетворяет синтез негативных эмоций, мешающих вампиру перемещаться по реальности. Озирис в диалоге с Рамой раскрывает предназначение этого ящера: «– Ящер Фафнир, – сказал Озирис. – Откуда? – Сони разума эртертейнмент порождает чудовищ, хе-хе... Я этого зверя при жизни ни разу не мог пройти, оружие плохое было. Не проапгрейдил вовремя...» [266, с.354].

Изображение кастанедовского барьера восприятия в виде персонажа компьютерной игры служит скрытой насмешкой автора над реалиями окружающего мира. Это связано с акцентированием внимания читателя на сильном влиянии на сознание индивида компьютерных игр. Исходя из этого, Пелевин вносит в повествование слова, свидетельствующие о частичной зависимости сознания вампира Озириса от компьютерной игры («проапгрейдил», «Сони...энтертеймент», «ящер Фафнир»). В свою очередь, черти идентифицируются автором в виде линии, у которой заканчивается протяженность всех миров. Их присутствие обосновывается многовековой русской культурой: «Они и есть эта граница. Мы видим ее таким образом потому, что это наша национальная культурная кодировка. Русские люди с древних времен доходили до Великого Предела в алкогольных трипах – и постепенно, за века и тысячелетия, выработали такой шаблон восприятия. Нам он достался по наследству...» [266, с.366].

Появляющиеся в алкогольных трипах людей и лимбо Озириса черти сосредотачивают в себе многообразие плохих эмоциональных состояний. Их основой послужили переживания людей в алкогольных трипах, которые вампиры успешно переняли для обозначения границы всех миров. Черти – персонификация негативных состояний, когда-либо испытанных человеком или вампиром. Принцип Озириса отречения от эмоций накладывается на батальную сцену сверхчеловека и чертей, реализующихся в качестве плохих эмоций. Озирис претворяет свою концепцию в жизнь, наглядно демонстрируя Раме аллегоричную борьбу с плохими эмоциональными состояниями. Конечное становление вампира как единого целого с богом сопровождается «взрыванием свиньи». Соединение с Великим Вампиром происходит при полном разрушении иллюзорных картин, полученных разумом по прихоти бога. Свинья – индивидуально загробная реальность для обыкновенного человека, сконструированная богом и принятая в качестве единственно подлинной со стороны простого смертного. При этом разум человека ограничен мыслительными процессами, находящимися во

взаимодействии с материальными предметами конкретной плоскости. Озирис произносит: «– Мирская свинка, – продолжал Озирис, – это особым образом упакованный грешный ум. "Золотой Парашют" – не просто фальшивое кино для обмана родственников. Это еще и особая загробная оболочка. Продолжать надо?» [266, с.335]. Свинка вбирает разум определенного индивида, в который Великий Вампир вкладывает панораму какой-либо местности. Тем самым, мышление людей имеет место быть только в пределах одного мира, порожденного богом в их сознании. Взрыв свиньи ознаменован прекращением восприятия иллюзорных объектов, а также последующим уничтожением всех навязываемых богом мыслей в границах сознания конкретного вампира. Так как взрыв происходит в лимбо Озириса, то мысли, из которых состоят образы появляющихся там переживаний, исчезают. Следовательно, происходит разрушение сформированной мышлением действительности, что означает полное воссоединение с богом в виде независимой от него субстанции.

Автор описывает ставшего равным Великому Вампиру Озириса, который начал создавать пространство взамен пустоты, образовавшейся от взрыва его мира: «Озирис стал так огромен, что этот вопрос просто потерял смысл. Перед ним уже не было ничего – он сам создавал место для своего следующего шага тем, что его делал» [266, с.369]. Озирис стал одним общим сознанием – миром, от которого возможно отделение минимально значимых частей. Пелевин подмечает: «Мне пришло в голову, что нечто похожее происходит с высотным шаром, раздувающимся в стратосфере – только Озирис поднялся над всем существующим так высоко, что занял собой почти всю вселенную. А затем это "почти" отпало. Озирис разросся настолько, что действительно стал всем» [266, с.369]. В главе «Правило нагваля» произведения Карлоса Кастанеды «Дар Орла» говорится о возможности видящего сохранить свое осознание, тем самым прерывая процедуру поглощения – дарования его Орлом. Автор называет данный феномен даром Орла: «Хотя Орла и не волнуют обстоятельства жизни ни единого живого существа, каждому из них он сделал дар <...> каждое из них, если

пожелает, имеет власть сохранить силу осознания, силу не повиноваться зову смерти и тому, чтобы быть пожранным» [136, с.158].

Участие в перемещении осознания из одного тела в другое подчеркивает зависимость человека знания от законов природы, созданных Орлом. Выход из системы присвоения-отбора осознания мыслится как свобода, заключающаяся в отказе подчиняться высшему существу. Кастанеда пишет: «Каждому живому существу была дарована сила, если оно того пожелает, искать проход к свободе и пройти сквозь него. Для того видящего, который видит этот проход, и для тех существ, которые прошли сквозь него, совершенно очевидно, что Орел дал этот дар для того, чтобы увековечить осознание» [136, с.158]. Виктор Пелевин превращает кастанедовский «проход к свободе» в границу, где заканчиваются все миры. Нашедший данные объекты пространства теряет связь с богом в качестве исполняющего его повеления. Более того, в этом случае индивид перестает быть одним из звеньев сотворенной высшим существом структурированной системы мироздания. Виктор Пелевин перенимает механизм обмана высшего создания из книги «Дар Орла», который приводится Кастанедой в песенке Сильвио Мануэля: «У меня нет мыслей, поэтому я буду видеть. / Я ничего не боюсь – я буду помнить себя. / Отрешенный и легкий, / Я проскользну мимо Орла, чтобы снова стать свободным» [136, с.281].

Чтобы перестать быть зависимым от диктуемого Орлом порядка, нужно прекратить деятельность своего сознания, тем самым избавиться от всех мыслей. Мысли являются частью общего осознания Орла, благодаря которому посредством намерения создается новый мир. Кастанеда пишет о ведущей роли несгибаемого намерения в виде сильного желания сдвинуть точку сборки для конструирования реальности. В книге «Огонь Изнутри» находим: «...несгибаемое намерение или чрезвычайный интерес выполняют роль проводника, затем точка сборки прочно фиксируется в позиции сновидения <...> Стоит точке сборки уйти из определенного положения – и мир тут же прекращает быть таким, каким он был для нас всегда» [140, с.262]. Несгибаемое намерение представляет собой

продукт мыслительной операции, именуемой осознанием мага, взятой из сознания Орла для сооружения маленького мира одной общей действительности. Прекращение этого свидетельствует об отказе видящего быть элементом мышления бога.

В творчестве Карлоса Кастанеды уделяется внимание страху как эмоции, мешающей выполнять разнообразные цели и задачи видящего. Для осуществления процедуры освобождения от Орла требуется максимальная мобилизация всех энергетических ресурсов астрального дубля, в то время как эмоции сбивают концентрацию человека знания на своих способностях, заставляя его уделять большее внимание окружающему миру. Ввиду вышесказанного происходит отделение человека от реальности путем отказа осуществления в ней взаимодействия с какими-либо предметами, ее населяющими. Подобное состояние именуется отрешенностью от всего и смежно с понятием «внутреннее безмолвие». Автор делает достижение безмолвия следствием остановки внутреннего диалога: «Дон Хуан взглянул на небо. Он вытянул вверх руки, словно слишком долго просидел неподвижно и теперь хотелось сбросить физическую закрепощенность. Потом он приказал мне выключить внутренний диалог и погрузиться в безмолвие» [140, с.267]. Достижение безмолвия способствует движению точки сборки, а, следовательно, переходу в новое измерение. Высокая духовная развитость в достижении внутреннего безмолвия позволяет попасть в действительность самого Орла, сдвинув точку сборки в правильное положение. Безмолвие как остановка внутреннего диалога представляет собой отсутствие мыслительных процессов, которые прикрепляют человека знания к конкретному миру. Прикрепление осуществляется с помощью связи человеческого мышления с явлениями повседневной среды, которые занимают значительное место в сознании людей. Карлос Кастанеда пишет: «Дон Хуан несколько раз повторил, что управление намерением начинается с команды, данной самому себе. Затем команды повторяются до тех пор, пока не становятся

командами Орла. И в этот миг, когда воин достигает внутреннего безмолвия, его точка сборки сдвигается» [140, с.273].

При внутреннем безмолвии происходит исчезновение из сознания видящего каких-либо процессов мышления, вследствие чего их место занимают команды Орла. Команда Орла является порождением его воли, принятое видящим как безусловно правильное и подлежащее исполнению повеление. При демонстрации видящим намерения сдвинуть точку сборки происходит замещение желания воина на желание самого Орла в пределах индивидуального сознания человека знания. Таким образом, происходит не просто управление магом со стороны бога, а принятие управляемым объектом команд Орла в качестве собственных. Древние видящие научились, используя внутреннее безмолвие, сдвигать точку сборки в позицию абсолютной свободы, позволяющую перехитрить Орла, сохранив свое осознание. Дон Хуан произносит: «Знание его [безмолвия. – Р.Л.] позволяло древним видящим сдвигать свои точки сборки в невообразимые позиции сновидения в неизмеримом неизвестном. Для новых видящих знание этого означает отказ от того, чтобы стать пищей Орла. Оно позволяет ускользнуть от Орла, сдвинув свою точку сборки в позицию сновидения, называемую "абсолютной свободой"» [140, с.273].

Высшая степень безмолвия видящего характеризуется отсутствием намерения заменить свои мысли на команды Орла, что способствует разрыву бесконечно продолжающегося отбора и дарования осознания. Часть сознания Орла поселяется внутри воина в том случае, если их команды совпадают. Тем самым, внутреннее стремление попасть в другую реальность запускает механизм, в ходе которого происходит замещение сознания видящего на божественное. В итоге, желание видящего становится неотличимым от воли самого Орла, что дает возможность для божественного контроля действий и поступков воина извне. Высший этап в освоении безмолвия, помимо отсутствия мыслительной реакции на окружающий мир, состоит в отрицании мыслей Орла как единственно возможное средство путешествия в другое измерение. Существенную роль в

данном процессе играет не только отрицание своих мыслей, но и самих команд Орла, являющихся элементов его разума. Карлос Кастанеда описывает сдвиг точки сборки в позицию, способствующую обману бога, путешествием за границу известного: «Древние видящие обнаружили возможность сдвигать точку сборки на границу известного и удерживать ее там в состоянии сверхповышенного осознания. Из этой позиции они увидели, можно медленно и неуклонно сдвигать точку сборки дальше – в другие позиции, за границей известного» [140, с.273].

Кастанеда разделяет мир известного и неизвестного условно имеющейся границей. «Известное» представляет собой миры, которые видящий успешно осваивал, в то время как неизвестное – то, где скрывается Орел. Виктор Пелевин показывает подобное разграничение в романе «Бэтман Аполло», используя метафорическое объяснение Кастанеды в качестве неизменно присутствующих объектах мироздания. В своем произведении автор изображает кастанедовский принцип подчинения богу на основе присутствия элемента божественного сознания в индивиде. При этом, у Пелевина и Кастанеды описана возможность, делающая кого-либо независимым от высшего существа.

В произведении «SNUFF» Виктор Пелевин показывает несуществующую религию, в которую входит культ поклонения богу Маниту. Для этого автор переделывает уже имеющиеся аспекты Ветхого и Нового заветов на собственный манер. Дискурсмонгер цитирует по памяти религиозное учение, которому его когда-то обучали: «– Маниту Антихрист сказал – те, кто приходил до меня, возвещали: отдай Богу Богово и кесарю кесарево. Но я говорю вам: все есть Маниту – и Бог, и кесарь, и то, что принадлежит им или вам. А раз Маниту во всем, то пусть три самых важных вещи носят его имя. Земной образ Великого Духа, панель личной информации и универсальная мера ценности...» [271,с.193] Основой данной цитаты дискурсмонгера является искажение библейских постулатов, которые сводятся к доктрине о Троицизме Бога и к пониманию его как всего сущего. Переделывание библейских аспектов связано с адаптацией их к принципам построения информационно-технологического мира персонажей

«SNUFF». Неслучайно «Святой дух» как элемент Троиинства Бога заменен Виктором Пелевиным панелью личной информации. Дамилола Карпов выполняет определенные действия, которые сообразны, по его словам, с желанием Маниту. Не случайно Карпов произносит: «Когда б не эта камера, да не ракеты с пушками, остальную технологию можно было бы упрятать в контейнер размерами с фаллоимитатор. Но что делать, если так хочет Маниту» [271, с.24].

Культ Маниту обладает особой значимостью для специфики работы Дамилолы. Неслучайно монитор, подключенный к собственной камере, он называет «маниту»: «Я поглядел на маниту. Каган был еще далеко, и у меня оставалось время. Но вряд ли имеет смысл искать другой материал...передал девичью мордашку на его маниту, и он мгновенно залип, я это по дыханию понял» [271,с.28]. Автор максимально точно сближает слова «Маниту» и «монитор», чтобы показать читателю принцип происхождения одного понятия как минимальной части другого. В «SNUFF» монитор является производным определением от религиозно-культурного термина «Маниту» и позиционируется как светящаяся субстанция, благодаря «сошествию особого духа». В первой главе находим: «— В древние времена, — сказал он, — люди верили, что экран информационного терминала светится из-за сошествия особого духа. Духа звали "Manitou". Поэтому экран называли "monitor", "осененный Маниту"» [271,с.193]. Авторская этимология слова «монитор» основана на морфолого-фонетической языковой идентификации, а также на религиозной доктрине иллюзорного мира «SNUFF». Дух Маниту становится неотделимым элементом от изображенной на мониторе действительности. С помощью «сошествия особого духа» – Маниту реалии монитора обретают значимость для населяющих мир людей, а, следовательно, имеют право на существование. Пелевин передает слова смотрительницы храма древних фильмов Алены-Либертины, говорящей о том, что видеооператорская работа и Маниту неотделимы от создания реальности: «Мы создаем мир, проецируя их вовне. Снафы – это семена мира, угодные Маниту<...>А на физическом плане они растворяются во Вселенной, когда Свет

Маниту, пройдя сквозь храмовый целлулоид, превращает чертеж в реальность. В точке, где будущее смыкается с прошлым, мы, люди, становимся орудием Маниту» [271,с.389].

Видеохудожник Дамилола кодифицирует реальность в виде помещенного на мониторе или на ином носителе видеофайла, являющегося снафом, после чего он отправляется в храм древних фильмов, где, благодаря свету Маниту, действительность обретает полноценное существование. Снафы – это определенные части Маниту, дарованные людям для конструирования мира в виде информационной кодификации. Однако находящаяся на них действительность не может существовать полноценно, так как ее нахождение возможно лишь в неразрывном единстве с источником сооружения миров – Маниту. Маниту представляет собой божественную всеобъемлющую энергию, внутри которой происходит образование разнообразных миров. Виктор Пелевин называет данную энергетическую субстанцию «светом Маниту». Частица света Маниту проходит сквозь камеру и монитор-маниту Дамилолы, проецируя изображение новой созданной видеохудожником реальности. Виктор Пелевин повествует о том, что люди являются «орудием Маниту». Тем самым, бог Маниту через человека посредством части своей энергии создает различные модели мироздания. Таким образом, данный бог делает человека-видеохудожника всемогущим исполнителем собственной воли, отличающегося с точки зрения его возможностей от орка.

Виктор Пелевин описывает специфику работы Дамилолы как оператора новостных роликов, в ходе которой снятые им видеоматериалы становятся частью «Света Вселенной», а значит, частью «света Маниту». Автор упоминает: «То, что попадает в новостные ролики, должно действительно произойти на физическом плане и стать частью Света Вселенной» [271,с.24]. По мнению Пелевина, пленка «Хеннелоры» является хранильницей части «света Маниту», благодаря которому происходит конструирование мира. В «SNUFF» сказано: «Пленка должна быть горячей <...> А почему требуется сохранить живой отпечаток света,

объясняют при посвящении в Мистерии» [271,с.24]. На основе данного положения происходит сближение функций Маниту с ролью божества Орла из книги Карлоса Кастанеды «Дар Орла», управляющего видящими посредством элемента собственной энергии – осознания; и с концепцией нахождения могущества какого-либо бога внутри человеческого создания из романа Виктора Пелевина «Т». Алена-Либертина в романе Пелевина «SNUFF» рассказывает о жертвах воинов во имя подпитки бога Маниту их кровью. При этом, в разговоре с Грыммом она делает понятия «Маниту» и «Небо» синонимичными на основе сакрально-божественного значения: «Мы раз за разом зачинаем Вселенную в любовном объятии наших храмовых актеров, и одновременно питаем Небо добываемой при этом кровью воинов <...> То, что выглядит как наша жертва Ему, в высшей реальности есть Его дар нам. Воины не умирают во время игры в Цирке. Они оживают <...> Маниту начинает отбирать причитающуюся ему кровь через массовые убийства...» [271,с.389]

Виктор Пелевин показывает читателям схему кастанедовской системы миропонимания, по которой Маниту преподносит воину дар в виде частицы собственного света, после чего забирает его вместе с жизнью человека. Однако воины становятся живыми вновь, так как свет Маниту поселяется в их телесной оболочке, чтобы дать воинам новую жизнь, отличную от предыдущей. Подобная система мироздания сближается с круговоротом энергии – осознания между людьми знания и Орлом на протяжении произведения Карлоса Кастанеды «Дар Орла». Осознание видящего превращается в бабочку/мотылька, после чего собственной жизнью питает Орла, которая впоследствии будет являться божественным даром другому воину. Однако, жизнь воина в романе Виктора Пелевина «SNUFF» с помощью света Маниту имеет место быть также внутри определенного снафа. После смерти людей-воинов энергетические эманации Маниту сохраняют их существование как зашифрованную информацию внутри конкретного электронного носителя, после чего передают свой дар в виде света другому получившему новую жизнь человеку. Помимо этого, происходит

сближение понятия «воин» Карлоса Кастанеды и Виктора Пелевина. Схожесть данных понятий выделяется на основании того, что кастанедовские воины нагваля ведут войну с собственными душевными слабостями, союзниками и другими магами, в то время как воины Пелевина борются с подобными им в бессмысленном противостоянии для всеобщей потехи публики. Таким образом, общая черта двух смежных понятий заключается в циклическом противостоянии кому-либо с последующим трагическим уходом из жизни благодаря тому или иному богу.

В книге Карлоса Кастанеды «Дар Орла» в главе «Пернатый змей» происходит переход автора в «другое я». «Другое я» ознаменовано путешествием Карлоса Кастанеды на другую сторону восприятия, где люди представлены в виде светящихся яйцеобразных коконов. Данная сторона восприятия обусловлена фокусированием видящего на истинно-внутренней природе человека – на его светящемся сгустке энергии. При этом, телесная оболочка людей для мага значения не имеет, так как она является средством для существования на стороне повседневного восприятия, где люди – физиологическое тело с присущими ему биологическими процессами. Карлос Кастанеда описывает собственное пребывание на левосторонней стороне осознания, на которой автору становится доступна для обозрения внутренняя людская светимость. При этом, начальный этап перехода на левую сторону обусловлен частичными пережитками правостороннего осознания, в ходе которого маг продолжает лицезреть физиологическую оболочку человека. Карлос Кастанеда пишет о том, что при закрытии видящим глаз осознание целиком становится левосторонним: «Я мог видеть и их физические тела, и их светимость. Две сцены не были наложены друг на друга, они существовали отдельно, и все же я не мог понять – каким образом. У меня как бы существовали два канала зрения – где видение совершалось моими глазами и в то же время было независимо от них. Закрывая глаза, я продолжал видеть светящиеся тела, но уже не видел физических тел» [136,с.282]. Карлос

Кастанеда утверждает, что путешествие в «другое я» является одной из составных частей определенной эманации Орла.

Маги, находящиеся на левой стороне, посредством собственной светимости образуют единый поток света. В главе «Пернатый змей» сказано: «На своей левой стороне, однако, я понял, что вошел в свое другое "я", и это вхождение не имело никакого отношения к моей рациональности. Воины партии дона Хуана удержали меня на бесконечный момент, прежде чем исчезнуть во всеобщем свете, прежде чем Орел пропустил их» [136,с.287]. Светящаяся оболочка человека знания – дар бога Орла, выступающего в книгах Карлоса Кастанеды в качестве всеобъемлющей светящейся субстанции. Несколько энергетических оболочек сливаются воедино и составляют отдельную эманацию Орла, которая является его неотделимым религиозно-философским элементом. Кастанеда сравнивает данный поток света с древним ацтекским богом Кетцалькоатлем, представленным в легендах в облике пернатого змея: «В одном месте, где находился дон Хуан, появилось ослепительное сияние. Я подумал о пернатом змее из толтекской легенды о Кетцалькоатле – змее с изумрудными перьями. А затем огни исчезли» [136,с.287]. У ацтеков данный бог ассоциировался с сияющей звездой – Венерой. Исходя из этого, кастанедовская параллель потока света с ацтекским богом Кетцалькоатлем основана на их неоспоримом тождестве в толтекском сознании Карлоса Кастанеды. В романе «SNUFF» Алена-Либертина рассказывает Грыму переделанную легенду о Кетцалькоатле: «— Это маниту Кецалькоатль, – сказала Алена-Либертина. – Прежде он уже служил людям как Прометей, и его приковали к скале. Потом он служил им как Антихрист, и его расстреляли в мексиканском ущелье. Каждый раз он приносит себя в жертву и становится солнцем мира. Тем самым, что светит над Оркландом. Это тот же огонь, который горит во всех остальных мирах. В любой из звезд живет Маниту» [271,с.385].

В произведении Макса Фрая «Губурская игра. История, рассказанная сэром Нумминорихом Куттой» роль бога Орла Карлоса Кастанеды выполняет «сновидец-созидатель» Датчух Вахурмах. Он является конструктором обширного

сновидческого пространства, которое, в отличие от погружений в другие сны, требует полного присутствия человека в его пределах. А именно, когда человек попадает в сновидческий мир Вахурмаха, он полностью исчезает из обыденной реальности и, как духовно, так и телесно, оказывается во сне. Однако сновидение Вахурмаха призвано заменить реальную жизнь человека: «Сам Датчух Вахурмах с детства сожалел, что иногда приходится прсыпаться ради еды и нехитрого ухода за телом, которое, как ни крути, совершенно необходимо для того, чтобы видеть сны; в противном случае с радостью от него отказался бы. Собственно, так и вышло, просто много позже, когда Датчух Вахурмах создал сновидение, готовое принять человека целиком, погрузился в него и сгинул навек» [348, с.256]. Сновидческий мир Вахурмаха позиционируется как «Вечный Сон», попасть в который возможно только благодаря использованию «Сонной Шапки». Обычные сны каждого индивида являются копией «Вечного Сна» Вахурмаха, исходя из чего, Датчух Вахурмах является главным создателем сновидческого мира, копии которого используют сновидцы для собственных целей и задач. Именно Вахурмах предоставляет сновидческое пространство для создания миров сна магами, а также для путешествия в них. Множество «Сонных Шапок» является частью «Тубурской игры» и переносят сновидца в обыновенный сон, в том время как подлинная «Шапка» Вахурмаха – в «Вечный Сон»: «Разобрав шапки, все улягутся спать и увидят обычные сны. Ну, или не очень обычные – смотря каков сновидец. Но только один игрок – тот, кому досталась настоящая Сонная Шапка Датчуха Вахурмаха,- исчезнет под утро» [348, с.257]. Подобно кастанедовскому Орлу, вбирающего в себя квинтэссенцию сновидческого мира – осознание, «Вечный Сон» Датчуха Вахурмаха – пространство для реализации всех желаний сновидца, так как там «возможно все», в частности, преобразование и создание действительности. Эши Харабагуд поясняет: «И в сновидениях меня больше всего привлекала возможность исподволь влиять на реальность. В Вечном Сне, где возможно все, зато смысла в этих чудесах никакого, потому что они всего лишь пустые грезы медленно угасающего сознания, таким, как я, делать нечего» [348,

с.258]. Таким образом, Датчух Вахурмах – персонаж, обладающий в романе Макса Фрая функцией бога Орала Карлоса Кастанеды, которая заключается в создании общей сновидческой реальности, предназначенной для воздействия на нее других сновидцев, а также для создания собственного мира.

2.2. Художественное моделирование концепции «сталкинг сталкеров» Карлоса Кастанеды в постмодернистских романах В. Пелевина и Макса Фрая

Одним из ведущих приемов создания трансцендентной, воображаемой картины мира стал «сталкинг сталкеров», получивший свое развитие в творчестве Карлоса Кастанеды и других писателей, развивающих его традиции. «Сталкинг сталкеров» или «искусство сталкинга» – одна из ведущих концепций в произведениях Карлоса Кастанеды. В произведении «Т» Виктор Пелевин показывает эпизод, в котором граф с помощью пера и бумаги конструирует действительность. Это достигается мысленным проецированием Т. природных явлений, выражающегося в написании на листе тексте, с последующим включением их в качестве составного элемента окружающей среды графа. Виктор Пелевин пишет: «Перчатка приблизилась к листу и быстро застрочила: Река, скованная льдом, несомненно, была Стиксом, отделявшим мир живых от того, для чего в человеческом языке нет слов <...> Было непонятно, откуда возник целый мир, реальный и ослепительно-яркий: Т. никогда в жизни не видел ничего подобного» [270, с.164]. Однако из письма Победоносцеву граф узнает, что данное действие носило иллюзорный характер, так как оно было подстроено Ариэлем и происходило по его разумению: «По протоколу Тайной Процедуры веки реципиента были принудительно отверсты, а глаза обращены к брезентовой крыше, выполнявшей роль экрана для фонарей. Правый проекционный фонарь устрашал спящее сознание образами "Великой Пропasti", "Безжалостного Ветра", "Немыслимой Тяжести", "Неукротимого Пламени"...» [270, с.239]

Ариэль воссоздал для графа иллюзорное появление объектов действительности для того, чтобы Т. считал себя конструктором мира, материализующим в определенную плоскость написанное им на бумаге. Неслучайно Достоевский произносит: «— А знаете, граф <...> похоже, что вас до сих пор Ариэль создает. Со всеми вашими белыми перчатками. Просто он вас для своего шутера приспособил-с...» [270, с.240] Ариэль скрыл от графа истинное положение вещей, внушив ему ложное представление о сооружении реальности. Для создания иллюзии Ариэль прибег к конструированию мыслей самого графа Т. Переправа через Стикс, о которой размышлял граф и которую он считал собственным созданием, оказалась мыслью, вложенной ему в голову каббалистом Ариэлем. Виктор Пелевин передает слова Ариэля: «— А как вам вообще такой сюжетный поворот? По-моему, сделано с большим размахом — и. не побоюсь сказать, тонко. Да что там, просто шикарно сделано. Особенно эта переправа через Стикс. Подтырил, конечно, у других — но ведь сейчас все тырят. Зато как гладко получилось, а? Сам граф Т. не догадался!» [270, с.248] Разоблачение обмана также вошло в планы Ариэля, суть которых заключалась в отвлечении графа Т. от субстанции, от которой зависит целое множество реальностей, — Льва Толстого.

Виктор Пелевин вводит Льва Толстого в роман в качестве абсолюта вопреки мнению Ариэля о том, что он сам является создателем всего сущего. Карлос Кастанеда в своих произведениях называет данное отвлечение внимания человека знания путем намеренного обмана «сталкингом сталкеров». Предназначение «сталкинга сталкеров» заключается в концентрации воина на мнимых объектах мироздания по воле заинтересованного в этом постороннего лица. В книге «Второе Кольцо Силы» «сталкинг сталкеров» показывается Карлосом Кастанедой на примере доньи Соледад. Донья Соледад предстает перед Карлосом Кастанедой в виде немощной старой женщины. Она сосредотачивает внимание мага на своем мнимом внешнем виде, чтобы направить его представление о ней по ложному следу, таким образом, отвлекая Кастанеду от своего истинного образа. Донья

Соледад с помощью силы человека знания превращает себя в молодую девушку, чтобы ввести автора в состояние эмоционального дискомфорта. Основной целью Соледад было поглощение магических сил Карлоса Кастанеды, в то время как он испытывает чувство страха и тревоги вследствие ее перехода из одного облика в другой. Пробуждение у Кастанеды чувства страха достигается доньей Соледад с помощью различных магически манипуляций, о которых он ничего не подозревает. Когда Донья Соледад дотронулась до шеи ничего неподозревающего Карлоса Кастанеды, она вызвала у него не просто страх, а панику, что сказалось на его духовном и физическом благополучии: «Я открыл багажник, чтобы достать привезенные им подарки. Я глубоко влез в него, чтобы достать сначала два пакета, уложенные между задним сиденьем и запасной камерой. Нашупав один, я уже собирался взять и другой, как вдруг ощутил на шее мягкую пушистую лапу. Я невольно вскрикнул и рванулся из багажника, врезавшись головой в открытую крышку. Я пытался обернуться, но давление пушистой лапы помешало мне сделать это. Мельком я смог заметить у своего горла серебристую то ли руку, то ли лапу. В панике я судорожно изогнулся, метнулся прочь от багажника и упал на сидение водителя с пакетом в руке. Все мое тело сотрясало, мускулы ног свело и я непроизвольно вскочил и побежал прочь» [135, с.240].

Донья Соледад, воздействуя на органы чувств, попыталась создать иллюзорное представление о собственном касании шеи Карлоса Кастанеды, в ходе которого в сознании мага ее рука была сходна с лапой собаки. Тем самым, Соледад пробила брешь в энергетической структуре Кастанеды, лишив его концентрации на реалиях окружающей среды и внутреннего эмоционального баланса.

Основное назначение действительности произведения Виктора Пелевина «SNUFF» – обман восприятия зрителя с помощью намеренного фокусирования его внимания на объектах, не имеющих ничего общего с реальным положением дел. Подобные объекты носят иллюзорный характер и скрывают от человека реалии мира, существующие на самом деле. В романе приводятся слова Алены-

Либертины, которая рассказывает Грыму, что парк и набережная, где они находятся, всего лишь движущаяся дорожка: «Эта набережная и этот парк – на самом деле просто движущаяся дорожка, Грым. Если точно, несколько отдельных дорожек. Ты идешь по ним хоть час, хоть два – а сам практически стоишь на месте» [271, с. 376]. Движущаяся дорожка является иллюзорным заменителем настоящей и призвана создавать видимость прогулки по парку и набережной. Подобный предмет действительности выглядит аналогично реально существующему и нужен для проецирования в сознание человека ощущения путешествия по парку и набережной. Кроме внешнего вида, движущая дорожка не имеет ничего общего с обычной, но выполняет замещающую ее роль, тем самым, не давая вниманию человека сосредоточиться на действительно присутствующих в реальном мире вещах. В романе Виктора Пелевина сказано, что парковая аллея частично носит мнимый характер:

«– А как же все эти аллеи?

– Настоящих всего три» [271, с. 377].

Принцип древних магов, основанный на сооружении мира по типу «киноновостей», предусматривает изменения действительности с целью приукрашивания определенных предметов по воле создателя. При этом, конструктор реальности берет за основу реалии обыденной жизни и накладывает их на предмет, который будет впоследствии их имитировать. Исходя из этого, аллея, которую видит Грым, оказывается ничем иным как коридором, наполненным кустами. Алена-Либертина поясняет Грыму истинную суть вещей: «...Это не аллеи, а просто коридор, обсаженный кустами. Намного короче, чем кажется, и тоже с движущейся поверхностью. Но я сама точно не знаю, как все это крутится и поворачивается. Хотя гуляю тут уже полвека» [271, с. 377].

В «SNUFF» призрачные объекты мироздания становятся неотделимым элементом жизни обыкновенных людей. При этом, создается видимость обширности данного коридора при его изначально минимальной протяженности. Виктор Пелевин разделяет мир «SNUFF» на верхний и нижний. Проживающие

наверху люди осведомлены об иллюзорных сторонах действительности и создают мнимый мир с целью наполнить сознание существующих внизу людей ненастоящими объектами. Оказавшись наверху, Грым узнает правду и делает соответствующие выводы: «"И все неправда", – подумал Грым, но ничего не сказал» [271, с. 377]. Частью парковой имитации также являются разнообразные предметы неживой природы, в частности, – море и солнце. Восприятие орка Грыма оказалось способным отличить правдивое изображение от лживого: «Грым понимал, что никакого моря за решеткой нет, но шум волн был более чем правдоподобен <...> имитация висящего в небе светила была для проекционного оборудования форсажным режимом» [271, с. 375]. Таким образом, воздействие на мышление человека осуществляется через его зрительное и слуховое восприятие окружающей среды. Визуальная картина мира наряду с аудио эффектами делает представление людей о структурированности реальности наиболее полным.

Алена-Либертина упоминает о целом народе, который люди сделали плохими по собственному усмотрению. В романе Виктора Пелевина это объясняется необходимостью разграничения людей с точки зрения философских категорий добра и зла. Алена-Либертина уверяет Грыма в незыблемости присутствия данных понятий в людской среде, что обосновывает создание «плохого» народа – орков: «...чтобы кто-то мог быть хорошим, другой обязательно должен быть плохим. Поэтому пришлось объявить часть людей плохими <...> А чтобы добро могло своими кулаками решить все возникающие проблемы, пришлось сделать зло не только слабым, но и глупым. Лучшие культурные сомелье постепенно создали оркский уклад из наследия человечества. Из всего сомнительного...» [271, с. 377] Наделение орков отрицательными чертами обусловлено не только мыслительной установкой конкретных людей, но и осознанным влиянием на восприятие каждого потенциально «плохого» индивида. В результате этого каждый орк осознает себя в качестве прямого антипода хороших людей, который является неотъемлемой частью структуры общества произведения «SNUFF». Автор показывает обман оркского народа с

помощью внушения им неправильного представления о себе. Цель данного обмана состоит в фокусировании орков на собственном иллюзорном предназначении в жизни по воле людей для развлечений разнообразного характера. Развлекательные мероприятия заключаются в сценическо-постановочных военных действиях, где орки играют роль «плохих» или жертвы «хороших». Подобный обман призван вызвать у орков негативное эмоциональное состояние в отношении их собственного общественного положения. Негативное эмоциональное состояние мешает сконцентрироваться на подлинном месте оркского народа в системе общественных отношений. Неслучайно в сознании Грыма укоренился навязанный людьми стереотип, суть которого состоит в отрицании нравственно-морального равенства людей и делении их на «хороших» и «плохих». После очередной постановочной войны Пелевин передает эмоциональную реакцию Грыма, увидевшего своих повешенных собратьев и отношение к ним людей: «Ходившие мимо плевали на повешенных, и Грыму, знавшему правду, было больно на такое смотреть» [271, с.183].

Боль Грыма связана не только со смертью своих собратьев, но и с осознанием трагически иллюзорного предназначения орков в системе общественных отношений людей. В романе Пелевина приводится диалог дискурсмонгера и Грыма, в ходе которого мы узнаем причину появления многообразия войн:

«— Почему начинались войны? — спросил Грым.

— Они начинались, когда маги какого-нибудь клана объявляли чужую реальность злодейской. Они показывали сами себе кино про других, потом делали вид, что это были новости, доводили себя до возбуждения и начинали этих других бомбить» [271, с. 196].

Автор выделяет особый вид мнимого восприятия, заключающийся в самообмане людей. В ходе него происходит мысленное преобразование объектов конкретным человеком до желаемого им вида. Маги одного из кланов брали в качестве первоосновы чью-то реальность, после чего, используя собственные

мыслительные процессы, превращали ее в «злодейскую». Эти метаморфозы происходят в сознании определенного мага-индивида, которым сопутствует наделение предметов материального мира нужными человеку признаками и свойствами. Сознательное преобразование вещей материального мира магами сводится к стимулированию появления у них связанных с этим эмоций. Эмоции заставляют людей полностью поверить в придуманные ими предметные реалии и погрузиться с головой в созданный на основе этих предметов иллюзорный мир. При объявлении чужой реальности плохой маги испытывают сильное возбуждение, что способствует их полному погружению в боевые действия против недружественного клана. Акцентирование внимания на битве способствует абстрагированию магов от побочных для них явлений жизненного цикла. С помощью технологии 3D Дамилола Карпов воссоздал для Грыма образ Лондона, выдаваемый за подлинный. Виктор Пелевин пишет: «— Лондон, — подтвердил Дамилола. — Исторический вид из часовой башни. Насколько его удалось восстановить по сохранившейся 3D-панораме» [271, с.298].

Дамилола соорудил башню с подходящим для нее интерьером, из которой можно наблюдать урбанистическую панораму Лондона. 3D технология с помощью воздействия на органы чувств человека делает путешествие по городу неотличимым от реального. Дамилола не просто делает предметы видимыми для субъекта восприятия, но и позволяет общаться с населяющими Лондон людьми. Виктор Пелевин описывает официанта, который предстает в восприятии Грыма женщиной: «— Чем буду угощать? — спросила она неожиданно низким мужским голосом. Посмотрев на нее внимательней, Грым увидел, что ее огромные груди не настоящие — это были набивные выступы на расшитом серебром лифе. Перед ним был мужчина» [271, с.298]. Как пишет Пелевин, вид из башенного окна всего лишь проекция, призванная заменить настоящий город. В «SNUFF» мы видим: «— Лондон в наше время — всего лишь вид за окном. Никакого другого Лондона уже много веков как нет. Если богатые орки живут здесь — а они действительно здесь живут, — это значит только одну вещь. Они видят за окном ту же самую 3D-

проекцию» [271, с.300]. Спроецированная городская панорама призвана вызвать у ее обозревающего чувства эстетического наслаждения, которое могло бы быть следствием прогулки по подлинной столице Англии. Автор передает чувства Грыма, увидевшего сквозь окно башни проекцию Лондона: «За парламентом был виден мост над рекой, а дальше в тумане поднимались уступы огромных серых домов древней кладки. Были различимы даже разноцветные коробочки моторенвагенов и крохотные точки людей, бредущих по улицам. Грым впитывал в себя лучи хмурого серого света, проходившие сквозь стекло, и никак не мог насытиться увиденным» [271, с.299].

Проецирование Лондона способствовало появлению у Грыма эстетического удовольствия, связанного с необычной красотой столицы. Иллюзорная проекция Лондона напрямую связана с социальным предназначением орков, придуманным людьми. Дамилола раскрывает Грыму связь вида из окна с жизнью оркского народа: «Вид за окном – это один из немногих параметров, позволяющих поддерживать в обществе некое подобие социальной стратификации. От него зависит арендная плата. У тебя, например, тосканские холмы. Это дорого, и ты можешь позволить себе такой вид только потому, что унаследовал его от Бернара-Анри... Тоскана – это стильно. А вот Лондон покупают в основном орки» [271, с.301]. Социальная стратификация – это деление общества на слои, занимающие различные позиции на иерархической лестнице. Покупка определенного вида из окна разделяет общество на орков, предпочитающих Лондон, и людей, причем оркский выбор относится к наихудшему общественному положению. Тоскана относится Дамилолой к солидному приобретению и противопоставлена оркской покупке Лондона на основе признака по стилю и популярности. Стиль оформления городского пейзажа и степень популярности являются главным отличием приобретенной проекции столицы орками от значимой для человека урбанистической панорамы.

Виктор Пелевин соотносит выбор орков с минимальной степенью популярности его среди человеческой расы. Тем самым, мнимая столичная

панорама служит составной частью обмана оркского населения, который заключается в придуманной людьми общественно значимой роли орков в качестве «плохой» жертвы «хороших». Функция орков как «плохих» и закреплённый за ними стереотипный выбор вида на Лондон являются связанными между собой вымышленными составляющими суждения об оркском народе, присутствующего в сознании людей.

Стремление обмануть зрителя, выдавая мнимое в качестве действительного, выразилось в эпизоде с чтением стихотворения Грымом на экране монитора. Съёмка чтения стихотворения прошла без самого Грыма, что говорит о возможности создателя менять и приукрашивать действительность по своему усмотрению каким угодно образом. Пелевин передает диалог Грыма и Дамилолы Карпова, в ходе которого видеохудожник раскрывает основные механизмы видеосъёмки:

«– Я? Стихотворение? Но я не снимался для вашего развлекательного блока! <...>

– Грым, – сказал он, – ты такой смешной. Это ведь не снаф и не новости. В развлекательном блоке показывать можно что угодно. Ну зачем ты им нужен для съёмки? Ты, извини, можешь только помешать!» [271, с.314] На экране монитора происходит визуальная замена настоящего Грыма на проекцию его облика с целью создания видимости чтения стихов орком. При этом зрители уверены, что перед ними выступает реальный чтец, и получают от данного процесса акустическое и визуальное удовольствие.

Главным атрибутом обмана зрителя является наделение Грыма биографией, имеющей расхожие аспекты с реальной жизнью. Сура Дамилолы Кая прочитала по губам слова диктора в отношении орка: «...Теперь говорит, что ты с малых лет был подвальщиком и нетерпилой. Работал в правозащитной журналистике...<...> Грым инн 1 350500148410 – не только нетерпила, но и талантливый оркский поэт...» [271, с.315] О лживости этих слов свидетельствует реакция Грыма: «– Правозащитная журналистика, – сказал он. – Надо же, вот придумали...–

Поэт? – смутился Грым. – Но я не писал... Вернее, только пробовал...» [271, с.315]. Обман зрительского восприятия в виде преподнесения несуществующих сведений о персонаже необходим для создания о нем благоприятного впечатления. Чтобы вызвать у зрителя положительные эмоции в связи с созданием образа оркского чтеца, стихотворение Грыма было написано за него: «...он никогда не писал этого стихотворения – во всяком случае, в таком виде. Оно было скроено из черновых набросков в его блокноте – и скроено чрезвычайно умело, просто мастерски. Хотя иные из его мыслей очень сильно извратили. А некоторые и вообще добавили» [271, с.317]. Манера подачи произведения Грымом также была приукрашена: «Читал экранный двойник превосходно – и при этом почти танцевал, с каждым четверостишием принимая все более устрашающие позы. В конце, перейдя на крик, он принялся яростно махать мечом, словно отбиваясь от толпы фантомов. Дочитав, он вдруг успокоился – бросил меч вслед за шлемом и склонился перед камерой» [271, с.317]. Устрашающие позы и яростные крики призваны поддерживать негативное представление людей об орках как низшей по отношению к ним расе. Стихотворение, декламируемое двойником Грыма, свидетельствует о пренебрежительном отношении людей к оркам и о внушении данной позиции зрителям через экран монитора. Виктор Пелевин передает нам четверостишие, в котором говорится о месте орков в людской среде:

*Но разве я лучше? Я тоже послушный,
Я тоже смотрю мировое кино,
И наши услужливо-робкие души
разнятся лишь тем, что мычат перед «но»* [271, с.316].

Стихи носят название «Песнь орка перед битвой» и повествуют о жизни орков и о мнении автора о собственном положении в обществе. Словосочетание «услужливо-робкие души» и глагол «мычат» добавлены в катрен с целью создать у зрителя представление об орках в качестве находящегося на низшей ступени развития народа по сравнению с остальным населением мира романа «SNUFF». В

произведениях Карлоса Кастанеды прослеживается использованная в «SNUFF» концепция обмана человека, называемая «сталкингом сталкеров». В книге «Второе Кольцо Силы» Кастанеда рассказывает о донье Соледад и ее сестре Хосефине, которые используют на авторе «искусство сталкинга». Хосефина, сестра Доньи Соледад, является ее непосредственным зеркальным отображением. Как и донья Соледад, Хосефина предстает в виде немощной старой женщины. Она искусно владеет техникой обмана или «искусством сталкинга». Она намеренно концентрирует внимание на своей внешности мага, чтобы направить его представление о ней по ложному следу, сбить предполагаемого визави с толка. Когда противник не ожидает магической атаки, Хосефина с помощью силы человека знания преобразует свое тело и становится молодой. Однако основной целью Хосефины было введение Карлоса Кастанеды в состояние замешательства путем перехода из одного облика в другой, другими словами – заставить автора потерять эмоциональное равновесие. Подобно Донье Соледад, главным оружием Хосефины является пробуждения у оппонента чувства страха. Недаром Карлос Кастанеда пишет: «Вот так, – шепнула она мне. Хосефина повернулась к ней. Ее лицо было искажено безобразной гневной гримасой. Из открытого рта вырвались какие-то устрашающие гортанные звуки» [135, с.93]. Карлос Кастанеда писал, что, когда человек проявляет эмоции, непосредственно связанные с внешними раздражителями материального мира, в его коконе, состоящем из энергетических волокон, появляется дыра, которая делает человека слабым перед различными опасностями. Если Кастанеда начнет склоняться под гнетом человеческих страстей, то станет уязвимым перед энергетическими атаками других магов. Безмолвие, с точки зрения Кастанеды, предполагает не просто остановку внутреннего диалога, а также эмоциональное безразличие по отношению к людям, пытающимся вывести человека знания из духовного равновесия.

Встреча с Хосефиной предполагалась доном Хуаном, как испытание, которое должен пройти Карлос Кастанеда. Хосефина, изображая немую женщину, которой требовалась помощь будущего нагваля, вовлекла его в собственную игру,

заставив действовать по нужным ей правилам. Однако ею не было задумано вытянуть из Карлоса Кастанеды жизненные силы, отвлекая его внимание человека знания. Основной задачей Хосефины являлось информирование Кастанеды об «искусстве сталкинга» путем непосредственной демонстрации данной концепции. Когда сестры Хосефины настойчиво просили избавить Карлоса Кастанеду ее от немоты, они вовлекли его в эмоциональный дисбаланс, в ходе которого автор испытал волнение, страх, тревогу, эффективно простимулированные воплями Хосефины. Однако немота оказалась ненастоящей: «— Мы только что сыграли с ним небольшую шутку, — сказала Хосефина, прочищая горло. — Я изображала из себя немую» [135, с.98]. Данные эмоции обусловлены отсутствием концентрации у Кастанеды на необходимых объектах и субъектах действительности. При этом возникшая вследствие этого сфокусированность на ложных явлениях мира отвлекает автора от более значимых целей и задач, постепенно приближающих его к достижению высшей ипостаси мага-нагваля. Хосефина демонстрировала Карлосу Кастанеде обманчивое эмоциональное состояние с целью создания видимости плохого самочувствия, чтобы пробудить у Кастанеды более сильные чувства. Автор пишет: «Но тут Хосефина издала серию еще более гротескных звуков, чем раньше. Успокоившись, она коротко всхлипнула и заплакала. В конце концов Лидия и Роза успокоили ее. Совершенно изможденная, она уселась на скамейку, с трудом подняла веки, взглянула на меня и кротко улыбнулась» [135, с.97]. В связи с этим реакция Кастанеды на происходящее усилилась: «Я чувствовал смесь боли, физического отвращения и ужаса. Я задыхался. Мои глаза вышли из фокуса. Я знал, что на этот раз мне конец. Внезапно я вновь "услышал" сухой треск в основании шеи, и знакомое щекочущее чувство, появившееся на макушке головы» [135, с.98].

Частью «сталкинга сталкеров» Хосефины являются необычные действия, призванные заставить Карлоса Кастанеду врасплох: «Я испытал невыносимую тревогу. Хосефина поднялась и вдруг, неистово вцепившись в меня, рванула

прочь от стола. В этот момент Лидия и Роза с удивительным проворством и скоростью обеими руками схватили меня за плечи, одновременно делая мне подсечку. Вес тела Хосефины, повисшей на мне, плюс быстрота маневра Лидии и Розы заставили меня потерять равновесие» [135, с.97]. Таким образом, Виктор Пелевин в произведении «SNUFF» использует метод Карлоса Кастанеды «сталкинг сталкеров», функция которого состоит в концентрации человека на мнимых явлениях реальности с целью пробуждения эмоциональной реакции, отвлекающей от различных реалий окружающей среды. Основа смежности концепции обмана Кастанеды и Пелевина заключается в сосредоточении внимания на иллюзорных объектах мира и в эмоциях разнообразного характера, которые они вызывают. У объектов «искусства сталкинга» Карлоса Кастанеды преимущественно доминирует чувство страха, в то время как у Пелевина – чувство удовольствия и негативного отношения к конкретной категории людей.

В романе «Бэтман Аполло» Пелевин изображает определенную структуру мироздания, принятую вампирами в качестве единственно верной. По своей природе вампир ведет паразитический образ жизни, используя человека как продукт собственного питания. Сверхчеловек живет за счет потребления излучаемого людьми страдания. Улл утверждает: «– Человек, ставший вампиром и носящий в своем мозгу магического червя, приобретает довольно мрачную карму <...> В том числе из-за того, что живет всю жизнь в роскоши, то есть в известном смысле паразитирует на страданиях других людей» [266, с.136]. Вампир становится зависим от эмоционального состояния людей, потребление которого делает сверхчеловека вершиной пищеварительной цепи. В главе «Неорганические существа» книги «Огонь Изнутри» Карлос Кастанеда определяет союзников как существ, питающихся эмоциями людей знания, в частности, страхом. Дон Хуан говорит: «*Союзников* привлекают эманации. И больше всего им нравится животный страх. Когда существо его испытывает, выделяется энергия наиболее подходящего *союзникам* типа. Внутренние эманации *союзников* подпитываются энергией животного страха<...> *Союзников*

привлекает только энергия, высвобождаемая эмоциями. И не важно, будет ли это любовь, ненависть или печаль, – все работает одинаково эффективно» [140, с.107]. Образ жизни союзника заключается в поглощении энергетических потоков, исходящих от мага. Энергия, в свою очередь, представляет собой эмоции различной степени силы. Наиболее сильной считается состояние страха, которое, по словам дона Хуана, достигалось древними видящими искусственным путем: «Затем дон Хуан рассказал, что отношение *союзников* к животному страху было открыто *древними видящими*. Этот тип страха нравится *союзникам* больше всего на свете, и *древние видящие* доходили даже до таких крайностей: они специально насмерть пугали людей, чтобы подкормить своих *союзников*» [140, с.107].

Виктор Пелевин делает вампира собирательным образом на основе специфических черт человека знания, заключающихся в умении создавать новую реальность, и присущих неорганическим существам свойств. Автор использует упоминаемый Кастанедой принцип извлечения страха людей древними видящими для описания искусственного способа производства страдания индивида для каждого вампира. Сверхчеловек создает ситуацию, при которой люди будут вырабатывать страдание максимально эффективно. Глава всех вампиров Бэтман Аполло приводит в пример Раме произведенные вампирами видеоигры, суть которых заставлять людей страдать: «...вампиры получают больше агрегата "M5", месяц продержав человека перед консолью с "Call of Duty", чем выгнав один раз на Курскую битву. Вместо того чтобы отправлять его в настоящий бой, где он умрет на сто процентов, мы прогоняем его через сотню ненастоящих боев, в каждом из которых его ум "Б" умирает условно – скажем, на два процента. Do the math! Объем выделяющегося страдания увеличивается ровно в два раза» [266, с.404]. По мнению Пелевина, самое сильное страдание человек испытывает во время экстремальных ситуаций и перед своей непосредственной смертью. Многократные повторения данных фрагментов повседневности способствуют максимальному производству страдания со стороны человека.

Автор вводит в произведение понятие «ум Б», непосредственно связанное с производством и потреблением человеческого страдания. В предисловии к «Бэтман Аполло» находим: «Вся человеческая культура служит для этого генератора топливом. А все душевные метания людей становятся источником питающего нас психического излучения. Его производит так называемый ум "Б", создав который много десятков тысяч лет назад, вампиры сотворили и современное человечество» [266, с.11]. «Ум Б» – элемент сознания, сотворенный вампиром в качестве квинтэссенции каждого человека. Исходя из этого, вампир волен влиять на любое проявление человеческого мышления для выполнения своих целей и задач. Сверхчеловек создает в людском сознании реальность или конкретную ситуацию, суть которой состоит в полном сосредоточении внимания на ней с целью выработки страдания. При этом сверхчеловек отвлекается от иных объектов и субъектов окружающей его среды, необходимой ему для полноценно индивидуального, не зависящего ни от кого существования. Рама поясняет: «Ум "Б" – это вовлеченная в лингвистическое мышление часть сознания, где слова и основанные на них образы сталкиваются и реагируют друг с другом, образуя нечто вроде смысловой вольтовой дуги, на которую человек замороженно глядит всю свою жизнь как на единственную реальность» [266, с.11].

«Агрегат М5» – производная от «ума Б» проекция, реализующаяся в восприятии человека в виде конкретных образов. Одни из часто встречаемых материальных воплощений «ума Б» являются деньги: «...ум "Б" производит излучение особого рода, которое вампиры называют агрегатом "М5". Его социальной проекцией являются человеческие деньги. Это и есть пища вампиров» [266, с.12]. Материальное воплощение «ума Б» в качестве «агрегата М5» постепенно превращается в человеческое переживание, служащее для сверхчеловека питательным веществом. Карлос Кастанеда называет подобный принцип искусством «сталкинга сталкеров». «Сталкинг сталкеров» – манипуляция, служащая для вызова у человека знания эмоций, благодаря которым он теряет концентрацию на нужных ему составных частях мира.

«Сталкер» создает для мага действительность или преобразовывает существующую с целью сфокусировать его внимание на нужных владеющему «сталкингом сталкеров» элементах. Основной способ – вызвать у воина негативные эмоции, например, чувство страха; которые, по мнению Кастанеды, делают кого-либо беззащитным перед различными угрозами. Пелевина и Кастанеду сближает служащий для выработки эмоциональной реакции обман восприятия, который лежит в основе работы «ума Б» и «сталкинга сталкеров». В книге «Огонь Изнутри» Карлос Кастанеда показывает одного из сталкеров – нагваля Хулиана. Хулиан использовал «сталкинг сталкеров», чтобы обмануть восприятие дона Хуана и вызвать у него страх: «...бенефактор самым жутким образом продемонстрировал ему свои способности *сталкера*. Без какой-либо подготовки или предупреждения он столкнул дона Хуана нос к носу с неорганическим существом <...> Почувствовав, что дон Хуан собирается бежать, он воспользовался возможностью напугать его своим *союзником*, который мог становиться похожим на чудовищной наружности человека. Увидев этого *союзника*, я едва не сошел с ума, – продолжал дон Хуан. – Я не мог поверить своим глазам, но чудовище стояло передо мной. А немощный старик стоял рядом и хныкал, моля чудовище о пощаде» [140, с.183].

Нагваль Хулиан изображал старика, молящего о пощаде, чтобы отвлечь дона Хуана от реального положения дел, заключающегося в подпитке союзника своим страхом. Не зная о духовном взаимодействии союзника и «сталкера», дон Хуан потерял концентрацию на объектах окружающего его мира и сосредоточил собственное внимание на неорганическом существе по желанию Хулиана. Столкнув дона Хуана с союзником, нагваль Хулиан преобразовал текущую реальность, сделав ее зависимой в восприятии учителя Кастанеды от воли неорганика. В понимании дона Хуана союзник стал частью мира, от которого зависит жизнь находящихся в нем субъектов. В состоянии страха дон Хуан был лишен возможности трезво оценивать обстановку, исходя из чего, Хулиан выполнил свою цель по привлечению его в качестве своего ученика, навязав

собственную трактовку сложившейся ситуации. Тем самым нагваль продолжил процесс обмана: «Он объяснил, что чудовищный человек согласился оставить их обоих в живых при условии, что дон Хуан станем ему служить. Предчувствуя недоброе, дон Хуан спросил, в чем будет заключаться служба. Старик ответил, что это будет практически рабство, он напомнил, что жизнь дон Хуана почти закончилась несколько дней назад, когда в него стреляли» [140, с.184]. В «Бэтман Аполло» «сталкинг сталкеров» реализуется через воздействие вампира либо на себе подобных, либо на людей. В главе «Неизбежное» Великая мышь, глава одного из сообществ вампиров, – Гера создает лимбо, в котором происходит обман восприятия Рамы. Гера превращается в возлюбленную Рамы Софи, после чего внезапными манипуляциями вызывает у него страх: «Меня охватил страх. Происходило нечто странное. Какая-то моя часть понимала, что именно – и очень не хотела в этом участвовать. Но понимание было спрятано слишком глубоко <...> Ее удары становились все сильнее – как и мой ужас. Творилось что-то невероятное – по физическим законам она должна была разбить себе руки в кровь, но вместо этого затрещали и покосились, а потом и совсем сломались стенки гроба <...> – Софи! Пожалуйста! Она мстительно засмеялась. И тогда я понял – или, скорее, вспомнил, – что это не Софи. Это была Гера» [266, с.162]. Выполняя приводящие в ужас Раму действия, Гера сосредоточила его внимание на нужных ей событиях, чтобы вызвать чувства негативного содержания. «Великая Мышь» создала собственную действительность, где она присутствует в облике Софи, тем самым приспособила подконтрольное ей лимбо для обмана Рамы.

Главную роль в данном процессе играли внезапные манипуляции, не свойственные Софи. Однако, благодаря «Великой Мыши», Рама принял обман в качестве реально происходящего события и эмоционально на него отреагировал. По мнению Кастанеды, в ходе сновидения точка сборки сдвигается максимально эффективно, что позволяет использовать «сталкинг сталкеров» наилучшим образом. В «Огне Изнутри» сказано: «...*видящие* обнаружили, что в большинстве

жизненных ситуаций *сдвиг точки сборки*, обусловленный практикой *сталкинга*, весьма незначителен. Для достижения максимального эффекта *сталкинг* необходимо практиковать в условиях, близких к идеальным <...> Тогда *новые видящие* решили, что необходимо искать другие способы сдвига *точки сборки* <...> Оказалось, что *увидеть* эманации Орла, не подвергаясь смертельному риску, нет никакой возможности <...> И тогда для защиты от смертельных ударов эманаций Орла они использовали в качестве щита такой прием древних Толтеков, как *сновидение*. А сделав это, обнаружили, что *сновидение* само по себе является эффективнейшим способом сдвига *точки сборки*» [140, с.167]. Таким образом, «сталкинг» становится частью «искусства сновидения», а, следовательно, может быть реализован в одной из сновидческих действительностей. Для «сталкинга» требуется постановка точки сборки на одну из эманаций Орла, после чего возникает пространство, служащее необходимым плацдармом для реализации замыслов «сталкера».

Практика «сталкинга сталкеров» возможна без помощи сновидческого мира, но с меньшей эффективностью использования данной процедуры. Воздействие «сталкинга» на людей обусловлено продиктованными вампирами реалиями, воспринимаемыми сознанием каждого человека в качестве единственно правильных. Сверхчеловек способен управлять восприятием человека, преобразуя для него реальность как посредством изменения многообразия объектов, так и укоренения в его разуме нужных вампиру мыслей. Человек погружается в созданные вампиром явления, не осознавая своего подчиненного положения по отношению к сверхчеловеку. Энлиль Муратович навязывает людям протест и определяет его как стремление к мнимому блаженству: «– Протест и есть попытка прорваться от ежедневного мучения к блаженству, обещанному всей суммой человеческой культуры. Удивительно подлой культуры, между нами говоря – потому что она гипнотизирует и лжет даже тогда, когда делает вид, что обличает и срывает маски <...> Протест всегда направлен против свойственного жизни страдания, Рама. А повернуть его можно на любого, кого мы назначим это

страдание олицетворять. В России удобно переводить все стрелки на власть, потому что она отвечает за все. Даже за смену времен года» [266, с.314]. Протест направлен на стимулирование проявления у человека чувства надежды с последующим внезапным переходом на разочарование и страдание, связанное с недостижимостью конечного результата. В диалоге между Энлилем Муратовичем и Рамой говорится: «— А какая тут связь с протестом? — Самая прямая. В повседневной действительности человек испытывает вовсе не тот перманентный оргазм, образы которого окружают его со всех сторон. Он испытывает постоянно нарастающие с возрастом муки, кончающиеся смертью. Такова естественная природа вещей. Но из-за бомбардировки образами счастья и удачи человек приходит к убеждению, что его кто-то обманул и ограбил» [266, с.313].

Обманчивая установка сознания человека также проявляется при сокрытии вампирского образа жизни от его обозрения. Виктор Пелевин именуется данный феномен покрывающим восприятием. В предисловии сказано: «У нашей маскировки есть еще один аспект, понять который бывает намного сложнее. Он называется "Покрывающее Восприятие". Его суть в том, что элементы вампирической реальности просто не воспринимаются людьми — примерно так же, как "слепое пятно", пустое место в самом центре их поля зрения, где поток попадающего в глаз света проецируется на выход зрительного нерва» [266, с.17].

Сокрытие вампирской реальности от людей осуществляется с помощью черного занавеса, определяемого в качестве приспособления реалий вампирской жизни как стереотипного образа в людском сознании с помощью информационного потока. Виктор Пелевин пишет: «"Черный Занавес" — это аспект Черного Шума: информационная технология, позволяющая вампирам скрывать свой мир от людей. Она заключается в том, что различные явления вампирического быта принято прятать под информационными омонимами — то есть смысловыми масками, пустышками-симулякрами, карнавалом дублирующими подлинными сущности нашего мира. Все книжные и кинематографические франшизы про вампиров, навязчиво переснимаемые и

переписываемые каждый год – это элементы Черного Занавеса» [266, с.16]. Отличие «сталкинга» В.Пелевина, связанного с «Черным Занавесом», от кастанедовского заключается в отсутствии вызова у человека каких-либо эмоциональных состояний. При этом происходит осуществление фокусирования внимания людей на ложных реалиях окружающей среды.

В романе Макса Фрая «Тубурская игра» также находит отражение концепция Карлоса Кастанеды «сталкинг сталкеров». Оборотень Триша, оказываясь в саду «Кофейной гущи», находит удивительные вещи: «Зато в траве сидит толстый тряпичный заяц. Одно ухо у него желтое, второе красное, вместо левого глаза вязаный цветок, вместо правого – пуговица. А в полуметре от зайца стоит старый медный чайник с таким длинным носиком, что из него можно было бы, не выходя из-за стойки, налить чай человеку, сидящему у окна. На дереве висит марионетка – принцесса в серебряной короне на зеленых кудрях» [348, с.40]. Расположение данных предметов было запланировано сэром Максом с целью привлечь в кофейню людей из иных миров. Он признается: «Смотри, как обстоят дела: есть человек, который однажды совершил путешествие между Мирами. <...> И я решил такой случай ему организовать. Давно было пора. Но если я просто пошлю ему Франкову открытку, он не поймет, как тут оказался. И снова подумает, что все случилось само. И на сей раз будет прав – а толку-то от такой правоты. Поэтому я сделал хитрую штуку. Сам не знаю, что на меня нашло, – положился на вдохновение, повторить, пожалуй, не возьмусь. Похоже, получилось что-то вроде магнита, который, по идее, должен притянуть нашего гостя не хуже Франковой открытки. Но при этом он будет уверен, что идет сам. <...> Небольшой фрагмент моего хитроумного сооружения ты видела в саду» [348, с.47]. Привлечение внимания людей из других реальностей обусловлено созданием в саду «Кофейной гущи» условий, максимально приближенных к привычной им действительности. Сад представлен в качестве симуляции обыденной человеческой жизни, призванной стать на определенное время в восприятии человека настоящей.

Сэр Макс осуществляет подмену действительного мнимым в сознании гостей из другого измерения. Данный обман служит для поддержания у человека состояния неведения, обусловленного внушением в его сознание мнимого ощущения достижения цели собственными силами. По предположению сэра Макса, человек окажется в мир «Кофейной гущи», который он примет за свою повседневную реальность, с преобладающим ощущением самостоятельного попадания в него. Данное ощущение вызвано главным героем Макса Фрая благодаря незнанию потенциальным гостем истинной цели мнимой реальности, заключающейся в создании ситуации для привлечения людей из повседневного мира. Тем самым в «Тубурской игре» происходит обман зрительного восприятия индивида, служащая для вызова у него ощущений, необходимых другому субъекту.

Карлос Кастанеда осмысляет «искусство сталкинга» как воздействие на восприятие индивида, обусловленное искажением привычной картины мира. «Сталкер» призван создать элементы реальности, отличные от подлинных, на которых объект его действий должен сосредоточить собственное внимание. В восприятии объекта воздействия «искусства сталкинга» возникает действительность, составные части которой сконструированы «сталкером». Карлос Кастанеда поясняет: «Нагваль Хулиан объяснил, что глаза человека привыкли фокусироваться на самых заметных деталях чего бы то ни было и что об этих деталях мы знаем заранее. Поэтому "искусство сталкеров" заключается в создании впечатления посредством выбранных ими деталей, которые, как они знают, обязательно привлекут внимание наблюдателя. Искусно усиливая определенные впечатления, "сталкеры" могут создать у наблюдателя абсолютную убежденность в том, что видят его глаза» [140, с.505]. Карлос Кастанеда делает восприятие реальности человеком зависимым от влияния «сталкеров». Человек способен видеть только те объекты мира, на которых осуществляется фокусирование его внимания по желанию «сталкера». Влияние на восприятие людей основано на создании иллюзорных составляющих мира, которые в

понимании каждого человека представляют собой подлинные части окружающей среды. Использование «сталкинга сталкеров» в романе «Тубурская игра» находит воплощение в конструировании сэром Максом определенных составных элементов сада «Кофейной гущи» с целью привлечения внимания Нумминориха Куты. Созданные сэром Максом части сада являются мнимой составляющей повседневной жизни Нумминориха, которые притягивают его восприятие, основанное на присутствии конкретных предметов в окружающем людей мире. Карлос Кастанеда подчеркивает скрывание истинных намерений «сталкера» в качестве одного из важных аспектов «искусства сталкинга». Для этого видящий использует «пелену из слов»: «Во-первых, Нагваль Элиас объяснил дону Хуану, что для "сталкеров" чрезвычайно важны звучание и смысл слов. Слова используются ими как ключ ко всему, что скрыто. Поэтому "сталкеры" нуждаются в том, чтобы сформулировать цель, прежде чем пытаться достичь ее. Они вначале никогда не раскрывают свою истинную цель. Им необходима пелена из слов, чтобы тщательно скрыть главный удар» [140, с.486]. По мнению Карлоса Кастанеды, манипуляция вниманием человека имеет определенную цель, завуалированную за конкретным процессом взаимодействия «сталкера» с объектом своего воздействия.

Карлос Кастанеда выделяет словесное взаимодействие «сталкера» с индивидом в виде основного, в то время как Макс Фрай применяет «сталкинг сталкеров» на примере взаимоотношений сэра Макса и Куты через сконструированную иллюзорную действительность. Сэр Макс превращает пространство сада «Кофейной гущи» в повседневный мир Куты, составные элементы которого призваны скрыть истинное предназначение данной симуляции. Структурные компоненты данного мира призваны привлечь внимание Куты и внушить ему ощущение самостоятельного перехода в иной мир. Основная цель сэра Макса заключалась в сокрытии собственной помощи в осуществлении перемещения Нумминориха между мирами от него самого. Таким образом, в поэтике постмодернизма концепция К.Кастанеды «сталкинг сталкеров»

реализуется в качестве симуляции определенной реальности, либо отдельных ее составляющих.

2.3. Концепция «отдельной реальности» Карлоса Кастанеды в постмодернистских романах В. Пелевина и Макса Фрая

Многообразие отдельных реальностей Карлоса Кастанеды – один из ключевых аспектов в произведениях русских постмодернистов. Одним из главных образов произведения «Т» является Ариэль, впервые появившийся перед графом в надстройке на корабельной палубе. Виктор Пелевин характеризует Ариэля как создателя не только реальности, в которой присутствует граф Т., но и его самого. Автор раскрывает данный аспект в виде утверждения Ариэля о незыблемости своего положения в качестве творца мира романа Т.: «Дело в том, что я создаю не только вас, но и все вами видимое. Я выбрал стать тенью на стене, но точно так же я могу стать чем угодно. Как создатель, я всемогущ» [270, с.19]. Ввиду того, что Ариэль является создателем собственной действительности, он может вторгаться в нее в любом облике. Карлос Кастанеда считал, что, располагая нескгибаемым намерением и осознавая, что все в мире состоит из энергии определенного рода, воин вправе изменять свой внешний вид по собственному усмотрению.

В книге Карлоса Кастанеды «Второе Кольцо Силы» донья Соледад, появляющаяся в одноименной главе «Преображение доньи Соледад», с помощью духовной силы изменяет свою внешность. Слово «преображение» у Кастанеды свидетельствует об изменении человека в лучшую сторону. Кастанеда недаром отмечает внешние отличия прошлой доньи Соледад от сегодняшней: «И тут же, не дав мне опомниться, она резко обвинила меня в том, что я дал ей прозвище "Миссис Пирамида". Я вспомнил, что когда-то сказал Нестору, что ее формы напоминают мне пирамиду. У нее была маленькая заостренная голова и широкий массивный зад. Длинные платья, которые она обычно носила, еще больше усиливали этот эффект <...> Я заверил ее, что ничего дурного не имел в виду и,

что бы там ни было раньше, в данный момент она стала такой стройной, что о пирамиде больше вспоминать не приходится» [135, с.10]. Помимо «стройности» Карлос Кастанеда отмечает тот факт, что донья Соледад помолодела на двадцать лет и стала необычайно сильной. Изменение во внешности Соледад является одним из существенных признаков того, что она обладает силой, позволяющей ей присутствовать в реальности в любом облике. Подобное изменение в телосложении доньи Соледад говорит об изменении в ее внутренних силах. Как писал Карлос Кастанеда, становясь обладателем магической силы, человек может не только переносить себя в определенные миры, но и изменять состояние и возможности своей телесной оболочки.

Событием, определившим направление всей жизни Карлоса Кастанеды, является знакомство с доном Хуаном Матусом. Билл, коллега автора по антропологической науке, отмечал нелюдимость и неразговорчивость старого индейца, исходя из отшельнической природы его существования. Карлос Кастанеда описывал необычность дон Хуана с точки зрения магических способностей. По мнению Билла, персонажа книги «Активная Сторона Бесконечности», дон Хуан Матус, являясь облачным шаманом, мог превращаться в облако или туман. Карлос Кастанеда вводит в цикл своих произведений понятие «потеря человеческой формы». Шаман индейцев яки, осознав себя как нечто большее, чем просто светящееся существо в человеческой оболочке, может видоизменять собственную энергетическую структуру. От энергетической структуры организма шаманов зависит их духовная и физическая составляющая. Внося небольшие коррективы в циркуляцию энергетических потоков, маг может с легкостью изменить собственный физический облик. Следовательно, превращение в романе «Т» Ариэля в тень свидетельствуют о наличии у него могущества кастанедовского воина, способного управлять не только созданным им миром, но и преобразовывать самого себя.

В седьмой главе Ариэль Эдмундович Брахман предлагает совершенно новую концепцию создания мира и людей, в нем обитающих. Виктор Пелевин

подчеркивает ведущую роль писателя в конструировании реальности: «— Именно! — улыбнулся Ариэль. — Писатель, описывая несуществующий мир с помощью алфавита, делает практически то же самое, что творцы вселенной <...> каждый литератор, в сущности, повторяет грех Сатаны. Складывая буквы и слова, он приводит в содрогание божественный ум и вынуждает Бога помыслить то, что он описывает <...> фальшивый герой какого-нибудь дамского романа с божественной точки зрения не менее реален, чем пассажиры метро, которые этот роман читают» [270, с.65]. По мнению Пелевина, книга какого-либо писателя — это одна из действительностей, сконструированная им для выполнения целей и задач на протяжении сюжетной линии произведения. Карлос Кастанеда считал, что в основе создания реальности лежит человеческое осознание. Осознание является неотъемлемой частью человеческого мышления, направленного на постижение смысла какого-либо предмета и явления. Чтобы сконструировать мир, нужно познать истинную природу определенного предмета или явления. Благодаря этому, становится возможным мысленное проецирование объектов в реальность, совокупность которых образуют ее впоследствии. Человек знания переносит в собственный мир внутреннюю суть объекта или субъекта, после чего облекает ее в физическую оболочку. Таким образом, важную роль в образовании действительности в книгах Карлоса Кастанеды играют мыслительные процессы мага того или иного уровня.

В книге Виктора Пелевина авторское мышление при конструировании действительности выражаются в словах, составляющих произведение, благодаря которым автор описывает присутствующие там предметы. Мысли автора книги находят отражение в написании предложений, слов и т.д., отражающих ход вещей в той или иной сюжетной ситуации. Буквы, слова и предложения являются письменным выражением авторских мыслительных процессов, играющих важную роль при образовании мира. Исходя из этого, книга писателя тождественно становится равна сооружаемой магом кастанедовской структуре мироздания. При этом, непосредственным атрибутом мышления писателя является осознание

определенного явления как неотделимой части конкретно-рисуемой реальности. Автор не передает бессмысленный набор слов, а наделяет вещи, присутствующие в его мире, смыслообразующей ролью. По мнению Ариэля, граф Т. должен в реальности выполнять функции, соразмерные с общей сюжетной задумкой. Ариэль осознает Т. как ведущего персонажа, вокруг которого происходят события разнообразного содержания. Другими словами, смысловое предназначение графа Т. Ариэль видит в беспрекословном выполнении сюжетных задач в качестве пустой марионетки. Вокруг данного смыслового компонента происходит воссоздание окружающего мира, направленного на поддержание функций, навязываемых графу каббалистом. Ариэль превращает собственный мир в детективное расследование, связанное с путешествием графа в Оптину Пустынь, которое передается в виде короткого диалога: «– А что такое Оптина Пустынь? – Это вы сами выясняйте. Иначе весь детективный элемент порушим» [270, с.95].

Граф Т. признает себя как производное создание Ариэля, при этом, выражая категорическое несогласие с подобным положением. Оно заключается во всевозможных попытках графа выйти из реальности, в которой разворачиваются происходящие с ним действия. Первое сопротивление действительности нашло отражение в рассказывании графа Т. Кнопфу об истинном положении вещей. В ходе разговора граф произносит: «– Да, в общих чертах так, – согласился Т. – Только не обижайтесь. Наша с вами природа такова, что глупо говорить о чем-то превосходстве. Мы просто чужая выдумка, порождение мыслящих нас по очереди умов ...» [270, с.119] Поведав Кнопфу правду, Т. желает переломить привычную ролевую игру, задуманную Ариэлем, вынудив своего преследователя действовать без посторонней помощи. Вторая попытка сопротивления состояла в переходе графа из мира, в котором присутствует он, в родное измерение Ариэля. Данный процесс был достигнут с помощью породившего яркую вспышку взрыва, после чего у Т. создалось ощущение свободного падения в пропасть, как будто не имеющую дна. В книге «Т» сказано: «Выстрел и слившийся с ним взрыв раздались, когда он уже падал на землю. Он не увидел вспышки. Боли не было,

просто в глазах померк свет. Ему показалось, что он падает в яму с источающим жар дном. Станным было то, что сначала она казалась неглубокой, но чем дольше он падал, тем ниже опускалось дно. Никакая пропасть не могла быть так глубока» [270, с.135].

Переход в новую реальность таким способом сопоставим с прыжком Карлоса Кастанеды в бездну с обрыва в произведении «Сказки о Силе». Перед падением в бездну дон Хенаро сказал Кастанеде: «Ты на самом краю, Карлитос <...> И ты, Паблито. Вы оба» [143, с.274]. Край – это конец, предел чего-либо. Карлос Кастанеда, Паблито и учителя находятся у пропасти в момент подошедшего к концу их пребывания в обывательской жизни. Карлос Кастанеда различает две основополагающие в его произведениях действительности: повседневная и созданная самим человеком – мир тоналя и нагваля. Отдельная реальность создается с помощью астрального дубля человека знания – тоналя. Именно тональ посредством рационального осознания сути вещей и воспроизведения её в собственной импровизированной реальности конструирует новый пригодный для существования материально-духовный мир. Нагваль – человек знания высшего духовного просветления, способный наставлять неопытных магов на путь истинного познания. Карлос Кастанеда выдвигает концепцию, суть которой заключается в возможности познания тайной природы вещи, что создаст благоприятные условия для ее проецирования в действительность тоналя. Это достигается благодаря намеренному мысленному «удалению» физической формы предмета, после чего в сознании человека знания возникает подлинное его содержание. Кастанеда пишет: «Вы уже знаете, что это последняя задача, в которой мы будем вместе, – сказал он. – Вы войдете в тональ и нагваль при помощи только своей личной силы. Хенаро и я находимся здесь только для того, чтобы попрощаться с вами» [143, с.275]. Исходя из этого, Карлос Кастанеда, Паблито, дон Хуан, дон Хенаро и даже свидетель Нестор в мгновение прыжка в пропасть находятся между двумя параллельными реальностями: жизнью простых смертных и Вселенной тоналя (у Карлоса Кастанеды приводится

универсальное понятие «остров тоналя» как индивидуальный мир каждого мага-создателя).

Попадание в мир тоналя осуществляется непосредственным погружением Карлоса Кастанеды и его спутников в бездонную пропасть. Нахождение Т. в реальности Ариэля возможно в том случае, если граф сконцентрируется на объектах, которые в ней присутствуют. Оказавшись в другом измерении, граф пристально вглядывался во тьму, что способствовало пошаговому различению очертаний лица каббалиста Ариэля. В произведении Виктора Пелевина сказано: «Чем дольше Т. вглядывался в него, тем больше различал деталей. Сначала он видел просто шар интенсивной черноты, каким-то образом заметный на таком же темном фоне. Затем стало казаться, что в черноте есть нечто белесое, а потом в этой белесости начали проступать розоватые желтоватости, которые постепенно слились в черты огромного человеческого лица. Появились глаза, потом нос, рот – и Т. понял, что видит Ариэля» [270, с.136]. Неотъемлемой частью концентрации является непосредственное намерение субъекта действия, выражающееся в желании видеть тот или иной предмет в собственной действительности. Желание разглядеть во тьме контуры определенного объекта, в частности, Ариэля, позволили графу Т. в полной мере воссоздать его образ и саму каббалистическую реальность.

В книге «Сказки о Силе» Карлос Кастанеда выделяет намерение как философско-шаманское понятие. Как считал Кастанеда, существует некий океан, в котором мирно, как баржи, плавают все возможные ощущения и существа, а намерение собирает из этого супа миры. Автор выделяет несгибаемое намерение, которое состоит в непоколебимом, независящем от постороннего воздействия желании конструировать действительность. В произведении «Второе Кольцо Силы» Кастанеды соотносит несгибаемое намерение с потребностью в заботе о ребенке: «Он сказал, что если бы у меня было несгибаемое намерение помогать этому ребенку и защищать его, я бы принял меры, предусматривающие его пребывание со мной. Но в своем нынешнем виде моя любовь является всего лишь

пустым звуком, бесполезной вспышкой пустого человека» [135, с.109]. Несгибаемое намерение представляет собой сильное желание выполнять действия конкретного характера, которое не может быть изменено или неосуществимо в контексте магических задач человека знания.

Книга «Сказки о Силе», в свою очередь, раскрывает кастанедовское понятие «намерение» в рамках практики сновидения автора и дон Хуана Матуса: «И все же результат был неизменно отрицательным. Всякий раз, когда я собирался взглянуть во сне на свои руки, случалось что-то необычное. То я начинал летать, то мой сон переходил в кошмар, а то и просто появлялось чувство очень приятного возбуждения. Все это своей живостью выходило за рамки "нормального" сна, поэтому вырваться было очень трудно. В таких ситуациях мое первоначальное намерение увидеть свои руки обычно забывалось» [143, с.14]. Чтобы пройти врата сновидения и овладеть навыками создания мира во сне, от мага требуется намеренная сосредоточенность на определенных объектах. На начальной стадии освоения сновидческого мира дон Хуан заставляет Карлоса Кастанеду намеренно сконцентрироваться на собственных руках. В книгах Карлоса Кастанеды сосредоточенность находится в неотделимой близости от обычного или несгибаемого намерения мага. Виктор Пелевин переносит данные положения в роман «Т» в качестве желания главного персонажа осмысленно сосредоточиться на предметах новой реальности и использовать их при решении разнообразных задач, являющихся стержнем авторского повествования.

В случае потери намеренной сосредоточенности на объектах или субъектах происходит неизбежный распад действительности с последующим возвращением в исходный повседневный мир. Измерение, в котором происходит работа над книгой о графе, поддерживается благодаря совместному видению Ариэля и Т., в ходе которого происходит не только их взаимное проецирование, но и намеренное фокусирование на предметах, составляющих реальность. Подобно совместному сновидению Карлоса Кастанеды и Ла Горды, при котором, чтобы совершить создание мира во сне, автору требуется мысленно перенести в него

образ Ла Горды и наоборот; реальность, где работает над книгой Ариэль, складывается путем его желания видеть перед собой Т. и представления образа графа, основанного на личном авторском восприятии. Граф Т., в свою очередь, выражает намерение лицеизреть Ариэля с помощью мысленного представления его предполагаемого образа. По окончании двенадцатой главы Ариэль теряет необходимость поддерживать существование действительности и нахождение в ней графа Т. Вследствие этого происходит распад данной реальности: «Но Ариэль уже стал точкой. А потом исчезла и точка – и рядом не осталось никого, кто мог бы ответить. Велел за этим пропала сила тяжести. А еще через миг прекратился ветер» [270, с.146]. Однако граф Т. усилием разума сохраняет данную действительность, исходя из чего, наблюдает за Ариэлем в момент времени, когда каббалист перестал видеть необходимость в поддержании существования мира. Виктор Пелевин пишет: «Яростным усилием воли Т. попытался последовать за уходящим из Вселенной демиургом, и каким-то образом это получилось – хотя Т. понял, что растратил в усилении всего себя и на другое подобное действие его уже не хватит» [270, с.146]. Таким образом, сила воли позволила графу Т. ненадолго остаться в действительности, в результате чего ему довелось тайно наблюдать за Ариэлем: «Сначала он несколько минут слышал голос, говорящий что-то неразборчивое. Затем голос стих и сквозь черноту стал проступать силуэт человека, сидящего за странным аппаратом, отдаленно похожим на "ундервуд" со светящимся экраном напротив лица» [270, с.146].

Сила воли соотносится с намерением человека, которое позволяет использовать личную духовную силу (астральный дубль, тональ) для получения желаемого результата. В произведении «Сказки о Силе» Карлос Кастанеда раскрывает понятие «воля»: «На волокнах светящегося существа есть восемь точек. На диаграмме ты видишь, что главное в человеке – это воля, ведь она непосредственно связана с тремя точками: чувством, сновидением и видением» [143, с.96]. Воля является важной духовной составляющей человека знания, благодаря которому происходит осуществление основных его функций,

направленных на образование нового мира. Видение является кастанедовским термином, включающее постижение истинной сути вещей в качестве светящейся формы, в то время как сновидение представляет собой перенос полученного знания о предметах повседневности в сновидческую реальность, а ощущение – способ, с помощью которого подобный перенос осуществляется. В этой же книге сказано: «Можно сказать, что воин учится настраивать свою волю, направлять ее с точностью иголки, фокусировать ее, где захочет. Как если бы его воля, которая выходит из средней части тела, была единственным светящимся волокном. Нитью, которую он может направить в любое воображимое место. Эта нить – дорога к нагвалю. Можно сказать также, что воин погружается в нагваль с помощью этой единственной нити» [143, с.174].

Воля мага – внутренняя сила, энергия, находящаяся в неразрывной связи с его намерением. Карлос Кастанеда сравнивает волю с нитью, которую видящий способен по своему желанию обратить на любой доступный объект реальности. Дорога к нагвалю представляет собой духовный рост человека знания, сопряженный с созданием мира тоналя – нового мира. Воля, являясь светящейся энергией, представляет собой материально выраженное намерение, способствующее целенаправленному проникновению в неизведанные точки мироздания и помещению туда предметов, основанных на личном представлении о них мага. В романе «Т» происходит тождественное сближение понятий «воля» и «намерение» в плане готовности предотвратить распад текущего измерения.

Пелевин показывает еще один мир – мир Достоевского. В данной реальности происходит напряженная борьба Федора Достоевского с мертвыми душами. Как и измерение графа Т., Федор Достоевский и объекты окружающей среды, по утверждению Ариэля, были созданы им самим при поддержке писательской группы. Важным критерием при образовании действительности является вымышленный или мнимый характер персонажей, в ней обитающих, который выражается в наличии их телесной оболочки при полном отсутствии их душевной составляющей. Мертвые души в измерении Достоевского являются

аналогами живых мертвецов и относятся к категории «ненастоящие люди», учитывая полное отсутствие в них души. Не случайно по ходу повествования графу Т. встречаются люди, которые носят имена героев произведений русской литературы. Таким образом, автор хотел подчеркнуть их призрачность по отношению к графу, а также функционирование данных людей как бездушных персонажей, созданных Ариэлем на бумаге для удовлетворения элементарной потребности Т. в разговоре. В романе «Т» граф встречает персонажа по имени Лойко, который является его непримиримым оппонентом: «Цыган шагнул к нему, взмахнул кулаком и вдруг предательски развернулся и ударил ногой – с проворством, совершенно неожиданным в таком огромном человеке. Т. отпрыгнул. Тогда цыган подскочил к нему и попытался дать кулаком в ухо. Т. опять увернулся, но в следующую секунду Лойко сильно хлестнул его по щеке ладонью» [270, с.116]. Лойко – аналог героя произведения Максима Горького «Макар Чудра» Лойко Зобара. Общими чертами героев рассказа являются принадлежность к цыганской национальности, вспыльчивость и склонность вступать в бой, ведя его до полной победы одной из сторон, характеризующейся смертью визави. Сложные отношения Л. Н. Толстого и М. Горького (в пьесе «На дне» автор придал страннику Луке черты личности графа) позволяют увидеть в приведенном отрывке иронию постмодернистской пародии. Три измерения, присутствующие в романе, свидетельствуют об особой структурированности Вселенной, включающей множество различных действительностей.

В книге «Искусство Сновидения» Карлос Кастанеда говорит о теории многоуровневой системы мироздания: «Мир похож на луковицу своими многими уровнями. Тот мир, который мы знаем – это лишь один из многих. Иногда мы пересекаем границы и выходим в другие плоскости, другие миры, очень похожие на наш, но не совпадающие с ним» [137, с.194]. По мнению автора, Вселенная представляет собой луковицу – многослойную материю, состоящую из огромного количества измерений.

После путешествия в отдельную реальность с последующим ее распадом граф Т. оказывается в пустоте. Виктор Пелевин показывает механизмы создания мира графом, оказавшегося там, где не было абсолютно ничего. Важным аспектом в конструировании измерения является человеческое мышление. Создание мира заключается в мысленном проецировании предметов повседневности в определенную плоскость графом с учетом опыта, полученного о них на протяжении жизненного пути. Граф Т. имеет представление об объектах повседневной действительности, исходя из чего, создает новый мир по ее подобию, перенося в него предметы, о которых Т. имеет определенного вида понятие. Он знает, что комната не может существовать без стен, поэтому силой мысли проецирует их в реальность: «"Не сдаваться. У комнаты должны быть стены. Хотя бы одна стена". Он посмотрел туда, где следовало быть стене, и действительно ее увидел – не столько увидел, сколько создал своим взглядом» [270, с.162]. Таким образом, действительность создается графом по частям путем пошагового переноса объектов, которые постепенно ее образуют.

Для сооружения мироздания граф использует силу воли, которая заключается в намеренной концентрации на составных частях измерения и поддержании их благоприятного функционирования. Виктор Пелевин подчеркивает чрезмерность усилия графа в отношении конструирования комнаты на фоне пустоты: «Т. торопливо осмотрел комнату, желая убедиться, что в силах поддерживать ее существование. Усилие оказалось чрезмерным – комната мгновенно наполнилась множеством предметов, которых секунду назад не было. Теперь на стенах висели тирольская шляпа с пером, рога оленя, двустволка, красные бархатные шторы» [270, с.163]. О неопытности графа в качестве конструктора мира свидетельствует временная потеря заостренности внимания на отдельных предметах, вследствие чего происходит их незамедлительное исчезновение. Автор описывает внезапное исчезновение предметов после того, как Т. переключил свое внимание с них на объекты другой родовой принадлежности: «Т. поднял взгляд, затем опустил его, и у комнаты появились

пол и потолок – но исчезли стены. Когда он перевел взгляд на стену, она послушно возникла, но теперь без картины. И еще исчез потолок» [270, с.162].

В произведении Карлоса Кастанеды «Сказки о Силе» ведется речь об организаторе мира – тонале и острове – мире, который он формирует. Кастанеда с помощью метафорического повествования, в которое входит скрытое сравнение мира со столом и располагавшимися на нем предметами, раскрывает структурную целостность мироздания – острова тоналя. Карлос Кастанеда пишет: «– Взгляни, все столы одинаковы, на каждом из них есть одни и те же предметы. Но каждый из них имеет и свои собственные индивидуальные отличия. За одним столом больше людей, чем за другим. На них разная пища, разная посуда, различная атмосфера <...> ум – это предмет на столе, ум – это часть тоналя. Скажем так, ум – это чилийский соус <...> душа тоже на столе. Скажем, душа – это пепельница...» [143, с.122] Тем самым автор показывает, что остров тоналя составляют разнообразные предметы или субстанции, без которых его существование становится невозможным. Сооружение кастанедовского острова тоналя – помещение разнообразных объектов в конкретную плоскость с целью их последующего функционирования. Виктор Пелевин показывает сцену переноса в мир Достоевского графа Т. с помощью ритуала эзотерика Джамбона. Одним из важных компонентов обряда, в ходе которого происходит перемещение непосредственно в окружающую среду Достоевского, является его портрет, расположенный перед Т. Лама Джамбон выдает данный предмет за неотъемлемую часть собственного метода работы: «Лама Джамбон поставил портрет на стул <...> Т. увидел поясной портрет Достоевского – тот был изображен в натуральную величину, в академической и несколько официозной манере – с тем щедрым добавлением волос <...> Таков мой метод работы с духами, – ответил Джамбон» [270, с.185]. Портрет Достоевского был помещен с целью заострить внимание Т. на человеке, в действительность которого он отправляется. Чтобы попасть в измерение Достоевского, Т. должен мысленно

представить его образ, тем самым по аналогии с совместным видением Ла Горды и Кастанеды, поместить Достоевского в определенную точку пространства.

Переход в реальность Достоевского в романе «Т» предполагает постепенную, пошаговую концентрацию на ее составных частях. Первая ступень представляет собой заострение внимания на Достоевском как живом человеке. Для этого Джамбон предлагает использовать портрет: «Джамбон развернул стул с портретом Достоевского так, чтобы тот оказался прямо напротив Т. – Теперь, – сказал он, – смотрите ему прямо в лицо. Представьте, что это живой человек, сидящий напротив. Вслед за этим попытайтесь отбросить всякую двойственность – станьте этим человеком сами» [270, с.192].

Вторая ступень заключается в представлении окружающей среды, находящейся под обзором центра данной действительности – Достоевского. Вообразив воспринимаемый Достоевским мир посредством зрительных анализаторов, Т. увидел город: «– Город, – сказал Т., не отводя глаз от зрачков Достоевского, – некий город. Отдаленно похожий на наш, но населенный ходячими мертвецами» [270, с.192]. Третья подразумевает попытку увидеть его с высоты птичьего полета, после чего сконцентрироваться на частностях: представить отдельную улицу, дома, повозку и так далее: «...но город воспринимался вполне отчетливо. Его можно было разглядывать, перемещая внимание от одной детали к другой. Дома выглядели заброшенными и мрачными. На улицах не было ни прохожих, ни экипажей – один только раз вдалеке проехала повозка, похожая на морскую раковину из-за торчащих по бокам длинных железных шинов» [270, с.193]. В книге «Огонь Изнутри» Карлос Кастанеда выделяет три внимания, позволяющие перенести видящего в любое доступное ему измерение. Три внимания связаны с поэтапным освоением видящего действительности, обусловленным последовательным переносом в нее физической и астральной оболочки мага. Первое внимание Карлос Кастанеда характеризует как начальное представление о мире, связанное со знанием, полученным магом об объектах повседневной действительности. Данное знание

является основой становления видящего в качестве конструктора острова тоналя, так как его квинтэссенцию составляют образы предметов, перенесенных магом из повседневного мира. Дон Хуан говорит Карлосу Кастанеде о том, что «Первое внимание человека – это животное осознание, которое в процессе накопления жизненного опыта развилось в замысловатое многоплановое и исключительно хрупкое образование, функция которого – иметь дело со всем, что существует в нашем обычном мире повседневной жизни» [140, с.73].

Второе внимание является использованием энергетических ресурсов человеческого кокона, характеризующегося астральной светимостью человека знания, через которую проходят линии разнообразных измерений. Карлос Кастанеда пишет: «Второе внимание относится к сфере неизвестного. Оно начинает работать, когда задействуются эманации внутри человеческого кокона, которые обычно не используются» [140, с.74]. Третье внимание – высшая степень познания, которая «...достигается, когда свечение осознания превращается в огонь изнутри – свечение, которое зажигает не по одной полосе за раз, а одновременно все эманации Орла внутри кокона человека» [140, с.75]. В романе «Т» Ариэль утверждает, что мир появляется благодаря энергии его внимания: «Ваш мир создается энергией моего внимания. Я проявляю интерес к детали, и эта деталь возникает. Поэтому можно сказать, что до нашей встречи комнаты не было. С другой стороны, все составляющие ее элементы присутствовали в моем божественном разуме» [270, с.247].

Третье внимание Карлоса Кастанеды предполагает задействование всех энергетических ресурсов светящегося кокона человека знания, направленные на выполнение особых магических задач. Тем самым третье внимание, являющееся для мага высшим, тождественно равно светящейся энергии, которая составляет его астральный дубль, чьи эманации выражаются в интересе видящего к самовольному построению структурированно-цельного мироздания. Ариэль, по его словам, задействует все энергетические возможности собственной внутренней

составляющей, чтобы материализовать объекты вокруг графа Т., таким образом, находясь на последней стадии третьего внимания.

Три внимания имеют точки соприкосновения с тремя ступенями перемещения в реальность Достоевского графа Т. на основе принципа постепенного перехода от части к целому. Герой Виктора Пелевина Т. и воплощенный в собственном произведении автор книги «Огонь Изнутри» постигают перемещение в реальность от самой примитивной стадии до более сложной. Персонаж романа «Т» по аналогии с Карлосом Кастанедой начинает перемещение в другой мир с простейшей операции – концентрированности на объекте повседневной жизни – портрете Достоевского. Вторая ступень, в ходе которой происходит намеренное представление того, что видит Достоевский, соотносится с задействованием эманаций человеческого кокона. Человеческий кокон – энергетическая субстанция, отдельные составляющие которой способствуют появлению многообразных действительностей. Данная субстанция называется астральным дублем и является центром, вокруг которого возникают разнообразные объекты или субъекты. Т. предлагалось поставить себя на место Достоевского – центрального персонажа мира, в который отправлялся граф. Прделав данную процедуру, Т. запустил процесс возникновения локации, где происходит главенствующее в ней действие – борьба Достоевского с живыми мертвецами. Достоевский – персонаж, для которого данное измерение создано и от которого зависит нахождение в нем всевозможных объектов и субъектов, что делает Достоевского аналогом кастанедовского астрального дубля, вступающего в синонимические отношения с понятиями «человеческий светящийся кокон» и «тональ». Проникая в новую реальность, граф Т. сталкивается с природным явлением, называемым «туманом». Лама Джамбон предупреждает Т. о том, что ни в коем случае смотреть в туман не нужно: «Улицы действительно заполняла дымка неприятного зеленоватого оттенка. – Не смотрите в туман ни в коем случае, – велел Джамбон. – Смотрите в небо. А потом, когда дух успокоится, опять смотрите вниз. Ищите скорей свою елку, я вижу, что скоро вы окончательно

перенесетесь» [270, с.194]. Туман служит существенной преградой в ходе переноса графа Т. в мир Достоевского. Туманная дымка мешает воспринимать графу Т. предметы в их истинном свете, что затрудняет переход в новое измерение, подразумевающее поэтапное проецирование объектов, его составляющих. В цикле книг Карлоса Кастанеды туман является основополагающим природным явлением.

В произведении автора «Дар Орла» туман возникает при переходе в реальность нагваля или на левую сторону осознания. Классификация вселенных шаманов индейцев яки заключается в правой и левой стороне осознания, при этом, между ними имеется определенной величины пространство, сквозь которое герои должны попасть в пункт назначения. Автор располагает туман посреди левой и правой стороны, учитывая, что лексическое значение слова «туман» заключается в «перен. О состоянии неясности, смешанности мыслей, представлений» [258, с.816]. Туман – одна из опасностей на пути видящего, не дающей ему полного обзора сложившейся ситуации. В своих произведениях Карлос Кастанеда характеризует туман как барьер, находящийся на пути человека знания. При путешествии в мир сновидения автор натывается на туманную завесу, мешающего ему выполнить собственную задачу перехода. Карлос Кастанеда связывает туман со степенью человеческого осознания. Если в голове воина нет четкой картины порядка вещей в реальности, то появляется туман, создающий существенные препятствия для восприятия. Туманная завеса скрывает от видящих четкие очертания объектов, в то время как их полное представление обуславливает перемещение мага в какую-либо реальность или ее создание. Тем самым логически обосновывается предостережение Джамбона по поводу сосредоточенности графа Т. на туманной дымке в романе Виктора Пелевина «Т».

В произведении Виктора Пелевина «SNUFF» представлена модель создания реальности, отличная от системы построения мироздания в книге «Т». В центре внимания произведения Виктора Пелевина главный герой – Дамилола Карпов, который называет себя создателем реальности. Пелевин поясняет: «Если говорить

о моей работе, то я – создатель реальности <...> Любая реальность является суммой информационных технологий. Это в равной степени относится к звезде, угаданной мозгом в импульсах глазного нерва, и к оркской революции, о которой сообщает программа новостей» [271,с.12]. Виктор Пелевин рисует действительность в качестве кодифицированной информации, передаваемой персонажем посредством «Хеннелоры» – дистанционно управляемой видеокамерой. Изображение на мониторе состоит из кодифицированных составляющих, которые, в свою очередь, являются зеркальным отражением повседневности. Видеореальность Дамилолы Карпова не что иное, как телевизионное отражение повседневного мира, в основе которого шаблон отдельных элементов мироздания. Когда Дамилола снимал на «Хеннелору» для видеоряда других героев произведения – орка Грыма и Хлою, он брал в качестве шаблона их самих как уже существующих в повседневной жизни. Каждая часть реальности Дамилолы Карпова – отдельная зашифрованная информация, дающая понятие о плане формы и плане содержания определенного предмета.

Пелевин ведет повествование от лица Дамилолы Карпова, таким образом, передавая его мысли и ощущения: «Действие вирусов, поселившихся вдоль нервного тракта, тоже относится к информационным технологиям. Так вот я – это одновременно глаз, нерв и вирус. А еще – средство доставки глаза к цели и (перехожу на нежный шепот) две скорострельных пушки по бокам» [271, с.12]. Таким образом, Карпов в иносказательной форме передает собственную работу, заключающуюся в съемке сюжетов с места событий с последующим конструированием реальности. Аллегория «я – это...глаз» заключается в передаче и создании мира, прошедшего через призму восприятия создателя – Дамилолы Карпова. При этом «нерв» – иносказательный образ передачи информационно-закодированной реальности конкретно представленной цели. «Вирус» представляет собой информационный код – мир, передаваемый от одного источника к другому. В «SNUFF» Виктором Пелевиным представлена модель мироздания, аналогичная созданной путем написания романа в книге «Т».

Однако, в основе «SNUFF» присутствует мироздание, созданное с помощью современных информационных технологий.

Мир В.Пелевина – скрытая насмешка над перенасыщением современной действительности информационными технологиями. Это достигается с помощью тесного взаимодействия реальности с видеотехнологиями, а также с помощью описания изменяющей окружающую среду профессии видеохудожника. Несмотря на это, первоосновой конструирования мира является концепция Карлоса Кастанеды, посредством которой окружающая среда создается с помощью мышления человека знания. Данная позиция наглядно демонстрируется автором в рамках путешествия видящего во сне, именуемом сновидением. При этом, происходит отделение тоналя, центра конструируемого мироздания, от физиологической оболочки мага, после чего опыт, полученный в ходе земной жизни, силой мыслительных процессов переносится в сновидческую реальность. В «SNUFF» Пелевин использует информационную кодификацию, служащую средством передачи мысли подобно тому, как в «Т» мысль выражается с помощью перенесенных на бумагу графических символов.

Используя принцип Карлоса Кастанеды, который заключается в создании мира, сообразного восприятию его эпицентра – тоналя, Виктор Пелевин изображает вымышленную действительность вокруг собственных персонажей – Дамилолы, Грыма и Хлои. Мир произведения «SNUFF» отличается наличием несуществующих реалий. В «SNUFF» присутствуют населенные пункты людей и орков. Виктор Пелевин обосновывает наличие их выдуманного официального «верхне-среднесибирского» языка: «...верхне-среднесибирский придумывали обкуренные халтурщики-мигранты с берегов Черного моря, зарплату которым, как принято в Ацтлане, выдавали веществами. Они исповедовали культ Второго Машиаха и в память о нем сочинили верхне-среднесибирский на базе украинского с идишизмами, но зачем-то...пристегнули к нему очень сложную грамматику, блуждающий твердый знак и семь прошедших времен» [271,с.17]. Воспользовавшись гротеском и иронией, автор создает государство «Уркаина»

как вместилище для несуществующего народа урков. История также претерпела существенные изменения ввиду существенного искажения ее привычного хода. Виктор Пелевин пишет: «До распада Америки и Китая никакого верхне-среднесибирского языка вообще не существовало в природе. Его изобрели в разведке наркогосударства Ацтлан <...> Ацтлан пошел традиционным путем – решил развалить Сибирь на несколько бантустанов, заставив каждый говорить на собственном наречии» [271,с.17].

Распад Америки и Китая, развал Сибири на бундостаны, наличие наркогосударства Ацтлан введены Пелевиным с целью показать иллюзорность и нелепость обозримого мира «SNUFF». Автор не обошел вниманием внутренне-духовную пустоту людей, выражающуюся в отсутствии у них души. Пелевин вводит в повествование сур – девушек-роботов для нужд сексуального характера. Автор описывает различные виды сур: «Суры бывают разными – от налитых красной краской резиновых кукол <...> до таких совершенных чудес, как моя Кая – "самоподдерживающаяся биосинтетическая машина класса "премиум 1"» [271,с.56]. Одним из ключевых персонажей произведения является сура Кая, чьи чувства зависят от того, какую кнопку на панели управления нажмет ее владелец Дамилола. Исходя из этого, специально для Дамилолы Виктор Пелевин вводит название определенного контингента людей, отличающихся наличием сур, – пупарасы. Автор передает суждения Дамилолы о собственной суре, свидетельствующие об отсутствии у нее духовной составляющей, а значит – понимание суры как ненастоящего человека: «Что у нее внутри, я не знаю» [271,с.57]. В произведении Карлоса Кастанеды «Искусство Сновидения» представлен мир теней, в который автор погружается на протяжении нескольких глав. Данный мир населяют бесплотные существа, присутствующие там до тех пор, пока Кастанеда концентрирует на них внимание сновидения. Кастанеда передает свои впечатления во время путешествия в теневой мир: «...Это мир теней <...> Я не смог удержать мое *внимание сновидения* на возражении *эmissара*. Оно направилось к теневым существам. Внезапно я заметил, что они похожи на

стадо странных доверчивых животных» [137,с.136]. Вокруг центральной фигуры путешественника предстают теневые создания, бесплотность которых обуславливает их призрачность и вымышленный характер.

Ненастоящий мир «SNUFF» существует через призму восприятия зрителя, сконцентрировавшем собственное внимание на всем происходящем либо с помощью телеэкрана, либо при непосредственном контакте. Наличие теней обусловлено «вниманием сновидения» Кастанеды, благодаря которому автор странствует по сновидческой реальности, не давая ее обитателям исчезнуть из своего поля зрения. Призрачность теней характеризуется также отсутствием души, так как во времена, когда тени были магами, они потеряли духовную составляющую во имя соблазна обладать огромным могуществом. Это обосновывается тем, что равная по значимости душе энергия древних магов стала достоянием неорганических существ иной разновидности, а от древних видящих осталась лишь тeneвая оболочка. Дон Хуан предупреждал Карлоса Кастанеду о подобной ошибке древних магов: «Вторая – в том, что я уподоблюсь старым магам, сразу же согласившись с реальностью иных миров, и начну использовать позицию *точки сборки*, порождающие эти миры, для корыстных целей. В результате возникнет проблема, связанная с уходом в иные уровни реальности в погоне за могуществом и выгодой» [137,с.93]. С точки зрения Карлоса Кастанеды, корыстные намерения разрушают душевно-энергетическую структуру человека знания, превращая его в ирреально-бесплотное создание. Теневые создания способствуют образованию теневого мира в качестве ирреального измерения. Таким образом, ирреальность миров Пелевина и Кастанеды имеют ощутимые точки соприкосновения, выраженные автором «SNUFF» в построении мира на основе определенных черт кастанедовского мира. К иллюзорности реальности «SNUFF» относится возможность оператора «Хеннелоры» Карпова влиять на основные события. Об этом свидетельствует монологическая речь Дамилолы в первой части произведения «Дева в печали»: «...Маниту не станет возражать<..>если мы чуть-чуть поможем этим событиям произойти. Конечно,

самую малость – и эту грань чувствуют только настоящие профессионалы<...>Мы не фальсифицируем реальность. Но мы можем сделать ей, так сказать, кесарево сечение, обнажив то, чем она беременна – в удобном месте и в нужное время» [271,с.24].

Важнейшие происшествия действительности напрямую зависят от Дамилолы, способного видоизменять определенные ее моменты. Таким образом, реальность «SNUFF» предстает перед читателем в виде постоянно деформирующейся субстанции, сконструированной создателем для собственной необходимости. Именно поэтому по отношению к миру повседневности данная действительность носит искусственно-иллюзорный характер. Мир теней, в котором пребывает Карлос Кастанеда, также может быть подвергнут деформации со стороны мага, который в нем путешествует. Карлос Кастанеда, используя первое внимание, может совершить полет, что объясняется его странствием по реальности сна. Автор в «Искусстве Сновидения» описывает свою левитацию в тоннелях теневого мира: «...закончилось моим путешествием по туннелям. Я летал в них, не чувствуя практически ничего, но в то же время осознавая пространство и время неизменным, хотя и не в терминах, доступных здравому смыслу в обычных условиях» [137,с.118]. Это свидетельствует о том, что автор способен влиять на физические законы, по которым существует сновидческая действительность.

В книге «SNUFF» Виктор Пелевин затрагивает философские аспекты понятий духа и материи, применяемые при конструировании действительности. В главе «Пепел пупарасов» сказано: «– У реальности, Грым, есть два аспекта, которые люди прошлого называли "иньгегельянь". Первый – это материя. Второй – сознание. Наша сознание опирается на материю, а материя существует только в нашем сознании. Реальность не сводится ни к одному, ни к другому, подобно тому, как электричество нельзя свети к плюсу или минусу» [271,с.384]. По мнению Пелевина, реальность создается посредством сознания, в котором запечатлены материальные образы повседневности. При этом человеческое

сознание наполняет предметы определенным наименованием и значением, дающими им возможность на полноценное существование в действительности. При отсутствии сознательного представления о свойствах и наименовании какой-либо вещи происходит ее вычленение из системы построения той или иной реальности. Пелевин утверждает, что мир может существовать только в субъективно-личностном восприятии каждого человека. Алена-Либертина поясняет Грыму сущность устройства мира, в котором он находится: «Сейчас ты жив и видишь вокруг себя физическую вселенную. Это твоя личная вселенная, уникальная и особенная, потому что в таком виде она существует только для тебя. Материя и сознание в тебе – это полюса одного и того же Грыма» [271,с.384]. Тем самым материальное воплощение мироздания является частью каждого человека или орка и находится в неразрывной связи с его сознанием. Наиболее полное взаимодействие сознания и материи проявляется на левой стороне осознания в книге Карлоса Кастанеды «Дар Орла».

Путешествие мага на левую сторону характеризуется повышенным восприятием материальных объектов мироздания с помощью сознания, тем самым обеспечивая наилучшие условия для сознательной деятельности человека знания. Восприятие объектов реальности на левой стороне обеспечивает их нахождение в пределах сознания видящего, где происходит понимание, а значит проецирование основных функций и свойств предметов или явлений. Карлос Кастанеда поясняет: «Мы понимали, что в этих состояниях повышенного осознания мы воспринимали все одним целым куском, монолитной массой неотделимых деталей. Мы назвали эту способность воспринимать все сразу "интенсивностью". Годами мы считали невозможным использовать отдельные составляющие части этих монолитных кусков опыта» [136,с.153]. Каждая деталь иного измерения соотносится Карлосом Кастанедой с опытом, полученным во время пребывания в повседневном мире. Опыт мага заключается в использовании имеющихся знаний о материальной реальности в процессе освоения объектов другого мира. Таким образом, детали иного мира воспринимаются в соответствии

со знанием о деталях повседневной среды обитания человека. Виктор Пелевин вставляет в повествование упоминание о древних магах, которые являлись основоположниками искусства снимать снафы. Дискурсмонгер говорит о том, что маги древности научились при помощи этого управлять и создавать действительность, при этом разделять ее на два аспекта: вымышленную и настоящую. В произведении «SNUFF» сказано: «Древние люди постигли, что чудо удаленной головы позволяет переносить внимание куда угодно. С его помощью можно заставить человека увидеть любой мир, настоящий или выдуманный. Но есть черта, разделяющая реальность и фантазию. Она же отделяет кино от новостей <...> маги древности управляли реальностью, манипулируя этими искусствами. Они часто смешивали их или вообще меняли местами, выдавая кино за новость, а новость за кино» [271,с.195]. В качестве неотъемлемой части конструирования реальности находится внимание, основанное на специфическом воздействии создателя видеоряда на органы чувств объекта восприятия. Ощущения, вызванные органами чувств, являются составными элементами сознательного представления людей об окружающей среде.

Данная картина мира, возникающая в ходе мыслительных операций каждого индивида, является созданной видеооператором системой мироздания. Подобный принцип сравним с двусторонним построением действительности, показанным в романе «Т». В «Т» Виктор Пелевин рассказывает о взаимодействии писателя и читателя, в основе которого мир сооружается с помощью отраженных на бумаге мыслей автора, которые воплощаются в жизнь в сознании читателя. В «SNUFF» мир является продуктом синтеза видеохудожником новостных передач и кино, существование которых зависит от восприятия происходящего зрителем, находящегося у экрана монитора. Дамилола Карпов заимствовал принцип воздействия на действительность, а также ее создание, у древних магов, что позволяет говорить о преемственности поколений магов-видеохудожников. Виктор Пелевин обосновывает работу Карпова, заключающуюся в создании мира,

опорой на существенный вклад в данную область исследования древних магов. Упоминание автором понятия «маг» свидетельствует о наличии у видеохудожников древности неординарных способностей. Тем самым Виктор Пелевин не делает конструирование действительности достоянием определенного видеоряда, а придает ему значение, заключающееся в управлении жизнью людей и объектами окружающей среды. Именно поэтому древние маги, подобно Дамилоле Карпову, были способны влиять на восприятие реалий окружающего мира человеком. По мнению Виктора Пелевина, имеющая право на существование в сознании зрителя реальность зависит от специфики ее отражения в снафах видеохудожника. Создатели мира в романе «SNUFF» переделывают текущую или создают изначально новую действительность по своему усмотрению, после чего данный продукт видеохудожественных трудов становится частью мыслительных процессов зрителя, который принимает представленный ему мир в качестве реально существующего. Таким образом, зритель становится важной составляющей в процессе сооружения мироздания, давая ему возможность присутствовать и развиваться в собственном сознании.

В книге «Искусство Сновидения» Карлос Кастанеда посредством дона Хуана Матуса упоминает древних магов, учение которых он использует в качестве важнейшего элемента в процессе обучения человека знания. В самом начале первой главы «Маги древности» автор подчеркивает: «Дон Хуан неоднократно подчеркивал, что все, чему он меня учит, предвидели и разработали люди, которых он называл магами древности» [137,с.13]. С точки зрения Карлоса Кастанеды, в основе учения Дона Хуана лежит многовековой опыт предыдущих видящих, которые «были блестящими практиками» и добились значимых успехов в освоении «искусства сновидения». Древние маги разработали концепцию создания сновидческой действительности, в ходе которой происходит отделение мира сновидения от мира повседневности. Карлос Кастанеда связывает сновидение с представлением сути вещей в качестве энергии, что является существенным отличием сновидческой действительности от повседневной среды

человеческого существования. Автор подчеркивает: «Это значит, что ты смог бы непосредственно воспринимать энергию, – ответил он. – Отбросив ту часть восприятия, которая связана с социальными интерпретациями, ты сможешь воспринимать внутреннюю сущность чего угодно» [136,с.14].

Кастанеда противопоставляет энергетическое мировосприятие с социальной интерпретацией мира, в которую входит осознание окружающей среды как вместилища конкретных физических объектов. Представление мира как определенного набора физических форм разнообразных предметов автор относит к общепринятому человеческому представлению, от которого следует отказаться, так как данная позиция мешает пониманию системы мироздания в виде энергетических потоков. Карлос Кастанеда поясняет природу восприятия обычного земного человека: «...каждый человек прилагает серьезнейшие усилия, яростно пытаясь удержать свое восприятие мира в общепринятом русле» [137, с.15]. На основании этого в книге «Искусство Сновидения» происходит разграничение энергетического мира и мира физических объектов. При этом, в восприятии обыкновенного человека мир энергии будет иметь вымышленную основу в отличие от физического, в котором человек находится постоянно. Однако в понимании магов древности физическая среда утрачивает свою реальность в связи с осознанием Вселенной как неиссякаемого потока энергии. В главе «Маги древности» мы находим: «...в первую очередь мир является миром энергии, и лишь потом – миром объектов. Однако если мы не начнем с предпосылки, гласящей, что мир – это энергия, мы никогда не обретем способности непосредственного восприятия энергии. Нас неизменно будет останавливать отмеченная только что тобою физическая очевидность "плотности" объектов» [137, с. 16]. Дон Хуан Матус делает попытку управлять вниманием Карлоса Кастанеды, пытаясь сосредоточить его на лежащей в основе всего сущего энергии. Это достигается объяснением доном Хуаном Матусом подлинной структуры мироздания, состоящего из разнообразных энергетических субстанций. В «Искусстве Сновидения» сказано: «Все есть энергия. Вся Вселенная – это

энергия <...> Нам следует обрести уверенность – именно физическую уверенность – в том, что не существует ничего, кроме энергии. Необходимо совершить мощное усилие для восприятия энергии как энергии» [137, с. 15].

По мнению дона Хуана, фокусирование внимания на энергетической системе построения мира способствует правильному пониманию природы всего сущего магом. Карлос Кастанеда выделяет два вида внимания, неизменно сопутствующие человеку знания в освоении множественных реальностей. В главе «Маги древности» происходит раскрытие доном Хуаном каждого из них: «Одна из них – небольшая – называется первым вниманием, осознанием мира повседневности<...>Вторая сфера деятельности гораздо больше первой. Это – второе внимание, осознание иных миров...» [137,с.31]. Дон Хуан сосредотачивает мышление Карлоса Кастанеды на оказании большего внимания осознанию иных миров, подчеркивая важность второго внимания по сравнению с первым. С помощью двух вниманий Кастанеда продолжает разграничение повседневной реальности и иных миров, обусловленное способом восприятия определенной категории индивидов. Дон Хуан отдает предпочтение второму вниманию, так как именно оно служит специфической возможностью, отделяющей магов от обычных людей. По мнению дона Хуана, чтобы превратить Карлоса Кастанеду в видящего, нужно сфокусировать его мышление на втором внимании. Для этого дон Хуан посредством ведения афористических диалогов меняет восприятие мира Карлоса Кастанеды, заключающееся в осознании наличия состоящих из энергии множества измерений. Таким образом, Виктор Пелевин в романе «SNUFF» заимствует принцип разделения двух связанных с действительностями понятий у Карлоса Кастанеды, обусловленный практической деятельностью древних магов в данной области исследования.

Пелевин повествует о встречающейся у Кастанеды преемственности концепций создания реальности, сохраняя при этом наименование первых творцов мироздания, которые упоминаются в книге «Искусство сновидения» – маги древности. Вместе с тем, в «SNUFF» происходит управление человеческим

вниманием, отличающееся от словесного способа влияния на внимание Кастанеды доном Хуаном воздействием на органы чувств зрителя посредством видеозаписи. Виктор Пелевин подразделяет энергетическую сторону реальности на два аспекта: энергия любви и энергия смерти. Автор подчеркивает важность концепции Карлоса Кастанеды, связанной с энергией, циркулирующей в качестве неотъемлемой составляющей мироздания. Пелевин приводит слова дискурсмонгера, который рассказывает Грыму о попытке людей создать универсальную реальность – «киноновости». Она представляет собой синтезируемый продукт вымышленных реалий, проецируемых зрителю через экран монитора в качестве бесспорно существующих. В «SNUFF» приводятся утопичные воззрения дискурсмонгера по данной теме: «Люди решили создать "киноновости" – универсальную действительность, которая единой жилой пройдет сквозь реальность и фантазию, искусство и информацию. Эта новая действительность должна стать прочной и постоянной. Настоящей, как жизнь, и настолько однозначной, чтобы никто не смог перевернуть ее с ног на голову. В ней должны были слиться две главные энергии человеческого бытия – любовь и смерть, представленные как они есть на самом деле» [271, с. 200].

В произведении «Сказки о Силе» Карлос Кастанеда делает любовь главным элементом окружающего мира, играющим ведущую роль в его познании. Кастанеда наделяет своего героя дон Хенаро любовью ко всему сущему, благодаря которой он всегда в лучшем расположении духа. В главе «Предрасположение двух воинов» говорится: «– Любовь Хенаро – этот мир, – сказал он. – Он только что обнимал эту огромную Землю, но поскольку он такой маленький, то все, что он может сделать, – это только плавать в ней» [143, с. 284]. Дон Хенаро наполняет Землю энергией собственной любви, при этом, мир наполняет его силой, помогающей Хенаро в различных духовных практиках. Акт наполнения дон Хенаро поддерживающими его прекрасное состояние магическими способностями служит способом поощрения за отданную энергию бенефактора Кастанеды, выражающуюся в чувстве глубокой любви. Дон Хуан

поясняет автору специфику любви Хенаро к миру: «Но Земля знает, что он любит ее, и заботится о нем. Именно поэтому жизнь Хенаро наполнена до краев, его состояние, где бы он ни был, будет изобильным. Хенаро бродит по тропам своей любви, и, где бы он не находился, он полный <...> И его возлюбленная – Земля – обнимает его и осыпает его невообразимыми дарами» [143,с.284]. Полнота мага свидетельствует об огромных энергетических ресурсах внутренней составляющей воина. Именно они являются магическими возможностями, позволяющими дону Хенаро выполнять задачи духовного плана, недоступные обычным людям.

В книге «Путешествие в Икстлан» Кастанеда повествует о втором важном элементе мира – о смерти. Для кастанедовского воина нагваля огромную роль играет его отношение к смерти. Она выступает в виде мудрого советчика, от указания которого зависит дальнейшая судьба человека знания. В главе «Смерть-советчик» Карлос Кастанеда подчеркивает важность смерти для каждого мага: «Единственный по-настоящему мудрый советчик, который у нас есть, – это смерть. Каждый раз, когда ты чувствуешь – как это часто с тобой бывает, – что все складывается из рук вон плохо и ты на грани полного краха, повернись налево и спроси у своей смерти, так ли это. И твоя смерть ответит, что ты ошибаешься и что, кроме ее прикосновения, нет ничего, что действительно имело бы значение. Твоя смерть скажет: "Но я же еще не коснулась тебя!"» [142, с. 48] Для любого воина нагваля смерть вбирает в себя значение, превосходящее по степени важности разнообразные жизненные коллизии. Суждения воина о структуре мироздания находятся в прямой зависимости от отношения к понятию «смерть».

Мир Карлоса Кастанеды лишен акцентирования мага на процессе жизнедеятельности и существует благодаря контролю жизни индивида посредством смерти. Смерть подсказывает видящему, как поступить в той или иной ситуации, таким образом, кардинально меняя вектор его существования. В состоянии полного краха воин останавливается в духовно-нравственном развитии, прекращая какую-либо деятельность в качестве своего становления как будущего нагваля. Однако при концентрации на смерти маг продолжает духовно-

практическую деятельность вплоть до завершения собственного жизненного пути. С точки зрения дона Хуана, смерть соотносится с живым созданием и намеренно сосредотачивает мага на собственном последнем касании. Доминирование смерти относительно человека знания выражается в именовании ее в качестве охотника. При этом, позиция воина нагваля заключается в отношении к собственной личности как к объекту охоты самой смерти. Карлос Кастанеда пишет: «...Один из нас должен снова осознать, что смерть охотится за каждым из нас, что она всегда рядом, за нашим левым плечом. Один из нас должен обратиться к смерти за советом, чтобы избавиться от бездарной мелочности, свойственной людям, которые живут так, словно смерть никогда их не коснется» [142, с. 48]. Осознание охоты смерти «за каждым из нас» обуславливает подчинительное положение человека знания относительно нее, которое обосновывается сверхъестественной силой смерти лишать жизни людей одним прикосновением. Смерть является первой ступенью видящего при его плавном переходе к высшему божеству – Орлу. По мнению Карлоса Кастанеды, сначала происходит физическое умирание воина с помощью прикосновения смерти, после чего его осознание становится добычей всемогущей субстанции – Орлом.

Роман Виктора Пелевина «Бэтман Аполло» повествует о сверхлюдях – вампирах, которые доступными им средствами и способностями используют каждого человека в собственных целях. Вампиры обладают различными магическими силами, которые дают им превосходство над простыми жителями Земли. Вампиры способны извлекать из человеческой крови информацию путем непосредственного контакта с ее носителем. Виктор Пелевин пишет: «Кровь содержит только шифры и коды, которые позволяют считывать сведения, имеющие отношение к данному человеку. Грубая аналогия – это удаленный сетевой доступ. Дегустируя чужую красную жидкость, мы получаем все логины и пароли» [266, с.10]. Любой сверхчеловек способен превращаться в летучую мышь, тем самым переходя в свое «древнее тело». В романе данная метаморфоза необходима для перемещения вампира в его обитель – Хартланд: «Вампир

попадает в Хартланд, прыгая в пропасть. Во время этого прыжка он превращается в подобие огромной летучей мыши (конечно, значительно меньшего размера, чем титаническая Великая Мышь). Это и есть Древнее Тело, в котором, если верить нашей мифологии, магические черви жили на Земле за сотни миллионов лет до человека» [266, с.15]. На основании этого по сравнению с людьми вампиры являются богами. Виктор Пелевин подчеркивает их главенствующую роль на Земле и использование людей в качестве послушных им марионеток: «Халдеи тоже начинаются на букву "X". Больше никакого отношения к хамлету они не имеют. Это наши человеческие слуги, через которых мы управляем планетой» [266,с.9]. Неслучайно вампиры удовлетворяют свои эгоцентрические потребности присвоением себе наименований божеств мифологических преданий мира. Автор подчеркивает идентичность вампиров с богами древнейших языческих верований планеты. В «Бэтман Аполло» находим: «Именно вампиры когда-то открыто управляли людьми под видом эллинских и прочих богов. Потом по ряду обстоятельств мы ушли в тень – но по-прежнему сохраняем власть над миром. По древнему обычаю мы берем себе имена богов, которым поклоняются люди. Но это всего лишь лошадиные клички» [266, с.8].

Вампиры являются высшими существами на Земле, нашедшими способ управлять людьми посредством воздействия на их восприятия с целью сокрытия реалий окружающей среды. Обитель вампиров Хартланд и ее глава Великая мышь доступны для восприятия вампиров и скрыты от обзора обыкновенного человека: «Как я уже сказал, материальность Великой Мыши несколько иная, чем у людей. Ее может лицезреть только вампир (кроме редчайших исключений по воле самой Мыши). Человек просто не сумеет обнаружить вход в Хартланд – и вопрос о том, где именно он находится, лишен для людей смысла» [266, с.15]. Таким образом, в книге Пелевина «Бэтман Аполло» происходит обожествление понятия «вампир» посредством присвоения им сверхъестественных способностей. В книгах К.Кастанеды представлены люди знания, чьи способности существенно отличаются от среднестатистического человека. Они способны находить места

силы, которые недоступны вниманию обычного человека. При этом места силы замаскированы под реалии окружающей среды, распознать которые может только кастанедовский маг. В книге «Учение дон Хуана» описывается поиск места силы Карлосом Кастанедой, вследствие чего оно было обнаружено на полу веранды у обыкновенного камня. Автор пишет: «Тут я вспомнил, что дон Хуан, наверное, за мной наблюдает. Я медленно отполз к ботинку и прислонился спиной к валуну. Я хотел передохнуть и собраться с мыслями, но заснул. Я услышал над собой голос и смех дон Хуана и проснулся. – Ты нашел его, – говорил он» [144, с.29]. Человек знания волен изменять собственную физическую оболочку с помощью внутренней энергии своего астрального дубля (Донья Соледад, Хосефина). Считывание информации о мире представляет собой энергетическое взаимодействие мага и предметов окружающей его действительность. Объекты и субъекты мира представляют собой энергетическую субстанцию – внутреннюю суть вещей, которая дает воину определенные сведения о них. С точки зрения Карлоса Кастанеды, информационный материал об окружающей среде воин получает с помощью собственного интеллектуального потенциала – правостороннего осознания, вбирающего в себя обусловленное опытом человеческое представление о вещественной составляющей мироздания.

Второй способ извлечения сведений об окружающем мире – левостороннее осознание заключается в магических ощущениях человека знания, основанных на энергетическом взаимодействии его астрального дубля с непознаваемой природой объектов и субъектов действительности. В главе «Право- и левостороннее осознание» книги «Дар Орла» сказано: «Правая сторона, которую он называл тональ, охватывает все, что может воспринимать интеллект. Левая сторона – нагваль – царство, черты которого неописуемы, мир, который невозможно заключить в слова. Левая часть до какой-то степени воспринимается (если это можно назвать восприятием) всем нашим телом, отсюда и его сопротивление построению концепций» [136, с.151]. Левостороннее осознание автор относит к стороне представления о вещах, которое не поддается объяснению посредством

мышления конкретного индивида. Противоположное интеллектуальному методу извлечения информации – познание с помощью ощущения допустимо в случае осознания объектов и субъектов в качестве сгустков энергии определенного вида. Энергетическая субстанция как сакральная часть вещи дает воину информацию об истинной ее природе, недостижимой людям, использующим интеллектуальную трактовку значения предметов. Извлечение сведений в романе Пелевина «Бэтман Аполло» вампиром из красной жидкости имеет смежный аспект с левосторонним осознанием Карлоса Кастанеды на основе сакральности данных знаний и доступности их определенной категории индивидов. Образ кастанедовского человека знания и вампира из романа Пелевина тождественны на основе определенных магических способностей, в которые входят изменение облика и восприятие объектов, скрытых от обычных людей.

В произведении Карлоса Кастанеды «Дар Орла» представлено три «не-делания» Сильвио Мануэля. Каждое из них призвано изменить восприятие человека знания, сконцентрировав его внимание на недоступной обычному пониманию природе вещей. Концентрация внимания осуществляется с помощью игнорирования значения и свойств объектов повседневного мира и придания им новых путем мыслительных операций воина. Особое внимание заслуживает третье «не-делание» Сильвио Мануэля. Сущность этого процесса заключается в подвешивании магов к дереву кожаными корсетами, при котором люди знания должны сформировать в воздухе подобие треугольника с основанием на земле и вершиной в воздухе. Так как дерево имеет прямое отношение к земле, для создания вершины в воздухе Ла Горде и Кастанеде пришлось висеть вниз головой. Подобные манипуляции необходимы для того, чтобы вызвать у них чувства определенного характера: «Занимаясь *не-деланием* в подвешенном виде бесчисленное количество раз, мы испытывали могучий поток физических ощущений, подобных слабым разрядам электрических импульсов» [136, с.215]. Ввиду необычности своего положения Карлос Кастанеда и Ла Горда испытали огромное потрясение, так как привычная картина мира в их сознании претерпела

существенные изменения из-за контакта с духом дерева и нахождения в состоянии покоя в темноте. В книге «Дар Орла» говорится: «В течение первых трех-четырех попыток дерево, казалось, сопротивлялось нашему вторжению. Затем, когда это прошло, мы начали ощущать импульсы как сигналы мира и равновесия<...>Он исходил из того, что наше восприятие испытывает глубокое потрясение, когда мы оказываемся в состоянии покоя в темноте» [136, с.215]. Изменение представления о мире заключается в фокусировании внимания на отдельных его составляющих посредством замещения слуховым анализатором зрительного. Таким образом, в третьем «не-делании» слух играет ведущую роль в освоении окружающей реальности: «Он сказал, что в темноте, особенно в подвешенном состоянии, глаза занимают подчиненное положение по отношению к ушам» [136, с.216]. Процесс «не-делания» позволил Карлосу Кастанеде путешествовать за пределы обыденной действительности, предварительно уничтожив барьер восприятия в виде тумана. Автор называет «не-делание» Сильвио Мануэля состоянием повышенного осознания, в ходе которого осуществляется переход в сновидческую действительность сквозь туманную завесу, служащую существенной помехой для восприятия отдельных элементов сновидения. Кастанеда описывает свое странствие в сновидческий мир с Ла Гордой вследствие погружения в третье «не-делание»: «На другой стороне находилась ужасная пустыня с небольшими круглыми песчаными дюнами. Над нами зависали низкие желтые облака; но ни неба, ни горизонта не было видно. Ключья бледно-желтого тумана ограничивали видимость. Ходить было очень трудно» [136, с.217].

В романе «Бэтман Аполло» Виктор Пелевин заимствует «не-делание» Сильвио Мануэля для обозначения реалий вампирской жизни. В предисловии к произведению Пелевина идет речь о хамлете – помещении, где вампиры висят вниз головой на перекладине. Автор пишет, что это нужно для того, чтобы «впадать в нирванический ступор, который наступает от прилива крови» [266, с.8]. Нирванический ступор обусловлен чувством наслаждения освобождением от

страдания и каких-либо привязанностей. Тем самым вампир абстрагируется от эмоционального состояния, которое связывает его с окружающей действительностью. Данный принцип представляет собой уход от мира повседневности путем разрыва с ней связи на эмоциональном уровне. Свисание вниз головой способствует благоприятному погружению сверхчеловека в другую реальность, которую Виктор Пелевин называет лимбо.

Каждое путешествие в лимбо сопровождается достижением отсутствия эмоциональной реакции на мир повседневности с помощью выполнения процедуры «свисания» в хамлете. Чувства наслаждения, страдания и желания чего-либо фокусируют внимание человека преимущественно на объектах окружающей среды. Тем самым игнорирование данного спектра эмоций стимулирует к познанию и восприятию многообразия действительностей. Учитель школы ныряльщиков в лимбо Улл рассказывает главному герою Раме о специфике путешествия в другие миры: «– На время погружения вампир, разумеется, зависает вниз головой. Чаще всего в своем собственном хамлете. Некронавигатор удерживается на известных верхних зубах даже без специальных креплений – на время сеанса верхние зубы становятся нижними. Требуемое давление на небо раньше создавалось исключительно за счет силы тяжести – поэтому старые некронавигаторы были довольно массивными. Современные легче...» [266, с.106] Зависание в хамлете сопровождается ощущением блаженства со стороны вампира, равносильному приливу эйфории. Автор сравнивает данное ощущение с конечным результатом исповедания древнего буддийского учения: «– Это состояние крайней сосредоточенности, или поглощенности, которого достигает созерцатель. Его, например, практиковал исторический Будда – как до своего просветления, так и после <...> Происходящее с нами в хамлете – это нечто среднее между третьей и четвертой джаной <...> Мы перестаем ощущать тело уже через несколько минут после того, как повисаем на перекладине <...> Но итог примерно один и тот же – и человек, и вампир приходят в состояние тончайшего блаженства, потому что личность со

своим клубком мыслей и проблем куда-то исчезает...» [266, с.272] В процессе нирванического ступора происходит абстрагирование от внутреннего «я» человека, находящегося под влиянием разнообразных факторов повседневной действительности. Таким образом, связь третьего «не-делания» Карлоса Кастанеды и зависания в хамлете Виктора Пелевина реализуется на основе чувственной реакции, испытываемой индивидом в ходе данного процесса. Описанная Пелевиным процедура является начальным этапом, предназначенным для освоения других миров путем ухода от связывающих с повседневностью эмоций. «Не-делание» Сильвио Мануэля является стартовой площадкой для перехода в сновидческий мир и ознаменовано отказом от свойств и значений предмета повседневности, навязываемых интеллектуальной стороной восприятия индивида. Данная концепция служит для концентрации людей знания на истинной природе вещей, что способствует отрицанию привычной человеческой реальности с составляющими ее объектами в пользу множества реальностей.

Виктор Пелевин вводит в свое произведение точку Великого вампира, способствующую локализации внимания на необходимых путешественнику в лимбо субъектах и объектах. Автор называет ее источником восприятия вампира: «Люди считают, что место, где происходят переживания красного, зеленого и синего – это их мозг. Но мозг – это просто телеграфно-шифровальный прибор. Он посылает кодированные запросы "красный, зеленый, синий" в исходную... Ну, скажем, точку, которая является источником всего восприятия вообще. Мы называем эту точку Великим Вампиром» [266, с.82]. Пелевин повествует об абстрактно существующей точке, которая в ответ на шифрованные запросы человеческого мозга посылает человеку нужные понятийные составляющие. Тем самым концентрация внимания на явлениях действительности напрямую зависит от точки начального восприятия. Автор сравнивает точку Великого Вампира с солнцем в качестве источника света, который проходит сквозь человека-витраж, окрашиваясь в разные цвета. В «Бэтман Аполло» сказано: «Человек – это просто сложная цветовая гамма, в которую окрасился пучок света, проходя через

замысловатую комбинацию цветных стекол. Витраж не производит лучей сам. Он по своей природе мертв и темен даже тогда, когда пропускает сквозь себя самую завораживающую игру» [266,с.83]. Эманации света представляют собой множество человеческих реальностей, берущих начало в точке Великого Вампира. Точка восприятия содержит закодированную информацию о других мирах, осознав которую можно странствовать за пределы повседневной среды обитания человека.

Вампир способен переходить из одной подобной цветному лучу света действительности в другую. При этом, пучки света реальности проходят сквозь мыслительные потоки обыкновенного индивида. Виктор Пелевин пишет, что световые лучи являются индивидуальными переживаниями каждого человека, исходящие из общего для всех эпицентра. Другими словами, людские переживания представляют собой начинающиеся в точке Великого Вампира действительности, представленные в виде эманаций света. В главе «The hard problem» Улл поясняет: «– Человек – это комбинация переживаний<...>Сложная цветовая гамма, выделенная из яркого белого света, где уже содержатся все возможные цвета. В ярком белом свете уже есть все, что может дать любой калейдоскоп. Калейдоскоп убирает часть спектра – но не создает света сам» [266, с.84]. В произведении «Искусство Сновидения» Карлос Кастанеда называет эпицентр человеческого восприятия точкой сборки. В главе «Маги древности» находим: «– И как работает эта точка сборки? – поинтересовался я. – Она обуславливает наше восприятие, – ответил дон Хуан. – Древние маги *видели*, что именно там, в этой точке собирается восприятие человеческих существ.<...>... любое восприятие, каким бы оно ни было, формируется как раз в этом месте» [137, с.18]. Все воспринимаемые человеком знания явления связаны с точкой сборки, позволяющей фокусировать внимание на реальности, отличной от повседневной. Через центр восприятия проходят светящиеся волокна Вселенной: «Он ответил, что, во-первых, они увидели, что непосредственно через точку сборки проходят лишь очень немногие из миллионов светящихся нитей

Вселенной. Это и не удивительно, ведь размер точки сборки относительно мал по сравнению с целым» [137, с.19].

Каждая энергетическая нить представляет собой сновидческий мир, в который маг волен попасть, сдвинув точку сборки в определенное положение. Суть данного процесса заключается в намеренном перемещении воином точки восприятия на одну из многообразия святающихся нитей. Таким образом, кастанедовскому человеку знания дается возможность осознать структурированный состав реальности сновидения и воплотить в жизнь последующее в нее путешествие. Тем самым точка сборки становится центром не просто одной из энергетической нитей-реальностей, а центром ее непосредственного восприятия. Восприятие мага формирует сновидческую действительность по принципу «острова тоналя», в который входит представление в собственном сознании человеком знания предметов, образующих сновидение. Точка сборки, перемещаясь на определенное энергетическое волокно, поддерживает существование той или иной реальности. Карлос Кастанеда пишет о том, что, если переместить точку сборки в определенное положение, станет возможным воссоздание не только человеческих воспоминаний, но и переживаний. В книге «Искусство Сновидения» сказано: «*Вспомнить* – значит повторно сдвинуть точку сборки в то место, где она была во время пребывания человека во *втором внимании*. Дон Хуан заверил меня, что маги могут не только полностью восстановить все содержимое памяти, но также оживить любое переживание, когда-либо испытанное ими во втором внимании. Для этого они намеренно сдвигают *точку сборки* в нужные положения» [137, с.32]. Повторная постановка точки сборки на один из отрезков святающейся нити способен сделать воспоминания и переживания человека знания частью сновидения или отдельно присутствующего сновидческого мира. Таким образом, Виктор Пелевин использует учение Карлоса Кастанеды о точке сборки в качестве обоснования эпицентра восприятия вампира как ведущей составляющей перехода в другие миры.

Неотъемлемой частью жизнью вампира является посвящение в «undead». Виктор Пелевин пишет: «Ты принимаешь посвящение в undead, – сказал Энлиль Маратович. – Что это такое? – спросил я тем же дурным голосом. – Undead – высшая каста среди вампиров. Те, кто способен по своей воле входить в лимбо» [266, с.45]. Посвящение в «undead» включает в себя обучение сверхчеловека умениям и навыкам, превосходящих по могуществу не только возможности обыкновенных людей, но и вампиров. «Undead», в переводе с английского языка «бессмертный», означает не просто обладание способностью жить вечно, а умение переходить из мира живых в мир мертвых. В предисловии к роману «Бэтман Аполло» говорится: «Однако некоторые вампиры – их называют "undead" – способны переходить грань между жизнью и смертью немислимыми для людей способами» [266, с.10]. Мир мертвых представлен в виде переживаний субъекта, связанных с событиями, когда-либо происходившими в его жизни. Отличительной чертой «бессмертных» является странствие в другую реальность-лимбо, сотканную из переживаний конкретного индивида. Учитель Улл осуществляет обучение «бессмертных» как путешествующих в лимбо. В ходе первого семинара Рама узнает механизм перехода в новую действительность, который заключается в непосредственном контакте вампира с человеческой кровью посредством некронавигатора. Автор передает речь учителя Улла на одном из занятий: «Если он заряжен красной жидкостью мертвого человека, вампир класса undead может встретиться с ним в лимбо. Происходит это не только из-за особого физиологического воздействия некронавигатора, но и потому, что малое небытие усиливает нашу чувствительность к препаратам» [266, с.105]. Некронавигатор имеет красную жидкость человека, которая способствует странствию вампира в лимбо. Из красной жидкости вампир извлекает информацию о человеке в виде воспоминаний и других сведений, основанных на полученном в процессе существования на Земле опыте. Таким образом, лимбо – действительность, состоящая не только из переживаний, но и разнообразных сведений, полученных вампиром вследствие контакта с индивидом. Виктор

Пелевин пишет: «Особые технологии очистки позволяют отделять записанные в красной жидкости знания от личности обладавшего ими человека. С помощью таких препаратов можно мгновенно овладевать большими массивами незнакомых прежде сведений, совершенно не соприкасаясь при этом с чужой душой» [266, с.10].

На втором семинаре Улл раскрывает философский аспект сущности структуры другого мира в метафорической форме изъяснения. Учитель использует скрытое сравнение лимбо с фоточуланом и миром мертвых: «Лимбо – это темный фоточулан, где хранится немыслимое число негативов... Только поймите, пожалуйста, сразу – никакого реального чулана, где хранятся темные витражи, нет. Витражи, негативы – просто сравнение. На самом деле это сложнейшие информационные коды, указывающие свету, каким стать и как меняться. Мы называем их анимограммами. Это и есть души в загробии. Мертвые души» [266, с.96]. Последний третий семинар основан на практическом путешествии в переживание древнего вампира Аида. В произведениях Карлоса Кастанеды внимание читателя сконцентрировано на преобразованной разновидности человека – воине. Метаморфоза человеческой природы происходит за счет наделения воина свойствами и способностями, отличающихся от возможностей обычных людей. Воины могут переходить из одного измерения в другое, а также создавать новые неосвоенные никем миры. На протяжении одиннадцати книг происходит обучение Карлоса Кастанеды доном Хуаном Матусом с целью последующего превращения автора в человека знания. В произведении «Путешествие в Икстлан» Кастанеда показывает структурированный подход к обучению со стороны дон Хуана Матуса. Занятия учителя Кастанеды построены путем плавного перехода от теоретических сведений, относящихся к освоению новых миров, к их практическому воплощению. В главе «Открыться силы» дон Хуан рассказывает о способе, позволяющем стать первопроходцем в странствии по сновидческому миру. Автор пишет: «← Стань доступным *Силе*; ухватись за свои *сновидения*, – сказал он в

ответ. – Ты называешь их снами, поскольку не властен над ними. Воин – тот, кто ищет силу, и он не зовет это *сном*. *Сновидения* для него – реальность» [142, с.107]. Карлос Кастанеда предлагает осознать силу, которая стоит в основе мироздания и, используя ее, превратить собственный сон в реальность. Воину достаточно признать существование данной субстанции, что позволит ему расширить свое представление о Вселенной, имеющей множество миров. По мнению автора, именно сила является абстрактной основой каждого отличного от повседневности мира. Карлос Кастанеда соотносит силу с энергией, которой обладает светящийся кокон человека знания.

Энергетический сгусток внутренней составляющей мага способен сливаться с многообразием реальностей, представляющие собой светящиеся нити Вселенной. Таким образом, происходит создание действительности в пределах одного энергетического волокна, а также непосредственное путешествие в нее. В главе «Битва силы» дон Хуан дает философское обоснование остановки мира с помощью силы мага: «– Так ведь никто и не хочет, в том-то и дело. Это просто происходит. А когда ты узнаешь, что это такое – остановка мира, ты осознаешь, что на то есть свои веские причины. Видишь ли, одним из аспектов искусства воина является умение сначала по некоторой особой причине разрушить мир, а затем – снова восстановить его для того, чтобы продолжать жить <...> Для того, чтобы это знать, нужна *сила*, много силы» [142, с.155]. Посредством собственной силы маг игнорирует представление о человеческом мире как единственно существующем и перемещается в разнообразные реальности. Переход в них требует разрыва каких-либо отношений с окружающей человека средой путем отсутствия сфокусированности на предметах и явлениях, ее образующих. В предпоследней главе «Мир останавливается» Карлос Кастанеда на практике разрушает собственное представление о реальности как привычного вместилища обыденных явлений и фактов повседневной жизни. Автор именует данную концепцию остановкой мира. В своих книгах Карлос Кастанеда сближает понятия «линии мира» и «нити Вселенной» на основании одного из значений трактовки

лексемы «мир»: «совокупность всех форм материи в земном и космическом пространстве, Вселенная» [258, с.358]; и синонимии слов «нить» и «линия» вследствие схожести описания их формы. С помощью магической силы, присутствующей в виде энергии, Кастанеда смог видеть энергетические линии мира. Тем самым автор смог попасть в новую действительность, предварительно выбрав одно из светящихся волокон: «Я смотрел прямо на него и видел "линии мира". Я действительно видел белые светящиеся линии, в невообразимом изобилии протянувшиеся вокруг во всех направлениях. Я подумал было, что это солнечный свет так рассеивается ресницами. Я моргнул и взглянул еще раз. Линии были очень устойчивы и непрерывны. Они лежали на всем и проходили сквозь все. Я повернулся, разглядывая новый мир» [142, с.271].

Вследствие отказа от признания человеческой действительности в качестве единственной существующей и ухода от трактовки реалий окружающей среды со стороны обыкновенных людей произошел разговор автора с волшебным существом, доступным сознанию воина только в возникшей из-за остановки мира ирреальной среде. Дон Хуан поясняет: «Вчера ты *остановил мир*. И, может быть, даже *видел*. Волшебное существо общалось с твоим телом, и тело понимало его язык, потому что мир разрушился» [142, с.272]. Карлос Кастанеда различает описание реальности мага и понимания структуры мироздания человека. Дон Хуан раскрывает своему ученику понимание мира с точки зрения людей: «— Описание мира. Шаблон, который формируется в восприятии человека навязчивыми объяснениями людей. Видишь ли, нам объясняют с самого рождения: мир такой-то и такой-то. У нас нет выбора. Мы вынуждены принять, что мир именно таков, каким его нам описывают» [142, с.273]. Объяснение реальности магами связано с желанием преодолеть ограничение восприятия явлений обыденным представлением людей о сложившейся структуре мироздания. Дон Хуан относит разговор Кастанеды с волшебным существом койотом к видению действительности воином, что невозможно в реальности типичных людей. В главе «Мир останавливается» сказано: «— Вчера мир стал для

тебя таким, каким его описывают маги, – продолжал он. – И там, в этом мире, живут говорящие койоты. И олени, и гремучие змеи, и деревья...» [142, с.273] Карлос Кастанеда называет магическое видение мира синтезом представлений о нем мага и человека, исходя из которых, происходит преобразование одной из реалий повседневной жизни. Именно поэтому автор ставит человека знания в положение между двумя мирами: миром мага и обыденного понимания людей. Дон Хуан произносит: «Наверно, ты уже понял, что *видение* появляется только тогда, когда тебе удастся проскользнуть в щель между двумя мирами – миром людей и миром магов. Сейчас ты увяз в этой щели, в некой промежуточной точке. Вчера ты поверил в то, что койот с тобой говорил. Точно так же в это поверил бы маг. Но *видящий* знает: поверить в это – значит увязнуть в магическом мире. Но не поверить – значить увязнуть в мире обычных людей» [142, с.273]. В книге Виктора Пелевина «Бэтман Аполло» сближение привилегированного класса вампиров «undead» с кастанедовскими людьми знания происходит на основании их отличительной способности перемещаться из одного мира в другой. Пелевин воссоздает стадии обучения вампира класса «undead», приближая последовательность этапов и содержание данного процесса к методам дидактического воздействия дона Хуана Матуса на Карлоса Кастанеду.

Главный герой произведения Пелевина вампир Рама в качестве обучающегося способностям сверхлюдей класса «undead» попадает в воздушный замок Дракулы. Его коллега по Хартланду, Энлиль Муратович раскрывает предназначение данного сооружения: «– Место, куда ты отправляешься – не обычный физический замок, в который может попасть кто угодно. Это порог лимбо. Сейчас ты все равно не поймешь природы происходящего. Но ты должен знать, что это место – одна из наших святынь. Наша Мекка, если угодно. Туда по обычаю отбывают в специальном гробу» [266, с.46]. Замок Дракулы является для сверхчеловека отправным пунктом в какую-либо действительность. Пелевин подчеркивает не только огромную значимость данного места, но и его ограниченную доступность. Только путешественник в лимбо обладает

специальными знаниями и умениями, чтобы воспользоваться замком в качестве промежуточного участника перехода в другой мир. Автор описывает воздушный замок, проводя параллель с метафорическим объяснением учителя Улла сущности перемещения в лимбо, суть которого состоит в истолковании человека как витража, сквозь который проходят лучи света, символизирующие множественность реальностей. Виктор Пелевин пишет: «Интереснее всего выглядели окна – в нижних этажах они были скрыты подобием накладных каменных карманов, в которых для света была оставлена только узкая щель сверху <...> А в верхних этажах окна были обычными, но вместо стекол в них были витражи <...> Словом, это был бы вполне обычный замок, если бы не одна деталь. От стен здания в разные стороны отходили тонкие ветви, которые кончались похожими на скворечники домиками с витражными окнами» [266, с.57].

Витражи, присутствующие в виде составного элемента замка, свидетельствуют о преломлении проходящего сквозь них лучей света и окрашивании их в определенные цвета. Таким образом, замок становится эпицентром, через который проходят всевозможные пучки света, представляющие собой одну из действительностей. Вампир способен настраиваться на одну из световых эманаций реальности, используя энергетические возможности замка Дракулы. Данное сооружение является сосредоточением световой энергии Вселенной, так как оно находится на пересечении всех возможных действительностей. По окончании обучения Энлиль Муратович произносит: «Чтобы стать undead, надо на время умереть. Для этого и нужен гроб. Мы не эстеты, Рама, мы прагматики. Все посвящения, касающиеся лимбо, даются только в лимбо. Этот замок – учебный сон, который видят все undead» [266, с.454]. Место перемещения в разнообразные реальности находится непосредственно в замке – учебном сне, который видят только сверхлюди. В произведении Карлоса Кастанеды существенную помощь в переходе в сновидческую действительность осуществляет место силы. В главе «Открыться силе» дон Хуан приводит своего

ученика в одно из них: «– С этого момента о целом ряде вещей мы будем разговаривать только в *местах силы*, – продолжал дон Хуан. – Сегодня у тебя первая попытка, что-то вроде испытания. Мы находимся сейчас в одном из таких мест, и говорить здесь можно только о *силе*» [142, с.113]. Место силы сосредотачивает в себе энергию, служащую магу для странствия в сновидение, и является разрывом в пространстве естественного происхождения, позволяющим человеку знания мгновенно перемещаться между двумя точками Вселенной. Таким образом, кастанедовский воин приходит в место силы из мира повседневности и, благодаря циркулирующей там силе, оказывается в сновидческой реальности. Неслучайно дон Хуан обучает Кастанеду «искусству сновидения» именно в месте силы, подтверждая это собственной репликой: «– На этом самом месте я научу тебя *сновидеть*» [142, с.114]. «Сновидеть», в понимании Карлоса Кастанеды, означает прямое попадание мага в мир сновидения и создание сновидческой реальности путем фокусировки внимания на отдельных его составляющих. Дон Хуан поясняет: «Когда учишься *сновидеть*, весь фокус заключается в том, чтобы не просто посмотреть на объект, а удержать его изображение. *Сновидение* становится реальностью тогда, когда человек обретает способность фокусировать глаза на любом объекте. Тогда нет разницы между тем, что делаешь, когда спишь, и тем, что делаешь, когда бодрствуешь» [142, с.115].

Концентрация на объектах сновидения представляет собой мысленный перенос того или иного предмета в удерживаемую сознанием плоскость, что в конечном итоге делает магический сон реальностью. Подобным образом, находясь в месте силы, воин способен переноситься в любой сновидческий мир в зависимости от степени сосредоточенности внимания на качественных и количественных характеристиках предметов, от которых зависит пространство, в которое попадает сновидец. Исходя из этого, место силы – центр пересечения сновидческих реальностей, представляющих собой энергию в чистом виде, используя которую можно создавать материальные объекты в конкретной

плоскости. Присутствующий в месте силы человек знания располагает огромной силой, полученной им вследствие скопления энергетических волокон миров, каждое из которых сосредотачивает собственную силу в конкретной точке нахождения мага – месте силы. Кастанедовская отправная точка в разнообразные реальности находится за пределами обыденного мира. В главе «Мир останавливается» дон Хуан Матус меняет восприятие Карлоса Кастанеды, вследствие чего привычная человеческая действительность для него исчезает. Вместо мира повседневности Кастанеда видит светящиеся волокна множества миров, каждое из которых скрывает собственную плоскость с предполагаемыми объектами материального плана. Автор называет плоскость, вбирающую в себя линии мира бесконечным «неопределенным пространством»: «Я не имею понятия, сколько прошло времени. И светящийся койот, и вершина холма, на которой я стоял, уже давно куда-то исчезли. Не было ни ощущений, ни мыслей. Все отключилось, и я свободно парил в бесконечности некоего неопределенного пространства» [142, с.271]. Именно в бесконечном пространстве возникли лучи солнца, трансформировавшиеся в светящиеся линии мира: «Вдруг я ощутил удар. Что-то охватило все мое тело и зажгло его. Тогда я осознал, что на меня падают лучи солнца. Я слабо различал далекие горы на западе. Солнце было уже над самым горизонтом. Я смотрел прямо на него и видел "линии мира"» [142, с.271].

Лимбо – отдельная действительность, квинтэссенция которой – переживания, оживленные светом сознания конкретного вампира. Она представляет собой сон, в котором вампир принимает происходящее там в качестве реально существующего. Пелевин называет лимбо осознанным сном: «Говорят и так, но редко. Все эти слова значат на самом деле одно и то же. Погружение – подобие осознанного сна» [266, с.105]. Осознание выступает как понимание находящихся там элементов в качестве предметов, имеющих определенный набор свойств и значений. В лимбо присутствуют теневые создания, позиционируемые как населяющие данное пространство обладатели свечения. Улл говорит: «Скажем так, мы в лимбо не единственные ныряльщики.

Есть особые теньевые существа и даже подобия растений и насекомых, обитающие только в этом пространстве – своего рода флора и фауна. Они разрушают нестойкие анимогаммы своим внутренним светом, что похоже на поедание трупов подземными червями» [266, с.97]. Эти существа обладают особой энергией, выступающей разрушающей силой созданных воспоминаний вампиром. Карлос Кастанеда населяет сновидение неорганическими существами или союзниками. В книге «Огонь Изнутри» автор противопоставляет союзников органическим существам, к которым относится человек: «Нет, на самом деле они не агрессивны <...> И дело здесь не в том, что у них для агрессивности не хватает энергии, а скорее в том, что их энергия – несколько иного типа. Союзники больше похожи на электрический ток. А существа органические – на тепловые волны» [140, с.107]. Неорганические существа отличаются от людей особым видом энергии, а также отсутствием физическое оболочки, так как неорганики – свечение в чистом виде. Кастанеда описывает союзника как округлую форму, появившуюся в зеркале: «Поверхность зеркала потемнела и покрылась яркими пятнами фиолетового света. Они увеличивались. Там были пятна сверкающей черноты. Потом все это превратилось в картинку, похожую на плоское изображение облачного неба в лунную ночь. Вдруг все детали изображения стали резкими, картина пришла в движение» [140, с.107].

Кастанедовское созерцание зеркала привело к конструированию внутри него нового мира, который населял союзник. Зеркало выступило в роли прохода, разграничивающего два измерения. Исходя из этого, неорганические существа осмысляются автором в виде неизменных сущностей созданного магом мира. Неорганические существа имеют равные человеку знания способности создания и разрушения действительности, так как обладают принятым в качестве энергии или эманации осознанием. Дон Хуан поясняет: «...имеются иные категории существ, оболочки которых не похожи на коконы. Но внутри этих оболочек содержатся эманации, образующие осознание» [140, с.88]. Попадая в лимбо, вампир волен наполнять его любыми элементами, делая реальность

индивидуальным проявлением разума того или иного сверхчеловека. Улл рассказывает: «Вампонавигатор – это несколько сотен конфет смерти, даже несколько тысяч. В нем содержатся очищенные препараты из красной жидкости опытейших ныряльщиков древности, которые десятилетиями учились визуализировать то или иное устрашающее или завораживающее проявление в своем контролируемом сне. Это позволяет вампиру действовать сверхъестественным образом. Не в физическом мире, конечно. Такие препараты, если они и существовали раньше, давно запрещены конвенцией. Вы можете совершать чудеса только в лимбо» [266, с.107]. Визуализация какого-либо явления – способ создания сверхчеловеком конкретного мира, заключающийся в мысленной проекции предмета в определенную плоскость. Визуализация вещей и контроль происходящего во сне осуществляются методами, которые использует в своих произведениях Карлос Кастанеда. Вампир пользуются кастанедовским понятием «намерение», а именно направляет собственное мышление или силу сознания на какой-либо предмет. В ходе этого осуществляется фиксация очертания объекта в сознании «undead» в лимбо и последующее его воссоздание в выбранном месте. В основе данной направленности лежит желание сверхчеловека перенести явление из одного измерения в другое. Немаловажной функциональной особенностью создателя реальности является воля.

Карлос Кастанеда определяет волю как возможность и проявляемое усилие, заключающее в себе удержание предметов в сознании-реальности и фокусирование на определенных образах. В романе «Бэтман Аполло» вампир использует вампонавигатор как помощник в визуализации составляющих реальность структурированных элементов. В вампонавигаторе содержатся шаблоны перенесенных в реальность объектов, которым вампир дает возможность существовать благодаря свету своего сознания. Виктор Пелевин приводит пример использования воли и намерения в лимбо вампиром Рамой: «Я показал вам этот отрывок с одной-единственной целью, – сказал Улл. – Чтобы вы сразу поняли, чем лимбо отличается от реальности. Дело в том, что мои вопросы

не имеют смысла. Потому что вампир, перематывавший эту анимограмму, не заинтересовался ни местом, где стоял пыточный столб, ни тем, где находилась дверь, в которую проскользнул его подопечный. Поэтому столб не стоял нигде. И дверь тоже. Все, что вы видите в лимбо, создается исключительно вниманием, которое вы к этому проявляете, сознательно или нет» [266, с.148]. Находясь в реальности, Рама не изъявил желания придать двери и столбу местонахождение и не сделал соответствующего усилия по его сохранению. При контакте с лимбо физическое тело вампира остается в хамлете, при этом, астральная проекция непосредственно странствует в другом измерении. Улл определяет астральную форму вампира как субстанцию, находящуюся как в пределах сознания вампира, так и внутри его человеческой оболочки: «Чтобы видеть по-человечески после выхода из тела, мы должны взять с собой глаза. И мозг тоже <...> Во время так называемой "астральной проекции" человек не выходит за пределы тела. Он даже не выходит за пределы своей фантазии» [266, с.77]. Сновидение Карлоса Кастанеды – постижение новой реальности видящим, находящимся в состоянии сна, сопровождающегося сдвигом точки сборки в различные позиции. Автор поясняет: «Под *сновидением видящие* – и древние, и новые – понимали практику контроля естественного сдвига, которому *точка сборки* подвергается во сне» [140, с.168]. Погрузившись в сон, человек знания создает мир, оставляя при этом свою физическую оболочку в повседневной среде. Главным средством путешествия в сновидческую действительность является тело сновидения. Именно оно присутствует в разнообразных реальностях при осуществлении процесса сновидения. Кастанеда определяет его в качестве светящегося энергетического сгустка: «...в общем и целом я вел себя хорошо. *Я видел тело сновидения* Хенаро таким, какого оно в действительности, – как световой сгусток» [140, с.172]. Астральная проекция вампира в «Бэтман Аполло» подразумевает присутствие в лимбо копии его человеческого тела. Карлос Кастанеда говорит о попытке древних видящих превратить сновидческое тело в точную копию человеческого: «*Древние видящие* стремились получить совершенно точную

копию тела, – продолжил он. – И это им почти удалось. Единственное, что им так и не удалось воспроизвести, это глаза. Вместо глаз у тела сновидения было просто свечение осознания» [140, с.174].

Тело сновидения представлено энергетической субстанцией, которую маг волен изменять в соответствии со своим повседневным обликом. Нахождение астрального дубля мага в сновидческом мире при условии постановки точки сборки в определенное положение называется пребыванием в позиции сновидения. Это достигается благодаря нестигаемому намерению мага – сильному желанию достичь внутреннего безмолвия и с помощью усилия, прикладываемого человеком знания для удержания мира сна в своем сознании. Автор пишет: «Несгибаемое намерение приводит к внутреннему безмолвию, а то, в свою очередь, генерирует внутреннюю силу, необходимую для сдвига точки сборки в нужные позиции во время сна <...>наступает очередь контроля <...> Для этого используется практика упорного удержания картины сна» [140, с.174]. Удержание картины сна требует повышенного сосредоточения внимания на отдельных его составляющих. Сон является частью сознания видящего, следовательно, все предметы сновидческого мира – проекция мыслительной деятельности индивида, не связанной с объектами повседневной среды. Поэтому удержание очертаний сновидческого мира сопровождается фиксацией сознания на каждом его элементе или сохранением его изображения в виде мыслей. Сила безмолвия в данной ситуации выступает феноменом, при котором происходит очищение разума видящего от мыслей, заостряющих его внимание на окружающей среде, вследствие чего происходит наполнение сознания человека знания спроецированными реалиями сна. Определенная сновидческая реальность может быть следствием воспоминания мага о чем-либо. Карлос Кастанеда описывает собственное сновидение, где он встречается незнакомую девушку: «Я мгновенно ощутил тяжесть глубокого сна. В какой-то момент я осознал, что *сновиджу*. Там был дом, который я уже когда-то видел. Я приближался к нему, словно идя вдоль по улице. Там были и другие дома <...> Возле дивана стояла

молодая женщина, похоже было, что она встала при моем появлении <...> Я по очереди находился то рядом с доном Хуаном, то рядом с ней. И его, и ее я видел совершенно отчетливо, совсем как наяву» [140, с.258].

Каждый сновидческий мир реален так же, как и повседневный при условии концентрации на нем внимания мага. При потере фиксации внимания на сновидческом мире вследствие пробуждения, он перестает иметь право на существование в сознании мага: «Но мир, который ты видишь сейчас, завтра существовать не будет. Он существует лишь тогда, когда тон *точка сборки* занимает вполне определенную позицию, и именно – ту, в которой она находится в настоящий момент» [140, с.263]. В «Бэтман Аполло» прослеживается та же закономерность, в ходе которой при пробуждении Рамы, лимбо, где он находился, пропадает. Девушка в сновидении являлась следствием воспоминания Кастанеды о событиях его жизни. Запечатленный в голове Кастанеды образ девушки из прошлой жизни отразился в мире сновидения в лице его знакомой Кэрол: «Сдвинув, например, свою *точку сборки* в некоторое особое положение, ты вспомнишь, кем была та женщина <...> И тут я начал вспоминать, словно моя память зависела от его слов: смутные образы, неясные ощущения, чувство безграничной привязанности, аромат духов, разлитый в воздухе... Я даже оглянулся. А потом вспомнил. Это была Кэрол – женщина-Нагваль. Ведь я только позавчера с ней встречался!» [140, с.263] Сновидение может образовываться при помощи воспоминаний мага, с которыми связаны переживания различного характера. Переживания обусловлены сильными эмоциями, относящимися к событиям прошлой жизни человека знания, и стимулируют появление соответствующих им воспоминаний в мире сна. Автор описывает переживания, испытанные им в ходе сновидения: «Следующие мгновения невозможно было описать – казалось, что во мне пронесся вихрь чувств всего моего психологического диапазона. Я спрашивал себя: разве возможно, чтобы я тогда проснулся в ее доме в Туксоне, штат Аризона – за две тысячи миль от Оахаки? <...> Дон Хуан подошел ко мне и положил руку мне на плечо. Он сказал, что ему

в точности известны мои чувства. Его бенефактор заставил его пройти через точно такие же переживания» [140, с.275]. Исходя из данного примера конструирования сновидения на основе воспоминаний Кастанеды, Пелевин показывает целые миры, основу которых составляют воспоминания и связанные с ними переживания. Автор показывает отдельную реальность – сознание человека Кедаева, состоящую из мучений его совести, циклических воспоминаний и обширных фантазий. Муки совести – мысли Кедаева, вызванные переживаниями в связи с неправильными поступками в разнообразных фрагментах его жизни. Рама повествует: «Теперь мы погружались в пучину совести <...> Я увидел длинный коридор вроде тюремного – темный и грязный. По нему сновали похожие на бандитов охранники – или похожие на охранников бандиты в одинаковой униформе» [266, с.210]. Структура пучины совести построена на основе камер, за которыми скрываются те или иные мысли, вызванные эмоциональными переживаниями Кедаева. В одной из камер Рама видит человека, который был каким-то образом связан с недобросовестной жизнью Кедаева: «В камере стояло гинекологическое кресло, к которому был привязан мужчина в ярко-зеленом двубортном пиджаке – со спущенными до колен штанами и залепленным клейкой лентой ртом. Перед ним стояли два человека, похожие на авторемонтников. В руках у одного была дрель. Увидев Кедаева, человек с залепленным ртом замычал, словно пытаюсь сообщить что-то важное, но Кедаев отрицательно покачал головой и пошел дальше» [266, с.211].

Циклическая память связана с воссозданием в лимбо обрывков памяти, в которых содержится юность Кедаева. Автор пишет: «Грохочущий черный туннель вдруг обрывался в воинственную гуннскую кукурузу, потом долго неслись сырые осенние леса. Мелькал оранжевый закат над военным русским полем. Древнейшими гуслими звенела рябь китайских озер. Весна, ночь, ветер. Юность одна и та же у всех <...> Во всем этом не было грубых швов и стыков – перемены были естественными, словно Кедаев и правда смотрел в окно быстро мчащейся электрички» [266, с.214]. Вампир способен фокусировать свое

внимания на отдельных воспоминаниях человека, тем самым перенося их в нужное пространство. Место для переноса определяется вампонавигатором, в чью компетенцию входит помощь сверхчеловеку в виде направленности на конкретное людское сознание. Посредством своего мышления вампир преобразует и воссоздает структурированные части будущего лимбо, используя сознание человека в качестве предоставленного для этого места. Тем самым происходит наложение одного сознания на другое, ввиду того, что разум вампира представляет собой производящий реальность механизм. Мышлению человека отводится пассивную роль хранилища, из которого сверхчеловек берет необходимые ему очертания тех или иных объектов. Человек знания в книгах Карлоса Кастанеды создает мир, делая пространством для него собственный разум.

Однако в произведении «Огонь Изнутри» при сновидении Кастанедой девушки Кэрол в реальность вмешивается дон Хуан: «Я хотел спросить ее, кто она, но не мог выговорить ни слова. Затем в ушах моих зазвучал голос дон Хуана. Он сказал: – Ага, вот ты где, – как будто только что меня отыскал» [140, с.258]. При наличии в мире сновидения двух магов происходит взаимная проекция чего-либо в сознании одного из них. Дон Хуан, вмешиваясь в сновидческую действительность Карлоса Кастанеды, использует сознание мага в виде плоскости для создания разнообразных явлений. Так как девушка Кэрол – следствие воссоздания обрывков памяти во сне, то дон Хуан, как и сам Кастанеда, способствовал изъятию сопряженных с ней очертаний из разума мага с последующим созданием ее изображения в сновидческом мире Кастанеды. На основании одного из способов воссоздания мира посредством воспоминаний и переживаний, который прослеживается в произведении Кастанеды «Огонь Изнутри», Пелевин изображает определенную структуру мироздания, принятую вампирами в качестве единственно верной. По своей природе вампир ведет паразитический образ жизни, используя человека как продукт собственного питания. Сверхчеловек живет за счет потребления излучаемого людьми

страдания. Улл утверждает: «– Человек, ставший вампиром и носящий в своем мозгу магического червя, приобретает довольно мрачную карму <...> В том числе из-за того, что живет всю жизнь в роскоши, то есть в известном смысле паразитирует на страданиях других людей» [266, с.136]. Вампир становится зависим от эмоционального состояния людей, потребление которого делает сверхчеловека вершиной пищеварительной цепи. В главе «Неорганические существа» книги «Огонь Изнутри» Карлос Кастанеда определяет союзников как существ, питающихся эмоциями людей знания, в частности, страхом. Дон Хуан говорит: «*Союзников* привлекают эманации. И больше всего им нравится животный страх. Когда существо его испытывает, выделяется энергия наиболее подходящего *союзникам* типа. Внутренние эманации *союзников* подпитываются энергией животного страха <...> *Союзников* привлекает только энергия, высвобождаемая эмоциями. И не важно, будет ли это любовь, ненависть или печаль, – все работает одинаково эффективно» [140, с.107]. Образ жизни союзника заключается в поглощении энергетических потоков, исходящих от мага. Энергия, в свою очередь, представляет собой эмоции различной степени силы. Наиболее сильной считается состояние страха, которое, по словам дона Хуана, достигалось древними видящими искусственным путем: «Затем дон Хуан рассказал, что отношение *союзников* к животному страху было открыто *древними видящими*. Этот тип страха нравится *союзникам* больше всего на свете, и *древние видящие* доходили даже до таких крайностей: они специально насмерть пугали людей, чтобы подкормить своих *союзников*» [140, с.107]. Виктор Пелевин делает вампира собирательным образом на основе специфических черт человека знания, заключающихся в умении создавать новую реальность, и присущих неорганическим существам свойств.

Роман «Тубурская игра» представлен созданной автором отдельной реальностью, существование которой основано на придуманных им реалиях. Мир романа составляют сверхъестественные создания, отличающиеся от человека своими способностями. Наибольшую часть из них составляют колдуны или маги,

обладающие огромным могуществом. В книге Макса Фрая упоминается колдун Джуффин с присущими ему магическими манипуляциями: «Конечно, Джуффин взял сердце у собственной Тени. Со своей-то всегда проще быстро договориться, а он, если помнишь, очень спешил, потому что думал – от этого зависит твоя жизнь. Твой бывший начальник большой молодец, ловко все тогда провернул, но ты имей в виду, сама по себе жертва не так уж велика. Тень такого могущественного колдуна не то что новое сердце – голову за полчаса отрастит, если понадобится» [348, с.18]. Джуффин может осуществлять разнообразные процедуры по отношению к собственной тени, к которым относится изъятие у нее сердца для спасения какого-либо субъекта и ее мгновенная реинкарнация. В книге представлены маги, именуемые Сонными Наездниками, чье могущество заключается в управлении снами, а также в возможности путешествия в них, как в другую реальность. Нумминорих Кута поясняет: «...Сонные Наездники, люди, управляющие сновидениями столь же лихо, как подчиняют себе реальность лучшие из угуландских магов – те немногие, кому неизвестно значение слова "невозможно". <...> Позже я еще не раз встречал этот аромат и постепенно понял, что так пахнут сновидения – не все, конечно, только самые глубокие, вспоминать которые мы почти не умеем, а Сонные Наездники считают своей подлинной жизнью. <...> И если тебе однажды посчастливилось ухватить такой сон-жизнь за хвост, лучше бы его вовсе не отпускать – то есть не просыпаться» [348, с.174]. Сон соотносится Максом Фраем с отдельной реальностью на основании осмысления его как аналога настоящей жизни. Сновидение не что иное, как симуляция обыкновенной жизни с возможностью реализации в них дополнительных сверхъестественных способностей. Одна из них заключается в фиксации определенного отрезка времени во сне с последующим возвращением в него. Это осуществляется с помощью Сонной Шапки: «А лучше всего помещать сон под традиционную Сонную Шапку. <...> ...она способна не только долгие годы удерживать добычу, но и всякий раз отправлять спящего в то самое место, на котором его разбудили, – что и говорить, очень удобно» [348, с.176]. В своих

произведениях Карлос Кастанеда описывает мир, населенный людьми и магами. В книге «Активная Сторона Бесконечности» автор называет своего учителя дон Хуана Матуса одним из могущественных представителей категории «магнагваль», являющийся предводителем других магов. Дон Хуан в разговоре с Карлосом Кастанедой называет себя магом и нагвалем, частично раскрывая понятие «нагваль»: «Я – маг, – сказал он. – Я отношусь к линии магов, существующей уже двадцать семь поколений. Я – Нагваль своего поколения. Он объяснил мне, что таких, как он, предводителей партии магов называют "Нагвалями"» [134, с.77].

Кастанеда приписывает магам возможность воздействия на абстрактный мир, который отличается от обыкновенного отсутствием в нем материальных объектов и субъектов с закрепленными за ними конкретными свойствами и функциями. По мнению автора, маги имеют дело с нематериальным или духовным миром, именуемым бесконечностью. Особенностью данного мира является отрицание ведущей роли физической оболочки предмета, от которой зависит его прямое предназначение и место в системной организации мира. Карлос Кастанеда пишет: «Действия магов связаны исключительно с миром абстрактного, безличного. Маги сражаются за достижение цели, не имеющей ничего общего с желаниями обычного человека. Маг стремится достичь бесконечности и при этом оставаться в полном осознании» [134, с.79]. Желание обычного человека автор связывает с манипуляциями, осуществляемыми в мире, наполненном вещественными составляющими, обладающими индивидуально – физическими функциональными особенностями. Макс Фрай осмысляет мага в качестве обладателя фантастических способностей, а также как существа, осуществляющего свои цели и задачи в противоположном обыкновенной среде мире. Связь мага с ирреальным миром сближает Макса Фрая с концепцией Карлоса Кастанеды в отношении человека, обладающего отличной от обывателя силой. Светлана Мартынчик и Игорь Степин прибегают к одушевлению природных явлений, а также к их непосредственной персонификации. В мире

романа «Тубурская игра» показано отождествленное с женщиной облако, способное испытывать человеческие эмоции и вести беседу на людском языке. Женщина-облако вступает в диалог с сэром Максом: «– Всегда знала, что ты – наваждение, такое же, как я, – говорит облако. – Ну, то есть понятно, не в точности такое же. Но – тоже наваждение. <...> А я порой по дюжине раз на дню прикусывала язык, чтобы не проговориться. <...> – Могла бы и проговориться, – вздыхает Макс. <...> И женщина-облако снова начинает смеяться, да так сладкозвучно, что Трише становится все равно, о чем они говорят» [348, с.18]. Персонафикация силы природы происходит в книге Карлоса Кастанеды «Активная Сторона Бесконечности». Создавая женщину-облако, Макс Фрай отталкивается от принципа Кастанеды, заключающегося в представлении шамана в качестве одной из стихий природы. Кастанеда пишет о существовании облачных шаманов, которые могут превращаться в один из элементов водной стихии, в том числе в облако: «Например, есть облачные шаманы, которые превращаются в облака, в туман. Я никогда этого не видел, но я знал одного облачного шамана. Я не видел, чтобы он исчезал или превращался в туман на моих глазах, как тот, другой шаман превратился в воду» [134, с.44].

Превращение облачного шамана в облако и туман свидетельствует об изменении его физического облика в производное от водной стихии природное явление с сохранением внутренней сути мага. Внутренняя сущность шамана делает его носителем свойств, отличающихся от предметов неодушевленного характера. Таким образом, Макс Фрай по аналогии с Кастанедой видоизменяет повседневную форму человека в облако, имеющее разум, позволяющий ему говорить и испытывать эмоции. Разум является неизменным атрибутом человека, который при изменении его оболочки позволяет испытывать присущие ему функциональные особенности. Одним из элементов мира романа «Тубурская игра» является его выдуманное историческое развитие. Нумминорих Кута связывает свою жизнь и жизнь матери с историей мира «Тубурской игры», зависящей от действий Маба Калоха, распустившего в Смутное Время Орден

Часов Попятного Времени: «Когда в начале Смутных Времен Маба Калох распустил Орден Часов Попятного Времени, он великодушно поделил орденское имущество между беднейшими адептами – теми, кто не имел ни собственных средств, ни обеспеченной родни и, покинув орденскую резиденцию, остался бы даже без крыши над головой. Так маме достался просторный двухэтажный дом на улице Светлой Ночи, в котором прошло мое детство» [348, с.77]. В книге «Огонь Изнутри» Карлос Кастанеда вводит исторические аспекты повествования. Он делает становление людей знания историческим процессом, протекавшим до завоевания Центральной Америки испанцами. Кастанеда пишет: «Дон Хуан рассказал мне, что в те далекие времена – за сотни, а может быть и за тысячи, лет до Конкисты (завоевания Центральной Америки испанцами) – эти люди знания жили в пределах довольно обширной области, простиравшейся на север и на юг от долины Мехико. Они занимались специфическими видами деятельности – целительством, колдовством, ритуальными танцами, гаданием и прорицаниями, приготовлением пищи и напитков» [134, с.16]. При этом, история людей знания показана в динамическом развитии: «Толтеки практиковали каждый свое профессиональное искусство под строгим контролем организованных братств, приобретая все более высокую квалификацию и все большее могущество. В конце концов их влияние сделалось настолько сильным, что они даже стали доминировать над этническими группами <...> После того как некоторые из этих людей научились видеть – а на это ушли столетия экспериментов с растениями силы, – наиболее предприимчивые из них взялись за обучение видению других людей знания» [134, с.16].

Исторический процесс развития людей знания сопряжен с объединением их в братство, обладающее огромной сверхъестественной силой. Макс Фрай перенимает основные черты кастанедовского исторического повествования и вводит в роман могущественное магическое объединение «Орден Часов Попятного Времени» как закономерный этап развития, как отдельных магов, так и определенной магической категории людей, управляющих временем. Макс Фрай

именует данный момент времени Эпохой Орденов, о чем свидетельствует упоминание Нумминорихом о волшебной вещи, относящейся к данному историческому периоду: «...деньги тоже приготовил и сложил в купленный на Сумеречном Рынке злобный кошелек – очень полезный сувенир Эпохи Орденов. У нас, в Ехо, он вполне способен оттяпать палец незадачливого карманника, а на таком большом расстоянии от Сердца Мира – только умеренно грозно зарычать» [348, с.144]. О сверхъестественной направленности Ордена свидетельствуют специфические ритуалы, а также род деятельности вступившей в Орден матери Нумминориха. Макс Фрай делает мать Куты ведьмой, тем самым подчеркивая сверхъестественную направленность ее деятельности и вводит в произведение «Мост Времени», связанный с определенными манипуляциями с временными понятиями: «Мама еще в детстве вступила в Орден Часов Попятного Времени. Если бы среди женщин этого Ордена существовало хоть какое-то подобие иерархии, можно было бы сказать, что мама занимала в ней очень высокое место. Она, несмотря на молодость, была настолько могущественной ведьмой, что Великий Магистр Маба Калох регулярно приглашал ее потанцевать на Мосту Времени, а этим мало кто мог похвастать. <...> Но факт остается фактом: некоторым ученикам Магистра Мабы Калоха изредка удается пересекать Мост Времени, по крайней мере, в том направлении, которое называется "прошлым", а потом благополучно возвращаться в свое "сегодня"» [348, с.76]. Сближение Карлоса Кастанеды и Макса Фрая происходит на основе описания исторических аспектов в развитии сверхъестественных существ.

Альтернативная действительность «Тубурской игры» состоит из не имеющих место быть в реальной жизни городов и стран. Главный герой Кута показывает географическую структуру мира на примере рассуждения о кратчайшем пути до Тубура: «Через Изамон пролегают кратчайшие пути в горные государства Тубур и Шинпу, с которыми охотно торгуют столичные купцы. Добираться туда через Тулан или тот же Тарун гораздо приятней, но времени отнимает больше. К тому же во всех прибрежных государствах Чирухты

действуют таможенные ограничения и взимаются довольно чувствительные пошлины...» [348, с.137] В книге «Путешествие в Икстлан» Карлос Кастанеда вводит несуществующий город Икстлан, в который стремится бенефактор автора дон Хенаро. Иллюзорность Икстлана связана с присутствием данного географического объекта исключительно в сознании Хенаро в качестве дома мага, а также с метафорической недостижимостью этого места. Дон Хенаро сознательно признает существование данного места, однако, он признается, что в реальной жизни никогда его не достигнет, несмотря на то, что держит туда путь. Он произносит: «Я никогда не дойду до Икстлана, – твердо, но очень тихо, едва слышно проговорил он. – Иногда бывает – я чувствую, что вот-вот, еще немного, еще один шаг – и я дойду. Но этого не будет никогда» [142, с.283]. Икстлан не имеет ничего общего с реальной жизнью, подобно наименованиям городов и стран в творчестве Макса Фрая. Икстлан является частью личного мира Хенаро, обозначающего конечную точку его исканий. Данный мир противопоставлен обыденной жизни и носит индивидуальный характер. Исходя из этого, дон Хенаро в собственном сознании создает представление об Икстлане как части его личной реальности, при этом намеренно делая его недоступным даже для самого себя.

Альтернативная действительность Макса Фрая подразделяется на многообразие миров, в которых присутствуют те или иные персонажи. Автор подчеркивает существование различных реальностей, в которых время течет по-особенному: «Как раз что-то около года. Но это ничего не значит. Ход времени в разных Мирах обычно не согласован, как, скажем, скорость движения рек, текущих параллельно друг другу на разных концах земли» [348, с.27]. Наличие во Вселенной огромного количества миров является основной концепцией Карлоса Кастанеды. Он пишет: «Дон Хуан утверждал, что мир, который мы считаем единственным и незыблемо абсолютным, является лишь одним из множества параллельно существующих миров, организованных наподобие того, как располагаются слои в луковице. Он уверял, что все эти сферы иного бытия как же

реальны, уникальны и абсолютны, как и наш мир» [137, с.8]. Структурная организация Вселенной Карлоса Кастанеды предполагает наличие отдельных действительностей, имеющих свои особенности в строении. Концепция Карлоса Кастанеды, заключающаяся в присутствии во Вселенной разнообразия миров, определяет фэнтезийную направленность творчества Макса Фрая. За счет концепции Карлоса Кастанеды в романе «Тубурская игра» происходит переосмысление и расширение главного принципа фэнтезийного жанра. Вместо единственной альтернативной реальности в повествовании Макса Фрая становится возможным существование множества действительностей. В самом начале произведения сэр Макс находится в кофейне «Кофейная гуца», которая впоследствии оказывается недавно образованным миром с непривычным для него ходом времени. Сэр Макс признается: «По-моему, я заметно поумнел за то время, что тут гоцу. И только потому, что ведрами пил этот грешный кофе на протяжении... Вот, кстати, интересно, сколько дней я уже здесь сижу? Очень трудно следить за ходом времени в еще не затвердевшей реальности. Я даже зарубки на дверном косяке стал делать, выяснив, что о календарях тут пока не слыхивали» [348, с.27].

Мир «Кофейной гуцы» противопоставлен миру Echo с привычным для главного героя временным течением. В диалоге с облаком сэр Макс произносит: «Но когда начал ежедневно их пересчитывать, внезапно выяснил удивительные вещи из области арифметики. В частности, что сто двадцать четыре и один в сумме дают семьдесят семь, а семьдесят семь и один – двести восемнадцать. И так далее. Ну и плюнул, чтобы не доводить дело до Нобелевской премии за столь выдающееся открытие. Не до нее мне сейчас. А сколько лет прошло в Echo с тех пор, как ты впервые пришел к нам в гости? Или не лет?» [348, с.27] В книге «Тубурская игра» Макс Фрай делает возможным осуществление влияния мага на законы времени пространства романа. Это достигается изменением течения времени в отношении конкретного индивида по его собственному желанию. Макс Фрай вводит материальное воплощение движения временных координат от

прошлого к настоящему, реализовавшееся в виде «Колеса Времени». Процесс поворота «Колеса» в определенном направлении позволяет изменять ход времени для колдунов Ордена Часов Попятого Времени. Мать Нумминориха Куты посредством «Колеса Времени» возвращает себе молодость: «Вскоре после откровенного разговора о моем происхождении и прочих интересных вещах мама покинула меня, намереваясь повернуть вспять свое личное Колесо Времени и еще раз прожить молодость, почти целиком потраченную на учебу в Ордене и возню со мной» [348, с.80]. «Колесо Времени» носит индивидуальный характер для каждого колдуна и используется по его усмотрению. Поворот «Колеса» вспять означает переход в прошлое с последующим видоизменением путешествующего мага сообразно данной эпохе.

В книге «Дар Орла» Флоринда знакомит Карлоса Кастанеду с шаманским понятием «Колесо Времени». Перед этим она поясняет ему основное отличие времени обыкновенных людей от времени шаманов: «Флоринда объяснила, что, когда она и ее друзья говорят о времени, они не имеют в виду что-то такое, что измеряется движением часовой стрелки. Время является сущностью внимания, из времени состоят эманации Орла, и, по существу, когдаходишь в любой аспект другого "я", то знакомишься со временем» [136, с.279]. Время людей знания существует при их переходе в «другое я», которое сопровождается трансформацией физического облика воина в сгусток светящейся энергии, являющейся его внутренней природой. Благодаря превращению мага в светящуюся энергетическую субстанцию достигается странствие в иные измерения. Неслучайно в связи с осуществлением совместного сновидения Ла Горда и Кастанеда обменялись светимостями для благоприятного перехода в «другое я». Автор пишет: «Во время нашего совместного сновидения под наблюдением Зулейки мы с ней обменялись огромным количеством нашей светимости. Именно поэтому мы смогли вместе выдержать давление другого "я", когда входили в него телесно. Дон Хуан говорил ей также, что только сила воинов его партии сделала в этот раз переход таким легким и что, когда ей придется

переходить самостоятельно, она должна быть готова сделать это в сновидении» [136, с.278]. Светящийся кокон человека знания переходит в одну из энергетических полос – эманации Орла, представляющих собой схематичный вид одной из реальностей. Время в творчестве Карлоса Кастанеды носит нелинейный характер и в зависимости от сосредоточения на нем пристального внимания мага присутствует в каждой действительности. Ход времени в книгах автора имеет место быть в любом из миров, вектор которого зависит от сфокусированности на нем сознания воина. Макс Фрай перенимает данный принцип, вкладывая в реплику персонажа облако цитату, определяющую структуру мироздания Вселенной «Тубурской игры»: «Ход времени в разных Мирах обычно не согласован...» [348, с.27]. «Колесо Времени» является понятием, вбирающим в себя общую характеристикой временных координат для шаманов. Карлос Кастанеда раскрывает его сущность в физическом аспекте: «Она сказала, что колесо времени подобно состоянию повышенного осознания, являющегося частью другого "я", так же как лево- и правостороннее осознание являются частями нашего повседневного "я", и что его физически можно описать как туннель бесконечной длины и ширины, туннель с отражающими бороздками. Каждая бороздка бесконечна, и бесконечно их число. <...> Быть пойманным в бороздку времени означает видеть образы этой бороздки, но только по мере того, как они уходят» [136, с.279]. Каждая бороздка Колеса – это отдельная реальность, образованная определенным течением времени. Другими словами, «Колесо Времени» – собирательный образ многообразия времен, развивающихся независимо друг от друга. Макс Фрай применяет данную концепцию, делая время не только специфическим для каждого мира понятием, но и линейно развивающейся абстрактной материей в пределах одной альтернативной реальности. Мать Куты возвращает свою молодость, переходя в прошлое, благодаря Колесу в пределах одного мира, в тот момент как в каждой реальности Кастанеды, находящейся в бороздке времени, может содержаться и прошлое, и настоящее, и будущее. При этом видящий может самостоятельно перемещаться в

одну из бороздок по своему разумению. Тем самым героиня Фрая, подобно воинам Карлоса Кастанеды, способна переходить в определенный момент времени.

Кастанеда противопоставляет обыкновенных существ, имеющих дела с одной бороздкой времени, видящим, способным проникать в каждую из них: «Смотреть же в нее означает быть пойманным ею, жить ею, этой бороздкой. Она сказала, что, то, что воины называют волей, относится к колесу времени. Что-то похожее на усик виноградной лозы или на осязающее щупальце, которое есть у всех нас. Она сказала, что конечная цель война – научиться фокусировать волю на колесе времени, для того что бы заставить его поворачиваться. Воины, сумевшие повернуть колесо времени, могут смотреть в любую бороздку и извлекать оттуда все, что пожелают, вроде этого "космического влагалища"» [136, с.279]. В предисловии к книге «Колесо Времени» Карлоса Кастанеды дается более конкретная характеристика способностей воина внутри отдельной бороздки: «Свобода от зачаровывающей силы взгляда в одну единственную бороздку означает, что воины могут смотреть в любом направлении и видеть, как время отступает от них или приближается» [138, с.18]. Словосочетания «время отступает» и «время приближается» связаны с временными категориями прошлого и будущего, которые воин может лицезреть в других бороздках-мирах, предварительно оторвавшись от одной из них. Просмотр обыкновенных людей лишь одной борозды обуславливается их жизнью в четко закрепленных временных рамках: прошлое – настоящее – будущее. Воин перемещается в отдельный мир, соответствующий определенному времени, с помощью прикладывания усилий, позволяющих поворачивать данное Колесо Времени в любую сторону. Тем самым происходит сохранение Максом Фраем в своем произведении не только принципа заимствования наименования понятия, вбирающего в себя ход времени, но и передача основного метода воздействия на него путем поворота. Находясь в «Кофейной гуще», подруга сэра Макса, оборотень Триша на самом краю сада сталкивается со стеной тумана. Макс Фрай

пишет: «– Ой, – говорит Триша, обнаружив, что уперлась в стену тумана, с которой граничит дальний коней, их сада» [348, с.41]. «Кофейная гуща» с прилегающими к ней территорией является отдельной реальностью, туман представляет собой субстанцию, ограничивающую ее протяженность. Однако Фрай пишет о путешествии сквозь туманную стену Макса и его друга Франка, а также о появлении из него гостей: «Франк туда каждый день ходит, и Макс тоже, и некоторые гости оттуда появляются и уходят потом тоже через туман, и ничего им не делается» [348, с.41]. В книге Карлоса Кастанеды «Дар Орла» туман описывается как граница, разделяющая мир надвое: «Предмет нашей беседы находился в пяти-семи метрах справа от меня и выглядел как бесплотная стена желтого тумана, разделявшего, насколько я мог судить, весь мир надвое. Эта стена простиралась от земли до неба, уходя в бесконечность. Пока мы беседовали, половина мира, находившаяся справа от меня, была целиком закрыта этим туманом, левая же половина была видна как на ладони».

Разделение мира надвое с помощью туманной стены способствует появлению двух различных действительностей. Об этом свидетельствует описание стены, как субстанции, которая «простиралась от земли до неба, уходя в бесконечность» [136, с.97]. При этом, мир в данном контексте осмысливается Кастанедой в виде понятия, включающего в себя многообразие реальностей. Стена тумана скрывает от мага другую действительность, которая по отношению нему предстает в качестве неизвестного пространства. Исходя из этого, у спутников Кастанеды появляется страх – боязнь шагнуть за границы известного. Автор пишет: «Это была стена тумана, которая тянулась повсюду до самого неба, – сказала она. Она была прямо здесь, она сводила меня с ума. <...> – Что ты обо всем этом думаешь, Нестор? – спросил я. – Я боюсь, – сказал он тихо. <...> – А ты, Роза? Услышав, что я обращаюсь к ней, Роза подскочила. Она, казалось, потеряла дар речи. <...> Конечно, она помнит, – сказала Хосефина, смеясь. – Но она до смерти перепуталась» [136, с.83]. Основываясь на этом, Макс Фрай описывает чувства страха оборотня Триши, увидевшей туманную завесу на

границе «Кофейной гущи». Фрай поясняет: «Но у Триши от этого тумана в глазах темно и шерсть на загривке дыбом, хотя, по идее, там давным-давно нет никакой шерсти, откуда, вы что? Франк ее очень качественно из кошки в девушку превратил, отлично постарался; он вообще все делает на совесть, если уж берется» [348, с.41]. Макс Фрай также превращает туманную завесу в границу между измерениями. Для героев «Тубурской игры» делается возможным сквозь туман переходить из одного мира в другой. Автор показывает появление из стены тумана гостя, которых впоследствии представляется Нумминорихом Кутой: «Щенки тумана стали понемногу просыпаться и разбредаться по саду. Один забрался Трише на колени, явно намереваясь еще немного там подремать, но вдруг передумал, спрыгнул на землю и побежал обратно, к туманной стене. Остальные рванули за ним, а минуту спустя снова выскочили, счастливые, возбужденные, повизгивающие от восторга, и Триша сразу поняла, в чем дело. Это они встречают гостя, который, получается, уже пришел, и, значит...» [348, с.51] Преодоление туманной завесы составляет основу человека знания, странствующего в другие миры, в творчестве Карлоса Кастанеды. Автор передает один из способов прохождения туманной завесы: «Хосефина, как знаток тумана, объяснила, что преимущество Элихио перед остальными состояло в его способности останавливать стену, так что он по желанию мог проходить сквозь нее. Она добавила, что стену тумана легче проходить в сновидении, потому что тогда она не движется» [136, с.98].

Кастанеда подчеркивает не только благоприятное прохождение тумана в сновидческой действительности, но и способность проходить сквозь него вообще. В «Тубурской игре» Нумминорих Кута оказывается у каменной стены, отделявшей обыкновенный для него мир от неизведанного. Неизведанная действительность предстала перед Кутой пространством, где ничего не было: «Там, за моей спиной, все было абсолютно нормально, а впереди не было ничего, и это оказалось достаточно веской причиной, чтобы надолго застрять на этой грешной стене» [348, с.62]. Подобно Триши и персонажам Кастанеды, Кута

испытывает страх перед неизвестным: «– Да я бы тоже сразу спрыгнул, – улыбнулся Нумминорих. – Именно что не раздумывая и тоже неизвестно куда, вперед или назад – как получится. Но я слишком испугался» [348, с.63]. Границу между мирами Фрай показывает в двух разных воплощениях: для присутствующих в повседневной людской среде – это каменная стена, для обитателей других миров – туман, в то время как в произведениях Кастанеды препятствие на пути мага обозначается только туманной завесой. Данное варьирование воплощений границы миров зависит от восприятия конкретного индивида. Для колдунов, проживающих в повседневном мире, каменная стена служит естественным препятствием на протяжении всей его жизни. Туманная завеса является сложным барьером, мешающим магам Кастанеды концентрировать свое внимание на нужных им явлениях действительности. Преодоление барьера восприятия осуществляется с помощью полной мобилизации внутренних духовных ресурсов, требующей подавления каких-либо негативных эмоций и мысленной сосредоточенности на конкретной цели. Макс Фрай делает своего героя сэра Макса могущественным колдуном, исходя из чего препятствие, отделяющее его от другого измерения значительно сложнее, чем у Куты, которому потребовалось только перелезть через каменную преграду. При концентрации мага на составных элементах нового мира, туман рассеивается, и перед ним предстает желаемое пространство. Сосредоточенность внимания видящего на обыденном мире порождает туман, мешающий переходу в другую реальность. При концентрации на составных элементах иного мира, достигаемой в результате перемещения точки сборки в различные положения, туманная завеса пропадает. Туманная стена является пределом реальности, отделяющей ее от многих других. Одна из магов, Кэрол, поясняет Карлосу Кастанеде о возможности рассеять туман: «Она напомнила мне, что дон Хуан говорил нам о власти над нами обыденного мира в результате того, что точка сборки неподвижно пребывает в своей обычной позиции. Именно эта неподвижность точки сборки делает наше ощущение мира настолько самостоятельным и могущественным, что

мы не можем выйти за его пределы. Кэрол также напомнила мне еще об одной вещи, о которой ей говорил нагваль: если мы хотим преодолеть эту самодовлеющую силу, мы должны рассеять туман, то есть сместить точку сборки с помощью намерения изменить ее местоположение» [137, с.218].

Смещение точки сборки неотделимо от концентрации воина на месте, в которое он хочет переместиться по своему желанию. Кастанеде и Кэрол пришлось вспомнить образ гостиничного номера, из которого они выполнили путешествие в другую действительность, чтобы вернуться обратно в повседневный мир. Кастанеда пишет об усилении, которое он приложил, чтобы вспомнить очертания номера в гостиницы, от которого зависит возможность попадания в мир людей: «Я объяснил ей, как вынужден был прилагать усилия, чтобы сохранить в уме образ ее гостиничного номера как точку отсчета. – Мне пришлось делать то же самое, – сказала она испуганным шепотом. – Я знаю, что если мы, оставаясь здесь, потеряем память, – нам конец» [137, с.219]. Потеря памяти, а, следовательно, невозможность представления образа исходной точки путешествия приковывает Кэрол и Кастанеду к отличной от окружающей человека среды действительности. Кэрол рассказывает, что фокусирование мага на предметах отдельной реальности также не дает ему возможности вернуться к начальному этапу странствия – миру повседневности. В книге «Искусство Сновидения» сказано: «– Используя что-нибудь принадлежащее этому миру, мы только ослабляем себя. Когда я стою здесь раздетая, вдали от кровати и вдали от окна, я без затруднений вспоминаю о том, откуда пришла. Но если я лежу на кровати, надеваю на себя эту одежду или выглядываю в окно, я ощущаю на себе воздействие этого мира» [137, с.220]. В конце концов, сосредоточив внимания на нужном месте, Кэрол и Кастанеда выполнили обратное перемещение из иной реальности в обыденную действительность: «Через некоторое время мы с Кэрол одновременно проснулись в ее постели в номере гостиницы "Реджис". Было настолько очевидно, что мы снова находимся в нашем обычном мире, что мы не задавали вопросов и не сомневались в этом. Солнечный свет был ослепительным»

[137, с.220]. Тем самым в романе Макса Фрая переход в другой мир сквозь стену тумана, осуществляется на основании представления сэром Максом составных элементов реальности, в которую он хочет попасть. Сосредоточенность внимания позволяет сэру Максиму рассеивать туманную преграду, являющуюся границей двух миров, что свидетельствует о необычайном могуществе главного героя по сравнению с другими персонажами и сближает его с магами, представленными в творчестве Карлоса Кастанеды. Концепцию представления элементов реальности, в которую осуществляется перемещение, реализует Нумминорих Кута. Преодолев разделяющую два мира каменную стену, он представляет составные элементы действительности, в которую переходит. Нумминорих оказывается в пустоте, где происходит его фокусирование на элементах желаемой для него реальности: «Потому что сперва я действительно прыгнул в никуда. И какое-то время ничего не происходило – ну, кроме самого прыжка <...> Пришлось делать это прямо на ходу, вернее, в полете. В смысле фантазировать. Ничего оригинального мне в голову не пришло, поэтому я просто представил себе сад – почему-то не свой, а соседский. Может, потому, что регулярно подглядываю через щель в заборе, как там у них все устроено, а в гости до сих пор ни разу не заходил – соседи люди приветливые, но замкнутые, сами не зовут, а напрашиваться я стесняюсь. В общем, я вообразил, будто тайком проник в соседский сад, и тут же приземлился в центре свежевскопанной клумбы» [348, с.65].

Представление элементов мира «Кофейной гущи» определило конечную точку странствия Нумминориха Куты. Вообразив сад, он фактически создал себе место для приземления, посредством своего сознания сделав его неотъемлемой частью определенного пространства. Неслучайно Нумминорих оказывается, по его словам, именно в представленном им же саду: «Почувствовал собственный вес – так, что ли? И землю под ногами. Вернее, под задницей – я же не стоял, а сидел там, где приземлился. И от этих простых и внятных ощущений я успокоился и собрался. И огляделся. Увидел, что рядом на земле лежат ключи – целая связка. И вот ключи, в отличие от воздуха, земли и садовых растений,

пахли, да еще как!» [348, с.67] На пути Куты возник туман, который он пересек без проблем, так как он сфокусировался на отдельных элементах нового для него мира, имеющего облик сада. Фрай пишет: «Я просто пересек соседский сад – то есть пространство, которое им казалось. Думал, что опять уткнусь в стену и через нее придется лезть, но вместо стены там был туман. Я вообще люблю туманы, а этот показался мне откровенно дружелюбным, как большая собака, хотя, по идее, что может быть общего у тумана с собакой? Тем не менее, я чувствовал, что он буквально подпрыгнул от восторга, увидев меня. Зато в нем появились запахи. Очень много запахов, по большей части незнакомых. Поначалу они были совсем слабыми, но к тому моменту, как туман рассеялся, и я вышел к вам, у меня уже голова кругом шла, а от способности соображать вообще ничего не осталось» [348, с.69]. Макс Фрай делает сновидение своих персонажей главным способом путешествия между мирами. Погружаясь в сон, герой попадает в мир, идентичный реальной жизни. Автор рассказывает об Эши Харабагуде, который охранял короля от других сновидцев во сне: «Эши Харабагуд охранял короля во сне. Точнее, на сумеречном перекрестке изнанок персональных сознаний, куда порой попадают специально обученные, особо одаренные и просто неосторожные сновидцы» [348, с.113].

Сон, по мнению Фрая, является проекцией сознаний каждого попавшего туда странника. Наслоение сознаний образует сновидческую действительность, в которой находятся сновидцы. Сновидческий мир Карлоса Кастанеды находится непосредственно в прямой зависимости от деятельности ума мага. Осознание, используемое при переходе в режим сновидения, – производное разума индивида, и, соответственно, его сознания. Кастанеда делает сновидение важным аспектом в освоении других реальностей. По мнению Кастанеды, благодаря сновидению осуществляется восприятие других миров: «В сновидении мы действительно можем воспринимать другие миры, которые мы способны достаточно точно описать. Но мы не сумеем описать то, что позволяет нам их воспринимать, хотя можем почувствовать, как сновидение открывает для

нас иные реальности. Я бы сказал, что сновидение – это восприятие, процесс в теле и осознание в уме» [137, с.9]. Двойственность природы сновидения заключается в зависимости восприятия множества реальностей не только от телесных ощущений, но и от мыслительных процессов человека знания. Макс Фрай описывает видение снов как односторонний процесс деятельности сознания определенного колдуна.

В «Тубурской игре» сновидение выделяется как отдельная реальность на основании функциональных особенностей, свойственных обычной жизни человека. Находящегося в сновидческом мире человека можно убить, что делает сновидение новой действительностью на основе присутствия общей черты с реальной жизнью. Макс Фрай пишет: «То есть, когда могущественному человеку снится, будто он, к примеру, кого-нибудь убивает, его жертва имеет шанс умереть наяву? – Совершенно верно. И очень неплохой шанс – если убийца знает, что делает. Действовать в сновидении – великий соблазн для всякого убийцы. Возможностей больше, чем наяву; многие думали, что и риска гораздо меньше, но это, конечно, была их роковая ошибка...» [348, с.114] Восприятие сна как отдельной действительности доступно индивиду, обладающему огромными магическими способностями. Дифференцированный подход к освоению сновидческой реальности прослеживается также в творчестве Карлоса Кастанеды. Осуществление процесса сновидения достигается магами, обладающими большими энергетическими ресурсами. Дон Хуан относит себя и Кастанеду к конкретной категории индивидов – маги, которым необходима энергия для путешествия во сне: «Несколько раз он с нажимом повторил, что больше нам взять энергию неоткуда, поскольку вся имеющаяся у нас энергия уже задействована, ни капли ее не остается на необычное восприятие, каковым, в частности, является сновидение. <...> Нам остается лишь одно – стать скрягами в отношении энергии, добывая ее любыми доступными способами везде, где только возможно» [137, с.48]

Встреча Нумминориха Куты со своим учителем «искусства сновидения» Еси Кудеси носит случайный характер. Их знакомство – спонтанно избирательное вступление в диалог Кудеси в отношении Куты, не имеющее определенного логического основания. Макс Фрай пишет: «Обернувшись, я увидел невысокого пожилого мужчину, чье загорелое лицо можно было бы назвать непримечательным, если бы не огромные глаза цвета молодой листвы – никогда прежде таких не видел. <...> Зеленоглазый человек приветливо улыбнулся и сказал: – Я согласен тебя учить. Вышел встретить, чтобы не терять времени зря» [348, с.208]. Попытка объяснения Кудеси встречи с Кутой как закономерного стечения обстоятельств, основанного на предварительном видении своего ученика во сне, также свидетельствует о ее случайности. Автор передает диалог учителя и будущего ученика: «– А откуда ты узнал, что я хочу выучиться на Мастера Снов? <...> – Как будто сам мне вснился бегущий нетерпеливый. <...> Например, глагол, который я неуклюже перевел как "вснился", означает, что какие-то эпизоды твоей реальной жизни приснились другому человеку, причем случайно, без предварительной договоренности и каких-либо осознанных усилий обеих участвующих сторон» [348, с.209]. Данное стечение обстоятельств основано на желании Нумминориха Куты встретить учителя мастерства сновидения. Внутреннее желание субъекта является двигателем событий реальной жизни. При этом осуществление явлений действительности находится в прямой зависимости от степени силы желания индивида. Макс Фрай приводит признание Куты о желании встретить учителя «искусства сновидения»: «Я так рад, что ты согласен меня учить! Думал, искать учителя долго придется. Я же заранее ни с кем не договаривался, и рекомендаций у меня нет. Просто много лет мечтал выучиться на Мастера Снов, однажды решил – сейчас или никогда – и на следующий день уже был на корабле. На меня иногда находит» [348, с.211]. Используя рассуждение Куты, Макс Фрай упоминает возможность влияния желания индивида на ход событий. При этом Нумминорих отрицает свою причастность к ней: «Бывают же чудесные совпадения! Или это сила моего желания встретить

Еси Кудеси оказалась столь велика? Нет, все-таки вряд ли. Прежде ничего подобного не случилось...» [348, с.212]

Несмотря на отрицание Куты способности влиять на явления реальности посредством собственного желания, автор показывает связь намерения своего персонажа с последующим событием – знакомством с учителем Кудеси. Сильное намерение найти учителя со стороны Нумминориха реализовалось в необычной встрече с ним же. Знакомство Еси Кудеси и Нумминориха Куты аналогично первой встрече Карлоса Кастанеды и его учителя дона Хуана Матуса. Карлос Кастанеда признается, что нечто неведомое подтолкнуло его подойти к Дону Хуану и заговорить с ним. В книге «Активная Сторона Бесконечности» сказано: «Странное беспокойство неожиданно овладело мной и заставило вскочить со скамьи. Как будто влекомый чужой волей, я подошел к старику и сразу же начал длинную тираду о том, как я много знаю о лекарственных растениях и о шаманизме индейцев равнин и их сибирских предков <...>. Все это время старик не поднимал на меня глаз. И тут вдруг взглянул мне прямо в глаза. "Я Хуан Матус", – сказал он» [134, с.46]. Друг автора Билл подчеркивает неразговорчивость дона Хуана, что свидетельствует об его не подкреплённой логическим умозаключением избирательности по отношению к Кастанеде. Билл поясняет: «– Я знаю, что за люди здесь живут, – заявил он воинственно, – а этот старик – особенно странный тип. Он не разговаривает ни с кем, в том числе и с индейцами. С какой бы стати ему разговаривать с тобой, чужаком? Был бы ты хоть умный!» [134, с.47]

Карлос Кастанеда пропагандирует использование воином несгибаемого намерения. Оно заключается в желании видящего, подкреплённом сильной волей, повлиять на ход какого-либо события. В главе «Кем же на самом деле был дон Хуан Матус» подчеркивается желание дона Хуана найти себе преемника, лежащее в основе его встречи с Кастанедой. Намерение найти себе преемника дон Хуан использует в качестве незримого воздействия на Кастанеду: «– Хотя ты сам не догадывался об этом, – продолжил дон Хуан, – я отправил тебя в

традиционный поиск. Ты – тот человек, которого я искал. Мой поиск закончился, когда я нашел тебя, а твой – теперь, когда ты нашел меня. <...> Дон Хуан объяснил мне, что, как Нагваль своего поколения магов, он искал человека, обладающего особой энергетической структурой и способного обеспечить продолжение его линии. Он сказал, что в определенный момент каждый Нагваль всех двадцати семи поколений приступал к самому серьезному испытанию для его нервов – к поискам преемника» [134, с.79]. Намерение дона Хуана побудило Кастанеду к неосознанному поиску учителя. Знакомство автора со своим учителем случилось на бессознательном уровне, так как Кастанеда не ставил перед собой связанных со встречей с доном Хуаном целей и задач. Отсутствие обусловленных сознанием действий преобладает в знакомстве Еси Кудеси с Кутой в романе «Губурская игра». Высказанное намерение Кудеси научить «искусству сновидения» Нумминориха обусловлено приведшей к этому отличной от мыслительных операций силе. Карлос Кастанеда подчеркивает присутствие не зависимых от человека знания форм существования нестигаемого намерения. С одной стороны, желание дона Хуана из книг Карлоса Кастанеды и героя Нумминориха Куты претворяется в жизнь случайным образом.

С другой стороны, в миропорядке шаманов индейцев яки присутствует незримая связь между множеством вещей. Во главе мироздания стоит всеми распоряжающаяся Сила. Именно она лежит в основе нестигаемого намерения воина, так как человек знания воспринимает предметы в качестве нужности/ненужности, основываясь на волеизъявлении Силы как высшего существа в религии шаманов. Исходя из этого, люди знания встречают тех, кто им нужен в данный момент жизни. При этом воины находятся в состоянии неведения относительно этого аспекта. По воле определенной высшей субстанции видящие не знают, что им нужно, но Сила постоянно подкидывает им это ввиду своей наибольшей осведомленности по сравнению с ними. Кастанеда отождествляет данную Силу с намерением бесконечности, по воле которой произошла его встреча с доном Хуаном. Автор пишет: «– То, что свело нас вместе, – продолжал

он, – было *намерением бесконечности*. Невозможно объяснить, что такое *намерение бесконечности*, и все же оно здесь, такое же осязаемое, как ты и я. Маги называют это дрожанием воздуха» [134, с.82]. Намерение бесконечности ощущается магами и принимается ими как собственное желание. Дон Хуан говорит о возможности воина слиться с намерением бесконечности, тем самым сделать свое желание тождественным ему. В произведении «Активная Сторона Бесконечности» находим: «Преимущество магов заключается в том, что им известно о существовании дрожания воздуха и они уступают ему без каких-либо колебаний. Для магов оно является чем-то не допускающим ни обдумывания, ни удивления, ни предположений. Они знают, что у них есть единственная возможность – слиться с *намерением бесконечности*. И они просто делают это» [134, с.82].

В произведении Макса Фрая путешествие во сне происходит посредством концентрации внимания персонажа на располагающихся в нем предметах. Сосредоточенность на них является продуктом сознательного проецирования составляющих нового мира, а также признания их в качестве неизменно существующих во сне. Удержание в сознании объектов сновидческой реальности способствует ее существованию, а также нахождению в ней какого-либо героя. В ходе первого урока Кудеси Нумминорих Кута осуществляет процесс сновидения, требующий концентрации его внимания на имеющихся во сне предметах. Макс Фрай пишет: «Снилась мне при этом настолько невероятная чушь, что я, не просыпаясь, думал: "Если это и есть специальный учебный сон, то чему, интересно, он должен меня научить? Просыпаться по собственному желанию – так, что ли? Отличная идея". Но полагал, что проснуться в самом начале первого урока будет как минимум невежливо, поэтому продолжал заниматься полной ерундой: доил желтую корову, норовившую превратиться то в котел, то в цветок, то в пылающий фонарь. Прекратить это безобразие можно было только одним способом: внимательно на нее смотреть и не давать сбить себя с толку, то есть

помнить, что передо мной именно корова, как бы она ни выглядела в настоящий момент. Тогда ее первоначальный облик возвращался на место» [348, с.213].

Сфокусированность внимания на корове как объекте, обладающем определенным физическим обликом, позволило Нумминориху осуществить ее присутствие во сне без конкретных видоизменений. Карлос Кастанеда выделяет сосредоточенность внимания человека знания в качестве ведущего способа реализации перехода в сновидческую действительность. Образование и существование мира сновидения зависит от присутствия в сознании мага его составных частей с присущими им свойствами и функциями. Исходя из этого, дон Хуан дал Карлосу Кастанеде указания: «Истинная же цель состоит в осознании момента засыпания. А это, как ни странно, достигается не посредством установки на осознание момента засыпания, но посредством установки на устойчивую фиксацию во сне какого-либо конкретного образа. Дон Хуан рассказал, что *сновидящий* бросает короткие целенаправленные взгляды на все, что присутствует в сновидении. А тот объект, на котором устойчиво сфокусировано его внимание, является лишь своего рода точкой отсчета. С нее *сновидящий* переводит взгляд, чтобы посмотреть на другие присутствующие в сновидении объекты, как можно чаще возвращаясь обратно – к точке отсчета» [137, с.42]. Фиксация сновидящего на объектах превращает сон в отдельную реальность, состоящую из пространства с наполняющими его предметами. Карлос Кастанеда использует данные знания на практике: «В тот раз мне снилось, что я приехал в свой родной город. Не то чтобы город, который мне снился, был в точности похож на мой родной, но каким-то образом у меня возникло убеждение, что это и есть то самое место, где я родился. Началось все как обычный, хотя и очень яркий сон. Потом освещенность во сне изменилась. Образы сделались более четкими. Улица, по которой я шел, стала выглядеть заметно реальнее, чем за миг до этого» [137, с.43].

Убежденность в видении во сне своего родного города способствовала успешной фиксации Кастанеды на имеющихся в нем составляющих. Сосредоточенность внимания видящего придает находящимся в сновидческом

мире предметам реальные очертания. Автор раскрывает основное предназначение обучения у дона Хуана с помощью практического путешествия в сновидческую реальность, называя способствующий этому способ вниманием сновидения. В произведении «Искусство Сновидения» находим: «Чего добивался дон Хуан, давая мне первое задание? По существу, он хотел заставить меня упражнять *внимание сновидения* посредством фокусировки на присутствующих в сновидении объектах. В качестве указателя, выводящего на этот эффект, дон Хуан использовал идею осознания момента засыпания. Его заявление, будто изучение присутствующих во сне объектов есть единственный путь к осознанию момента засыпания, было не более чем уловкой» [137, с.51]. Кастанедовский способ концентрации мыслей индивида на сновидческой реальности делает сон в творчестве Макса Фрая отличимым от повседневной жизни только отсутствием запахов. Данный факт позволил Куте разграничить обыкновенную жизнь и сон, созданный Еси Кудеси: «Еси Кудеси поселил меня в доме своей племянницы, ослепительно красивой женщины, такой же зеленоглазой, как он сам. Я сразу понял, что очень ей нравлюсь, такие вещи скрыть нелегко. И никак не мог решить, хорошо это или плохо. Потому что, с одной стороны, интрижки обычно мешают учебе. А с другой... <...> А стоило немного подумать, и сразу стало понятно – нет тут колдовства. Самый обычный сон, потому и запахов никаких. Чему я удивляюсь? – Самый обычный сон, – сказал я вслух. <...> – Ого, – присвистнул Еси Кудеси. – Быстро же ты разобрался. Обычно до свадьбы вообще никто не просыпается» [348, с.231].

Частичная идентичность сна реальной жизни способствует полному погружению мага в процесс сновидения. Концентрация мышления на сновидческом мире может привести к уходу от повседневной действительности. Исчезновение из нее сопровождается появлением во сне не только астрального дубля сновидца, но и его физической оболочки. Еси Кудеси говорит о возможности сновидца навсегда сгинуть во сне, променяв на него обыкновенную жизнь. Макс Фрай пишет: «– Сновидения тебя любят, это правда, – подумав,

сказал мой учитель. – Главное, чтобы их любовь не оказалась чрезмерной. – А то что? – А то когда-нибудь сгинешь там целиком, – жизнерадостно пояснил Еси Кудеси. – Дело-то само по себе неплохое. У нас почти каждый о подобной судьбе мечтает. Но твоим землякам, я знаю, такая перспектива обычно совсем не нравится» [348, с.217]. Макс Фрай позиционирует сновидческий мир в виде иллюзорного изображения подлинной жизни. Сон представляет собой приманку для сновидца, обладающую определенными чертами, необходимыми для отвлечения внимания от подлинной жизни. Специфика привлекательности сна по сравнению с миром повседневности заключается в придании сновидцу новых функциональных составляющих. В пределах сновидческой действительности они приобретают статус настоящих. Макс Фрай называет данный принцип Великой Сонной Ловушкой: «– Это как раз совершенно неудивительно, – отмахнулся Еси Кудеси. – В том и заключается смысл Великой Сонной Ловушки: во сне мы не просто забываем о себе, но получаем какую-то иную правду взамен забытой. Новую биографию, способности, привычки, сведения о мироустройстве – понимаешь, о чем я толкую?» [348, с.228].

Карлос Кастанеда не исключает возможности сновидца остаться навсегда в сновидческом мире. Одной из разновидностей реальности сновиденья является мир теней, где существуют неорганические существа – сгустки энергии, питающиеся силой магов. Автор оказывается в сновидении, в котором встречает неорганическое создание в облике девушки: «В моем следующем сновидении, которое произошло дома, разверзлась преисподняя. Я достиг мира теней, как я делал это огромное количество раз: единственным отличием было присутствие голубой формы энергии. Она находилась среди других тeneвых существ. Я почувствовал, что, возможно, этот пузырь энергии был здесь и раньше, но я не замечал его. Как только я отметил это, мое *внимание сновидения* неотрывно привязалось к этому пузырю энергии. <...> Внезапно эта голубая круглая форма превратилась в маленькую девочку, которую я уже видел» [137, с.147]. Сосредоточенность внимания на неорганическом существе позволило Карлосу

Кастанеде осуществить свое прикрепление к миру теней. Оно сопровождается временным уходом из повседневной действительности в мир неоргаников. Дон Хуан говорит о функциональной особенности внимания сновидения, заключающейся в установке тесной связи между миром сновидения и видящим. В главе «Мир теней» книги «Искусство Сновидения» сказано: «Я советую тебе не заниматься *пристальным созерцанием*. Оно является техникой древних магов, созданной для того, чтобы просто *пристально созерцая* цель своего пристрастия, в мгновение ока переносить к ней свое энергетическое тело. Эта очень впечатляющая техника совершенно бесполезна для современных магов. Она не позволяет увеличить нашу трезвость или нашу способность искать свободу. Все, что она делает – это только возвращает и приковывает нас к конкретности, самому нежелательному состоянию» [137, с.146]. Нежелательность прикрепления к какой-либо цели отдельной реальности обусловлено полным вовлечением человека знания в события, происходящие в ней. Карлос Кастанеда стал участником события мира сновидения, состоящего в помощи девочке – голубому неорганическому созданию, которой автор помог попасть в повседневную людскую среду. Для этого потребовалось слияние энергии Кастанеды с неоргаником, что, по мнению дона Хуана, могло способствовать вечному существованию в мире теней не только энергетического тела автора, но и его физической оболочки. Кастанеда пишет: «Она вытянула свою тонкую нежную длинную шею в мою сторону и сказала едва слышным шепотом: "Помоги мне! ". <...> В сущности, она рассказала мне то же самое, что уже говорил дон Хуан: она была *лазутчиком*, которого поймали в паутину этого мира. Затем она добавила, что приняла форму маленькой девочки, поскольку эта форма была знакома и мне, и ей, и что она так же нуждалась в моей помощи, как и я – в ее. <...> Перед тем, как мое *внимание сновидения* исчерпалось, я громко закричал о своем намерении слить свою энергию с энергией этого пленного *лазутчика* и освободить его» [137, с.149].

В «Искусстве Сновидения» данный процесс называется ловушкой неорганических существ: «– Ты попал в поставленную тебе неорганическими существами ловушку, – сказал он. – Как я оказался здесь? – Именно это, кстати, и является величайшей тайной, – ответил он и весело улыбнулся, очевидно, пытаясь легко отнестись к серьезному делу. – Неорганические существа схватили тебя полностью. Сначала они забрали в свой мир твое энергетическое тело, когда ты следовал за одним из *лазутчиков*, а затем – и твое физическое тело» [137, с.153]. Сущность осуществления вечного пребывания Кастанеды в мире неоргаников заключалось в привлечении его внимания голубым сгустком энергии – лазутчиком посредством призыва к оказанию помощи. Принцип исчезновения из обыденной жизни во сне использован Максом Фраем на основе привлечения внимания персонажа правдоподобностью сновидения. Сновидение Макса Фрая предоставляют сновидцу возможность воздействовать на происходящие во сне события. Нумминорих Кута упоминает влияние мага на содержание сновидческого мира как функциональную особенность, которой сам он не обладает: «И о том, чтобы изменять во сне обстоятельства реальной жизни – лечить других людей, призывать демонов, строить города, находить заплутавших путешественников или, на худой конец, просто таскать домой приснившиеся сокровища, – я пока даже не мечтаю» [348, с.238]. Сновидец Датчух Вахурмах благодаря своей силе воли превратил сон в отдельную реальность. Для реализации данного процесса потребовалось разрушить предыдущую сновидческую реальность и наполнить образовавшуюся пустошь собственным сновидением. Вахурмах сконструировал сон, который способен обеспечить сновидящему вечный уход от повседневной жизни.

Фрай подчеркивает разрушительную деятельность Датчуха по отношению к ранее существовавшему государству, а также создание им на месте пустыря собственного сновидения: «А о Датчухе Вахурмахе, к примеру, доподлинно известно, что он увидел во сне Пустую Землю Йохлиму и так полюбил яростные песни ее безумных ветров, что заставил свое сновидение овестествиться.

<...>когда Джангум-Вараханское царство бесследно исчезло с лица земли, уступив место гибельным пустошам, населенным лишь ветрами да миражами, никому в голову не пришло утверждать, будто джангум-вараханцы получили по заслугам. Одно дело поражение в войне, эпидемия или еще какая беда. И совсем другое – кануть в небытие по прихоти безмятежного сновидца из маленькой горной деревушки Уэс, который счел, что сумрачные пустоши милее его сердцу. <...> Датчух Вахурмах создал сновидение, готовое принять человека целиком, погрузился в него и сгинул навек» [348, с.255]. Благодаря собственному намерению Датчух создал мир сновидения, в котором сновидящий реализовывает преобразовательскую деятельность, исходя из собственного желания. Желание служит катализатором мыслительной деятельности сновидца, связанной с проецированием разнообразных явлений и объектов в действительность сна. Сновидящая Кегги Клегги променяла повседневную реальность на мир сновидения Датчуха, исходя из широты предоставленных в ней возможностей. Клегги модифицирует находящееся во сне пространство придуманными ею реалиями окружающей среды.

Сосредоточенность внимания Клегги на объектах сновидческой действительности обеспечило существование ее физического и астрального тела во сне на неопределенный срок. Нумминорих Кута подчеркивает полное исчезновение человека из обыкновенной жизни в беседе с призраком Эши Харабагуда о заимствовании Сонной Шапки, способствующей переходу в сновидение. В «Тубурской игре» находим: «– Вообще-то, кража – это когда забирают навсегда. А мы возьмем шапку всего на несколько часов. Потом я исчезну, а шапка останется, правильно? – Ну да, – согласился призрак. И неожиданно добавил: – Ты вообще молодец, что сообразил» [348, с.265]. Клегги наполнила пустующую сновидческую плоскость морем и плавательным средством, а себя преобразовала в молодого капитана: «...укумбийская шикка, несущаяся по морю на всех парусах, нарисованная столь умело, что мне казалось, синий вымпел, подвешенный к мачте, колышется на ветру, и волны бьются о

борт, и молодой капитан, стоящий на палубе, подмигивает мне, как старому приятелю, еще немного, и в лицо полетят брызги <...> Я заглянул в его веселые глаза цвета темного золота, и все сразу встало на свои места. Вот как, оказывается, развлекается Кегги Клегги в Вечном Сне. Всегда знал, что она – отличная девчонка. Хотя даже не подозревал, до какой степени» [348, с.294]. Полнота погружения в мир сна со стороны Кегги Клегги определяется также воссозданными заново элементами ее биографии. Сновидящая подменила своего реального прадеда Эши на вымышленного: «– <...> Мы не были друзьями. Штука в том, что ты скучаешь по прадеду, который не может сюда прийти. В такие глубокие сновидения призракам ход заказан. Поэтому Эши прислал сюда меня. – Что?! – Капитан нахмурился и отступил на несколько шагов, будто опасался, что я могу его покусать. – Ты говоришь ерунду. Моего прадеда звали Хьярма Дикий Лис, он погиб в сражении шестьдесят с лишним лет назад, но перед этим успел научить меня правилам Морской Охоты, наиважнейшее из которых гласит: "Капитан ни о ком не скучает, пока стоит на палубе своего корабля"» [348, с.296].

Полноценное существование Клегги в созданных ею условиях обусловило подмену реального мира на пространство сновидения. Присутствие Нумминориха Куты в действительности Кегги Клегги требует его вовлечения в происходящие там события. Участие в жизни сновидческой действительности основано на представлении индивида о вещи как неизменной части какого-либо пространства при помощи концентрации внимания. Нумминорих вливается в мир Клегги в качестве помощника капитана, что свидетельствует о его сосредоточенности на придуманных ей событиях. Макс Фрай передает слова Куты в адрес Кегги: «– Если тебе нужен помощник, имей в виду, я закончил Высокую Корабельную Школу. Правда не с отличием. Но только потому, что слишком уж люблю море. Как вдохну этот запах, башка от счастья совсем отключается. И как в таких условиях экзамены сдавать? Но я все равно справился. Вполне могу тебе пригодиться» [348, с.296]. Нумминорих Кута материализует себя в виде предполагаемого помощника капитана Кегги Клегги, используя собственное

намерение. Кута активно использует принцип материализации предметов во сне по своему желанию. В Вечном Сне Кегги Клегги он деформирует свою человеческую оболочку в ветер: «Но я и был сейчас именно во сне, сновидцем и одновременно снящимся, непрошеным гостем в сновидении Кегги Клегги и полновластным хозяином собственного. Значит, если бы я стал ветром, я бы смог продолжать говорить, почему нет. И я им стал» [348, с.300]. На одном из уроков мастерства сновидения Еси Кудеси Нумминорих Кута создал лестницу: «А потом поднял руку и помахал, подзывая лестницу. Сейчас я прекрасно помнил, что веревочная лестница, спущенная с неба, фигурировала в большинстве моих детских снов. Тогда достаточно было вспомнить о ней, и лестница тут же появлялась. По ней можно было удрать из любого кошмара. Или просто из неинтересного сна – как сейчас. Лестница появилась как миленькая» [348, с.224].

Мысленное проецирование одушевленных или близких к ним существ рассматривается Максом Фраем как двусторонний процесс. Присутствие сновидца в чужом сне осуществляется не только с помощью его желания, но и благодаря создателю сновидческой реальности. Призрак Эши Харабагуда волен входить в чужое сновидческое пространство при условии его заинтересованности в этом. Однако, существование призрака во сне достигается с помощью согласия хозяина-создателя сновидческого мира. Эши Харабагуд признается: «Только и могу, что присниться, кому пожелаю, да и то при условии, что сновидец сам этого хочет. Удобно для общения с внуками и встреч со старыми друзьями, но здесь, в Тубуре, бесполезное умение. Местные жители со мной ни во сне, ни наяву разговаривать не желают» [348, с.251]. Карлос Кастанеда рассматривает создание предметов во сне как одно из важных умений в практике сновидящего. По мнению автора, мир сновидения пронизывает многообразие энергетических потоков. Находясь во сне, сновидец преобразует данную энергию в привычные ему объекты с помощью концентрации собственного мышления на них. Кастанеда пишет: «Еще я заметил, что каждый раз, когда чужеродная энергия проникала в мои сны, мое *внимание сновидения* вынуждено было усиленно

работать, чтобы превратить ее в какой-нибудь знакомый объект» [137,с.105]. Подобная способность мага неотделима от его намерения видеть – желания лицезреть истинную суть предметов в виде светящихся шаров с их последующей деформацией в какие-либо объекты в связи с волеизъявлением сновидца. Намерение видеть позволило Кастанеде увидеть скрытую суть аквариума с рыбкой в качестве зеленого свечения, что позволило впоследствии преобразовать его в сюрреалистический портрет женщины. В книге «Искусство Сновидения» находим: «Я испугался, что буду вынужден последовать за ним, и поэтому перевел взгляд с *лазутчика* на аквариум с тропическими рыбками. Я выразил намерение видеть и был сильно удивлен. Аквариум излучал слабое зеленоватое сияние, а затем превратился в большой сюрреалистический портрет женщины в драгоценных украшениях. Портрет светился тем же самым зеленоватым свечением, которое излучал аквариум» [137,с.191]. Карлос Кастанеда придает намерению видящего ведущую роль в видении скрытой сущности предметов в виде энергии разнообразного цвета, а также в превращении энергетических субстанций в желаемые сновидящему вещи.

Макс Фрай применяет кастанедовский метод концентрации на объектах для исчезновения из мира Вечного Сна. Для этого необходимо сосредоточиться на явлении, составляющем повседневную жизнь. Пробуждение Кегги Клегги достигается прочтением стихотворения, являющегося элементом повседневности. Эши поясняет: «Если даже проснешься, то один. То есть, конечно, всякое может случиться, еще и не такие чудеса бывают. Но сам по себе метод никуда не годится, не стоит рисковать. Что тебе нужно сделать в первую очередь – это разбудить Кегги Клегги. К счастью, есть надежный способ это сделать – мой стишок» [348,с.274]. Создание стихотворения вне сновидческой реальности делает его составной частью обыденного мира и наделяет возможностью возвращать сновидящего из сна. Декламирование стихов Нумминорихом Кутой сосредотачивает внимание Кегги Клегги на составляющей обыкновенного мира, что порождает соответствующую реакцию на это: «И оттуда продолжил орать:

Кегги Клегги, сон и смех / лучше всех иных потех. / Кегги Клегги, звон и гром, / кто твой ветер, где твой дом?

Всякий раз, когда я произносил имя Кегги Клегги, золотоглазый капитан коротко взревывал от ярости. А на словах "где твой дом? " прыгнул следом за мной» [348, с.299].

Принадлежность стихотворения к повседневной действительности осуществляется за счет настоящего имени, под которым сновидящая существовала в ней. Нумминорих Кута, оказавшись во сне, сосредотачивается на собственном имени, что позволяет ему сохранять связь с окружающим людей миром. Фрай пишет: «И вдруг я понял, что проснулся. Удивился, что, оказывается, способен спать не только на ходу, но и на бегу. Остановился. Сказал себе: "Чуть не попался, дурак. Создатель вселенной, понимаешь, выискался. На мелочи, стало быть, не размениваемся, ну-ну". Принялся вспоминать: "Я – нюхач Нумминорих Кута из Ехо..." – и дальше по списку» [348,с.292]. Стихи акцентируют внимание на подлинном доме Клегги, подчеркивая приоритет реального мира над сном. Исходя из этого, произнесение данного произведения Нумминорихом Кутой возвращает Кегги Клегги в реальный мир. Фрай пишет:

«Кегги Клегги, не зевай,
убегай и улетай
сразу в тридцать семь сторон.

Кегги Клегги, это сон!

И тогда все исчезло – море, небо, корабль и золотоглазый капитан с саблей, видевший их во сне. А я остался. Похоже, у меня все получилось и Кегги Клегги проснулась сейчас где-то в Тубурских горах, так немыслимо далеко от меня, что можно сказать нигде, никогда» [348,с.301]. Макс Фрай применяет принцип концентрации внимания при переходе из сна в мир людей, тем самым переосмысляя позицию Карлоса Кастанеды, заключающуюся в использовании внимания сновидения только в отношении сновидческого мира.

Выводы по второй главе

Постмодернизм, основанный на ряде принципов, не принимает иерархию мира. При этом, не принимая существующую иерархию мира, он выстраивает ее постмодернистский вариант. Осознавая, что стремление к неиерархичности мира ведет лишь к переформатированию иерархии, авторы-постмодернисты ироничны. Обновляя приемы конструирования вторичной реальности, автор открыт для тонкой насмешки над созданным: часто новые вопросы приходится решать, опираясь на привычные образы (вампиры, орки и т.д.) Используя приемы конструирования мира Карлоса Кастанеды («искусство сновидения», «сталкинг сталкеров», «осознание», «намерение» и т.д.), В.Пелевин и М.Фрай, понимая их неотделимость от эзотерической практики, уже изначально, имплицитно ориентированы на принцип жизнестроительства. В итоге возникает парадокс постмодернизма: разрушая иерархию, писатели создают новую, обновляя вторичную условность, они оказываются в рамках теории жизнестроительства, что не могло не породить ироничное мироощущение. Концепция ироничного мироощущения В.Пелевина в романе «Бэтман Аполло» связана с выстраиванием миропорядка вокруг вампирического мира, о чем свидетельствует разработанная автором терминологическая база («Хартланд», «Великая Мышь», «Древнее тело», «халдеи» и др.), а также с ономастической сопоставимостью вампиров с богами Древнего мира (Рама, Озирис, Энлиль, Гера и др.).

В романе «Т» кастанедовские концепции рассматриваются, опираясь на личность реально существовавших людей, присутствующих в произведении (Лев Толстой, Софья Андреевна), а также на элементы биографии Льва Толстого (путешествие в Оптину Пустынь). Несмотря на то, что личности, описанные В.Пелевиным, реальны, происходящие в романе события расходятся с уже имеющимися биографическими представлениями о данных героях. Следовательно, возникает зазор между традиционным восприятием героев и образами, которые воплотил В.Пелевин. Именно на стыке данных аспектов определяется ироничное мироощущение автора в произведении «Т». В романе

«SNUFF» иерархичность мира основа на противопоставлении низших (орки) и высших (люди). Макс Фрай же, используя в основе создания множества миров кастанедовское «искусство сновидения», также воплощает традиционный способ фэнтезийного построения пространства романа («колдуны», «город Тубур», «мир Ехо» и т.д.), сопровождая его едва уловимой усмешкой мастера, хорошо выполнившего свою работу.

На основании анализа художественного моделирования идей Карлоса Кастанеды в творчестве Виктора Пелевина и Макса Фрая было установлено следующее:

1. Конструирование реальности, основанное на принципе «острова тоналя – нагваля» и сновидческом мире К.Кастанеды в произведениях В.Пелевина и М.Фрая выражается в виде снафа («SNUFF»), лимбо («Бэтман Аполло»), художественная действительность («Т»), сновидческая реальность («Тубурская игра»).

2. В произведениях В. Пелевина и М.Фрая отражены кастанедовские понятия, имеющие отношение к отличной от повседневного мира реальности («точка сборки», «место силы», «энергетические эманации», «не-делание» и др.).

3. В романах Виктора Пелевина концепция бога Орла Карлоса реализуется в таких богах, как Маниту («SNUFF»), Великий Вампир («Бэтман Аполло»), Абсолют («Т»).

4. Концепция К.Кастанеды «сталкинг сталкеров» в качестве изображения в романах В.Пелевина и Макса Фрая ложной действительности, а также в упоминании мнимых аспектов окружающей среды.

5. Обновляя способы конструирования вторичной реальности приемами Карлоса Кастанеды, В.Пелевин и Макс Фрай ориентированы на принцип жизнестроительства, стремясь к неиерархичности мира, что порождает ироничное мироощущение.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе мы использовали комплексный подход к осмыслению творчества Карлоса Кастанеды в произведениях В.О. Пелевина, русских рок-поэтов и Макса Фрая.

Русская рок-поэзия ознаменована проникновением в тексты связанных с ней авторов элементов восточного вероучения, а именно: шаманизма. В связи с этим традиции и мотивы Карлоса Кастанеды занимают одно из ведущих мест в творчестве русских рок-поэтов. В произведениях авторов данного направления преобладают определенные аспекты шаманского учения Карлоса Кастанеды, связанные с понятием «психоделия». В песни и стихи проникают мотивы расширения сознания с помощью психоактивных веществ, а также посредством поиска «особого состояния сознания», не связанного с употреблением наркотических средств.

Кастанедовская психоделика персонифицировалась в творчестве рок-музыкантов в качестве темы употребления кактусов, алкогольных напитков и курительных смесей. Подобные психоактивные вещества служат катализатором для отражения в рок-поэзии принципа двоемирия. С одной стороны, автор показывает мир скучного повседневного существования, а с другой – изображает мир кайфа и наслаждения, в который невозможно попасть без психоактивных веществ.

В творчестве Егора Летова психоделика служит для избавления от штампованности мира и мистического перехода героев их произведений в трансцендентные реальности. В произведениях Бориса Гребенщикова концепции Карлоса Кастанеды сочетаются с буддийским вероучением. Автор сочетает мифологический мотив переселения душ с духовными практиками К. Кастанеды на основе смежности буддийских и кастанедовских понятий. Отдельные произведения Бориса Гребенщикова содержат в себе элементы сновидческих практик К.Кастанеды и мотив путешествия в несуществующее место реальности.

В текстах группы «Зимовье зверей» дается четкое разграничение обыденного мира, предназначенного для обыкновенных людей, и мира духов – для тех, кто употребляет пейот (средство для расширения сознания). Тем самым в русской рок-поэзии выделяется особая категория лиц – избранных, для которых познание неизведанных трансцендентных миров становится возможным. А. Васильев в своем творчестве упоминает шаманов – лиц, обладающих мистическими способностями, с помощью которых, используя пейот, возможно попасть в нирвану, а именно: открыть новые грани в познании окружающего мира. Таким образом, в русской рок-поэзии происходит художественное переосмысление магических реалий Карлоса Кастанеды, связанных с путешествием в новый мир посредством трансформации сознания как с использованием психоактивных веществ, так без них, в элементы «магического реализма».

Кастанедовская концепция «многообразия действительностей» находит отражение в изображенном им сновидческом мире, противопоставленном повседневности. В русской рок-поэзии наблюдается тенденция изображения мира сна и мира яви как две противоположные действительности. Представительница фолк-рока Хелависа (Наталья О`Шей) использует сновидческую концепцию Карлоса Кастанеды с целью создания романтизированного мира сна, предназначенного для двух влюбленных. При этом автор затрагивает мотив создания отдельной реальности по принципу «острова тоналя» Карлоса Кастанеды. Хелависа вводит в свое произведение кастанедовское понятие «туман», служащее для помехи в восприятии тех или иных явлений реальности. Помимо этого, в произведениях Натальи О`Шей возникает мотив нахождения героя в положении между жизнью и смертью, мотив боли и одиночества, которые имеют место быть в духовном становлении воина Карлоса Кастанеды. Хелависа не оставляет без внимания кастанедовскую концепцию слияния воина с силами природы, которые являются одним из важных компонентов его могущества. Таким образом, Хелависа выделяет романтизированный сновидческий мир как альтернативу миру повседневности. При этом перемещение в мир сна невозможно

без обладания определенного рода силы, что отождествляет героев ее произведений с видящими из произведений Карлоса Кастанеды. Центральное место в творчестве рок-музыкантов занимает кастанедовская концепция смерти как друга и советчика. Помимо этого, авторами переосмысливается «не-елание» Карлоса Кастанеды в качестве сосредоточения внимания на скрытой сути объектов мироздания и перевоплощения одной вещи в другую. Данные концепции успешно реализуются в творчестве Дельфина (А.В. Лысикова). В произведении «Решения» автор соединяет концепцию смерти с кастанедовским «не-деланием», тем самым показывая основные составляющие идеального воина. Кастанедовский воин должен подходить к любому делу со всей серьезностью, постоянно ощущая неминуемую близость смерти, а также создавать что-то необычное, что будет отличать его от простого человека. Для Дельфина смерть – это ограничитель вседозволенности человека, который не дает право необдуманно распоряжаться собственными словами и действиями. Она воспринимается в качестве отказа главного героя от чувства собственной важности, возможности сосредоточиться на более важных аспектах того или иного мира. Также смерть осмысливается Дельфином в качестве свободы от ужасной судьбы влачить обыденное существование среди «безумства сброда». Более того, смерть предстает в качестве отдельного мира, где лирический герой А. Лысикова находит внутреннее душевное умиротворение, чего он не мог добиться в окружающей его среде.

Осмысление творчества Карлоса Кастанеды в произведениях Виктора Пелевина мы рассмотрели на примере романов «Т», «Бэтман Аполло» и «SNUFF». В данных произведениях концепции К.Кастанеды реализовались в художественно переосмысленных моделях. Конструирование реальности, основанное на кастанедовском принципе острова тоналя-нагваля, в произведениях Пелевина выражается в виде снафа («SNUFF»), лимбо («Бэтман Аполло»), художественная действительность («Т»). При этом в произведении «Бэтман Аполло» художественно смоделированы кастанедовские понятия, имеющие

отношение к отличной от повседневного мира реальности («точка сборки», «место силы», энергетические эманации», «не-делание» и др.). В.Пелевин в своих произведениях описывает людей, обладающих магическими силами и способных к изменению и созданию мира. Таким образом, в творчестве Пелевина происходит сближение с воинами К. Кастанеды. При этом в творчестве Пелевина происходит заимствование магических способностей воина Карлоса Кастанеды, которые заключаются в смене облика в пределах определенной реальности. Не менее важной кастанедовской концепцией, художественно реализованной в пространстве романов В.Пелевина, является концепция бога Орла как всеуправляющей субстанции. Бог Орел раздает живым существам осознание, что является материалом для создания разнообразных миров, а для также перемещения в них. В романах Пелевина Орел нашел отражение в таких богах как Маниту («SNUFF»), Великий Вампир («Бэтман Аполло»), Абсолют («Т»). Однако, в произведении Макса Фрая «Тубурская игра. История, рассказанная сэром Нумминорихом Куттой» роль бога Орла выполняет сновидец Датчух Вахурмах. В. Пелевин не оставляет без внимания кастанедовские способы перехода в новые миры. Автор применяет силу намерения и воли из книг Карлоса Кастанеды для конструирования предметов реальности, Заметное отражение в творчестве В.Пелевина находит связанная с данными силами концепция «сталкинг сталкеров» К.Кастанеды. Эта концепция создана с целью обмана восприятия человека, что приводит к возникновению эмоций разнообразного характера. В романе В.Пелевина «SNUFF» «сталкинг сталкеров» реализуется в имитирующей действительности снафе, в котором содержится мнимое отражение реальных событий окружающего мира. В произведении «Т» каббалист Ариэль выставляет персонажа Т. мнимым создателем мира, после чего открывает ему всю правду. В «Бэтман Аполло» «сталкинг» выражается в воздействии вампира на людей или на себе подобных с целью сокрытия конкретных явлений действительности и пробуждения нужных ему эмоций. Вампир создает генерирующий определенные образы человеческого мышления «ум Б», который

порождает агрегат «М5. «М5» создает эмоции, которыми питается сверхчеловек. Реализацию идей Карлоса Кастанеды мы проследили также на примере произведения Макса Фрая «Тубурская игра». Автор воссоздает в своем романе сновидческий мир Карлоса Кастанеды. Сон в произведении Фрая представляет собой отдельную реальность или симуляцию человеческой жизни, а «искусство сновидения» является главным способом путешествия в отдельные реальности. Сновидческая реальность изображена Максом Фраем в качестве иллюзорной альтернативы подлинного повседневного существования. Обучение сновидению главного героя Нумминориха Куты Макс Фрай осуществляет по кастанедовскому принципу: учитель, духовно близкий ученику, посвящает его в основные правила путешествия в мир сна. Данные правила заимствованы из книг Карлоса Кастанеды и включают в себя концентрацию на предметах того или иного сновидения. С помощью концентрации внимания сновидящий также волен наполнять пространство сна предметами и созданиями разнообразного характера. Альтернативный мир «Тубурской игры» наполнен несуществующими географическими наименованиями, что сближает их с вымышленным городом Икстлан Карлоса Кастанеды. Вселенная «Тубурской игры» поделена по принципу Карлоса Кастанеды, который заключается в многообразии существующих действительностей. Однако время в каждой действительности идет по-разному. Это достигается посредством кастанедовской концепции «Колеса Времени», с точки зрения которой время носит нелинейный характер и определяется сосредоточением внимания сновидящего в определенном мире. В художественном пространстве романа «Тубурская игра» «Колесо Времени» также выражается в возможности определенных героев менять ход времени (колдуны «Ордена Часов Попятного Времени»). Мир обыденной жизни и новый мир в творчестве Макса Фрая разделяет туман, являющийся одним из важнейших понятий Карлоса Кастанеды. Фрай заимствует из «Путешествия Икстлан» функциональную особенность тумана, которая представляет собой барьер, служащий помехой для восприятия основных аспектов того или иного мира.

Исследование творчества Карлоса Кастанеды в аспекте воздействия его идей на писателей конца XX – начала XXI веков позволяет вскрыть глубинные связи элементов восточных вероучений, психоделической и эзотерической литературы и современного литературного процесса.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абашина М.Г. Массовая литература 1880-х – начало 1890-х годов (Н.И.Ленинский, П.И. Бибиков) [Текст]: Автореферат дисс.канд. филол. наук: 10.01.01/Абашина Марина Георгиевна. – СПб. , 1992. –16 с.
2. Абеляр Т. Магический переход (путь женщины-воина) [Текст]. / Т.Абеляр. – Киев: София, 1998. – 320 с.
3. Агафонова Н.С. Проза А. Вербицкой и Л. Чарской как явление массовой литературы[Текст]:Автореферат дисс. канд. Филологических наук:10.01.01/ Агафонова Наталья Сергеевна. – Иваново, 2005. –21 с.
4. Азеева И.В. Игровой дискурс русской культуры конца XX века: Саша Соколов, Виктор Пелевин [Текст]: дисс. ... канд. культурол. наук:24.00.02/Азеева Ирина Викторона. – Ярославль, 1999. – 190 с.
5. Акимова Н.Н. Булгарин и Гоголь: массовое и элитарное[Текст]: дисс. ...канд. филол. наук: 10.01.01/Акимова Наталья Николаевна. – Санкт-Петербург, 1996. – 242 с.
6. Александров Н. Кухня бестселлера[Текст]/Н.Александров // Литературное обозрение. – М.,1994. – № 11/12. – С. 106-109.
7. Алтухова О.Н.Ономастический контекст в постмодернистской литературе: На материале произведений В. Пелевина[Текст]: дисс. ... кандидат филологических наук: 10.02.01/Алтухова Ольга Николаевна. – Волгоград, 2004. –176 с.
8. Анастасьев Н.А. Как стать кумиром: Массовая беллетристика в США[Текст] / Н.А Анастасьев //Идеологическая борьба и современная культура Запада. – М., 1988. – С. 191-207
9. Андреев Л. Литература у порога грядущего века [Текст] /Л.Андреев // Вопросы литературы. – 1987. – № 8. – С.3-42.
10. Аннинский Л. Масс-культура, макула-культура и просто культура[Текст] /Л.Аннинский // Вопросы литературы. –1991. – №1. – С. 127-130.

11. Антоненко С. Поколение, застигнутое сумерками [Текст] / С. Антоненко // Новый мир. – 1999. – №4. С. 176-185
12. Антонов А. Внуяз: [Заметки о яз. прозы В. Пелевина и Л. Кима] [Текст] / А. Антонов // Грани. – 1995. – №177. – С. 125-148.
13. Арбенин К. Транзитная пуля. 44 текста песен группы «Зимовье зверей» [Текст] / Арбенин К. – СПб., 1997. – 140 с
14. Арбитман Р. Виктор Пелевин. Омон Ра. Повесть [Текст] / Р. Арбитман // Лит. газета. – 1992. – № 35 (26 августа) – С. 4
15. Арбитман Р. Предводитель серебристых шариков. Альтернативы Виктора Пелевина [Текст] / Р. Арбитман // Литературная газета. – 1993. – №28 (14 июля). – С. 4.
16. Арсеньева С. Карлос Кастанеда: не догма, а руководство к действию? [Текст] / С. Арсеньева // Московский Комсомолец. – 31.01.1995.
17. Ахматова А. Поэма без героя (отрывок) / Русская поэзия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://rurоem.ru/ahmatova/byli-svyatki-kostrami.aspx>. – Загл. с экрана
18. Ашмарин С., Барабашев П. Путь война [Текст] / С. Ашмарин, П. Барабашев // Наука и религия. – 1988. – №10. – С 8-14.
19. Бавильский Д. Все мы немного...: О романе Виктора Пелевина «Жизнь насекомых» [Текст] / Д. Бавильский // Знамя. – 1993. – № 4. – С. 7
20. Бавильский Д. Школа нового романа [Текст] / Д. Бавильский // Независимая газета. – 7 сентября 1996. – С. 7.
21. Басинский П. Авгиевы конюшни: [О творчестве писателей В. О. Пелевина, В. Г. Сорокина, В. В. Ерофсева] [Текст] / П. Басинский // Октябрь. – М.: 1999. – №11. – С. 189-190.
22. Басинский П. Новейшие беллетристы: Виктор Пелевин и Алексей Варламов [Текст] / П. Басинский // Лит. газ. – 1997. – № 22 (4 июня). – С. 11
23. Басинский П. Синдром Пелевина [Текст] / П. Басинский // Лит. газета. – 1999. – №45. – С 11.

- 24.Басинский П.Памяти Бульбы, который не любил постмодернистов[Текст]/ П.Басинский // Литературная газета. – 29 июня 1994. – № 26.
- 25.Баскакова Т. «Параллельная литература» в Германии рубежа тысячелетий: Романы Кристиана Крахта и их культурный контекст[Текст]/ Т.Баскакова //Новое литературное обозрение. – 2004. – №67. – С. 267-306.
- 26.Белов А. К вопросу о влиянии творчества К. Кастанеды на В.О. Пелевина (доклад,читанный в Череповецком ГУ)[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-kastaneda/1.html>. – Загл. с экрана
- 27.Белов С. Эти веселые военные игры: Новые сюжеты массовой беллетристики[Текст]/ С.Белов // Иностранная литература. – М., 1987. – № 9. – С.215-221.
- 28.Беляева Н. Интертекстуальность и постмодернизм. («Жизнь насекомых» В. Пелевина) [Текст] / Н. Беляева // Русская литература. Исследования: Сборник научных трудов. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2003. – В. IV. – С. 99.
- 29.Беньямин В. Детективный роман в дорогу [Текст] / В.Беньямин //Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – СПб,2004. – С. 429-433.
- 30.Берг М. Литературократия. Проблемы присвоения и перераспределения власти в литературе[Текст] / М Берг. – М.,2000. – 352 с.
- 31.Бондаренко М. Текущий литературный процесс как объект литературоведения (статья первая) [Текст]/М.Бондаренко// Новое литературное обозрение. – 2003. – № 62. – С.57-75.
- 32.Бугославская О.В. Постмодернистский роман: принципы литературоведческой интерпретации («Роман» В. Сорокина и «Последний сон разума» Д. Липекерова) [Текст]:дисс. ...канд. филол. наук:10.01.01/ Богуславская Ольга Викторовна. – Москва, 2001. –151 с.
- 33.Булгаков М. Белая гвардия. Мастер и Маргарита. Романы [Текст]/М.Булгаков. – Минск: Мастацкая літаратура,1988. – 670 с.

34. Бурсейе К. Карлос Кастанеда. Истина лжи [Текст] / К. Бурсейе. – М., 2008. – 208 с.
35. Быков Д. «Синий фонарь» под глазом Букера: [О прозе В. Пелевина] [Текст] / Д. Быков // Столица. – 1994. – №7. – С. 57-59.
36. Бычкова О. А. Проблемы симулякра в постмодернистской литературе: на материале произведений А. Битова, Т. Толстой, В. Пелевина [Текст]: Автореферат дисс. кандидата филологических наук: 10.01.01 / Бычкова Ольга Анатольевна. – Москва, 2008. – 18 с.
37. Вайнштейн О. Б. Философские игры постмодернизма. Гуманитарный обзор [Текст] / О. Б. Вайнштейн // Альманах «Апокриф». – 1993. – С. 12-30.
38. Васильев А. Далекое домой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gl5.ru/s/splin/splin-daleko-domoj.html>. – Загл. с экрана
39. Вдовиченко О. В. Культурфилософский контекст абсурда в художественном сознании России рубежа XX – XXI вв.: на материале творчества В. Пелевина, Д. Липскеровой [Текст]: Автореферат дисс. кандидата культурологии: 24.00.01 / Вдовиченко Ольга Владимировна. – Саранск, 2009. – 19 с.
40. Вийон Ф. Баллада поэтического состязания в Блуа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.askbooka.ru/stihi/fransua-viyon/ballada-poeticheskogo-sostyazaniya-v-blua.html>. – Загл. с экрана
41. Виллолло А., Джендресен Э. Четыре ветра [Текст] / А. Виллолло, Э. Джендресен. – Киев: София, 1999. – 320 с.
42. Виллолло А., Джендресен Э. Остров Солнца [Текст] / А. Виллолло, Э. Джендресен. – Киев: София, 1999. – 288 с.
43. Витгенштейн Л. Возможные миры и виртуальные реальности [Текст] / Л. Витгенштейн. – М., 1998. – 364 с.
44. Войцеховский Б. Виктор Пелевин: Ельцин тасует правителей по моему сценарию! [Интервью с писателем] [Текст] / Б. Войцеховский // Комсомольская правда. – 25 августа 1999. – №156. – С. 12-13.

45. Володихин Д. Один из первых почтительных комментариев к Мардонгу Пелевина [Текст] / Д. Володихин // Книжное обозрение. – 1999. – №9. – С.12.
46. Воробьева Е.П. Литературная рефлексия в русской постмодернистской прозе: А. Битов, Саша Соколов, В. Пелевин [Текст]: дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Воробьева Елена Петровна. – Барнаул, 2004. – 157 с.
47. Вяльцев А. Заратустеры и Мессершмидты: [О творчестве В. Пелевина] [Текст] / А. Вяльцев // Независ. газета. – 31 июля 1993 – С. 11
48. Гавенко А. С. Вторичный текст как компонент художественного текста: На материале романа В. Пелевина «Generation "П"» [Текст]: дисс... кандидата филологических наук: 10.02.01 / Гавенко Агнесса Станиславовна. – Барнаул, 2002. – 69 с.
49. Гаврилов Л. Страшный суд как страшный сон: Виктор Пелевин написал свои "Мертвые души" [Текст] / Л. Гаврилов // Ex Libris НГ. – 1999. – № 9, март. – С. 1.
50. Генис А. Беседа десятая: поле чудес. Виктор Пелевин [Текст] / А. Генис // Звезда. – 1997. – № 12. – С. 230-233.
51. Генис А. Виктор Пелевин: границы и метаморфозы [Текст] / А. Генис // Знамя. – 1995. – №12. – С.210-214.
52. Генис А. Треугольник (авангард, соцреализм, постмодернизм) [Текст] / А. Генис // Иностранная литература. – 1994. – № 10. – С. 244-248.
53. Гетманский И. Загадки и отгадки Виктора Пелевина [Текст] / И. Гетманский // Лит. Россия. – 7 июля 2000. – С. 6
54. Голышко-Вольфсон Д. Виктор Пелевин. «Generation "П"» [Текст] / Д. Голышко-Вольфсон // Новая русская книга. – 1999. – Вып. 1. – С. 23.
55. Гордович К.Д. О художественных критериях массовой литературы [Текст] / К.Д. Гордович // Книга и печатное дело. – СПб., 1999. – С.18-24

- 56.Гребенщиков Б. Афанасий Никитин Буги, Или Хождение За Три Моря – 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gl5.ru/akvarium-afanasij-nikitin-bugi-ili-hozhdenie-za-tri-morya-2.html>. – Загл. с экрана
- 57.Гребенщиков Б.Диагностика кармы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://teksty-pesenok.ru/rus-akvarium-boris-grebenshnikov/tekst-pesni-diagnostika-karmy-ili-moj-p/5226396/>. – Загл. с экрана
- 58.Гребенщиков Б.Краткая история буддизма[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.infpol.ru/117575-kratkaya-sut-buddizma-ot-borisa-grebenshchikova/>. –Загл.с экрана
- 59.Гребенщиков Б.Наблюдатель[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gl5.ru/akvarium-nablyudatel.html>. – Загл. с экрана
- 60.Гребенщиков Б. Не коси меня косой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gl5.ru/akvarium-ne-kosi.html>. – Загл. с экрана
- 61.Гребенщиков Б.Таможенный блюз [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gl5.ru/akvarium-tamozhennyj-blyuz.html>. – Загл. с экрана
- 62.Гребенщиков Б.25 к 10[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gl5.ru/akvarium-25-k-10.html>. – Загл. с экрана
- 63.Гринберг К. Авангард и китч [Текст]/К.Гринберг// Художественный журнал. – 2006. – № 60. – С. 48-59.
- 64.Грушевская В.Ю. Художественная условность в русском романе 1970-х – 1980-х годов [Текст]: дисс. ... кандидата филол. наук:10.01.01/Грушевская Вероника Юлдашевна. – Москва, 2007. –183 с.
- 65.Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы [Текст]/ Л.Гудков, Б.Дубин, В.Страда. – М.,1998. – 80 с.
- 66.Гудков Л.Д.Массовая литература как проблема. Для кого? [Текст]/ Л.Д. Гудков //Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С.78-101.

67. Гурвич И. Русская беллетристика: эволюция, поэтика, функции [Текст] / И. Гурвич // Вопросы литературы. – 1990. – № 5. – С. 113-142.
68. Гутов Д., Пепперштейн П. Массовая культура – тотальна [Текст] / Д. Гутов, П. Пепперштейн // Художественный журнал. – 2006. – № 60. – С. 35-38.
69. Давыдов Д. М. Русская рок-культура и концептуализм [Текст] / Д. М. Давыдов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. 4. – 269 с. – с. 212-217.
70. Данилин А. LSD: галлюциногены, психоделия и феномен зависимости [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bookap.info/book/danilin_lsd_gallyutsinogeny_psihodeliya_i_fenomen_zavisimosti/gl56.shtm. – Загл. с экрана
71. Дашевская Е. И. Средства предикации в романе В. Пелевина «Generation "П"» и их художественно-стилистическое использование [Текст]: Автореферат дисс. кандидата филологических наук: 10.02.01 / Дашевская Екатерина Игоревна. – Москва, 2007. – 22 с.
72. Двинина С. Ю. Категории времени и пространства в художественном дискурсе постмодернизма: на материале романов "Хоксмур" П. Акройда, "Алвертон" А. Торпа, "Чапаев и Пустота" В. Пелевина, "Алтын-толобас" Б. Акунина [Текст]: Автореферат дисс. кандидата филологических наук: 10.02.19 / Двинина Светлана Юрьевна. – Челябинск, 2014. – 23 с.
73. Деева. Е. За новую книгу Пелевину могут поставить памятник: [о книге В. Пелевина «Generation "П"»] [Текст] / Е. Деева // Московский комсомолец. – 6 марта 1999. – С. 7.
74. Дельфин. Она [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gl5.ru/delfin-ona.html>. – Загл. с экрана
75. Дельфин. Решения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gl5.ru/delfin-resheniya.html>. – Загл. с экрана

76. Дельфин. Я твой единственный солдат [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gl5.ru/delfin-ya-tvoj-edinstvennyj-soldat.html>. – Загл. с экрана
77. Джелдашов В. Карлос Кастанеда. Расколотое знание [Текст] / В. Джелдашов. – М., 2011. – 320 с.
78. Дидуров А. Солдаты русского рока [Текст] / А. Дидуров. – М., 1994. – 192 с.
79. Дмитриев А. В. Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина [Текст]: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Дмитриев Алексей Вячеславович. – Астрахань, 2002. – С. 174.
80. Дмитриев Б. Пузыри земли. Виктор Пелевин. «Поколение "П"» [Текст] / Б. Дмитриев // Культура. – 1999. – № 12 (1-7 апреля). – С. 4.
81. Дмитриевская М. Превращения мелодрамы [Текст] / М. Дмитриевская // Современная драматургия. – М., 1987. – № 2. – С. 235-243.
82. Дмитриенко И. К. Традиции немецкого романтизма в русской постмодернистской прозе: на материале произведений Саши Соколова и Виктора Пелевина [Текст]: Автореферат дисс. кандидата филологических наук: 10.01.01 / Дмитриенко Иван Константинович. – Москва, 2013. – 19 с.
83. Добротворский С. Рок-поэзия: текст и контекст [Текст] / Добротворский С. // Молодежь и культура. – Л., 1990. – С. 15-23.
84. Доманский Ю. В. «И снова темно» Егора Летова: попытка интерпретации [Текст] / Ю. В. Доманский // Летовский семинар. Феномен Егора Летова в научном освещении. – Москва, 2018. – С. 112-132.
85. Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т., 1999. – Вып. 2. – 192 с.
86. Доманский Ю. В. Циклизация в русской рок-поэзии [Текст] / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т., 2000. – Вып. 3. – 230 с. – С. 99-123.
87. Доннер Ф. Сон ведьмы [Текст] / Ф. Доннер. – Киев: София, 1993. – 480 с.

88. Доннер Ф. Жизнь-в-сновидении [Текст]/ Ф.Доннер. – Киев: София, 1998. – 352 с.
89. Доннер Ф. Шабоно [Текст]/ Ф.Доннер. – Киев: София, 1998. – 320 с.
90. Достан С.Л. Рок-текст как средство перевыражения национального менталитета [Текст] / С.Л. Достан //Понимание как усмотрение и построение смыслов. – Тверь, 1996. – Часть 1. – С. 71-77.
91. Дубин Б. Что такое массовая литература? [Текст]/ Б Дубин. // Exlibris НГ. – 20 ноября 1997. – №19. – С. 8.
92. Ежова О. А. Парафилология Карлоса Кастанеды в контексте психоделического мистицизма контркультуры XX века [Текст]: дисс ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Ежова Ольга Анатольевна. – Белгород, 2012. – 167 с.
93. Егоров Е.А. Особенности функционирования «условных» образов в рок-поэзии[Текст] / Е.А.Егоров // Русская рок-поэзия; текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып.4. – 269 с. – С. 23-29.
94. Еремеева О. Мифопоэтика творчества Джима Моррисона [Электронный ресурс]. Режим доступа:https://dom-knig.com/read_188929-3. – Загл. с экрана
95. Ермолин Е. Варварская лира. Виктор Пелевин как знак и знамение [Текст] / Е. Ермолин // Континент. – 1999. – №3. – С. 328-345.
96. Ерофеев В. Поминки по советской литературе [Текст]/В.Ерофеев // Литературная газета. – 1990. – 4 июля. – С.8.
97. Ерофеев В. Русские цветы зла [Текст] / В.Ерофеев //Русские цветы зла: Сборник. – М.: Подкова, 1997. – С.7-30.
98. Ерофеев В. К вопросу об истории и поэтике комикса [Текст]/ В.Ерофеев // Лики массовой литературы США. – М., 1991. – С. 270-295.
99. Жаринова О.В. Критика тоталитаризма в повести В. Пелевина «Омон Ра» [Текст] / О.В. Жаринова // Преподавание русского языка в условиях

- глобализации и интернационализации образования: Материалы научно-практической конференции. – Тула:Издательство ТулГУ, 2003. – С.29-30.
100. Жаринова О.В. Личность в тоталитарном государстве (по повести В. Пелевина «Омон Ра»)[Текст]/О.В. Жаринова //Текст: теория и методика в контексте вузовского образования: Научные труды I Всероссийской конференции. – Тольятти, 2003. – С. 164-167.
101. Жаринова О.В. Изображение последствий тоталитаризма в повести Виктора Пелевина «Омон Ра» [Текст]/ О.В. Жаринова // Художественное слово в современном мире. – Тамбов: Издательство ТГТУ, 2003. – Вып. 6. – С. 30-31.
102. Жаринова, О.В. Рекламные слоганы как иронический модус романа В. Пелевина «Generation "П"» [Текст]/ О.В. Жаринова// Юбилейный сборник научных трудов ТГТУ – Тамбов: Издательство ТГТУ, 2004. – Вып. 16. – С. 129-131.
103. Жаринова, О.В. Антономасия в романе Виктора Пелевина «Generation "П"» [Текст] / О.В. Жаринова // IX научная конференция ТГТУ: сборник статей. – Тамбов: Издательство ТГТУ, 2004. – С. 154.
104. Жаринова О.В. Поэтико-философский аспект произведений В.Пелевина «Омон Ра» и «Generation "П"» [Текст]: дисс. ...канд. филол. наук:10.01.01/Жаринова Оксана Владимировна. – Москва, 1999. – 204 с.
105. Жизнь в 10 песнях: Армен Григорян, «Крематорий» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://club.crematorium.ru/967-rs-29-08-16>. – Загл. с экрана
106. Жирмунский В.М.Литературные течения как явление международное [Текст] / В.М.Жирмунский//Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Избранные труды. – Л.: Наука, 1979. – С. 137-157.
107. Житинский А.Путешествие рок-дилетанта[Текст]/ А.Житинский. – Л.: Лениздат, 1990. – 415 с.

108. Зарубина Д.Н. Универсалии в романном творчестве В.О.Пелевина [Текст]: Автореферат дисс.кандидата филологических наук: 10.01.0/Зарубина Дарья Николаевна. – Иваново, 2007. – 18 с.
109. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств [Текст]/ Д.В. Затонский. – М.: Изд-во АСТ, 2000. – 256 с.
110. Затонский Д.В. Пост-модернизм в историческом интерьере [Текст] / Д.В.Затонский // Вопросы литературы. – 1996. – Вып. 3. – С. 182-205.
111. Затонский Д.В. Постмодернизм: гипотезы возникновения [Текст]/ Д.В.Затонский // Иностранная литература. – 1996. – № 2. – С. 236-245.
112. Зверев А.М. Индивидуум в «стране чудес» [Текст]/ А.М.Зверев // Лики массовой литературы США. – М., 1991. – С.73-109.
113. Зверев А.М. Что такое «массовая литература» [Текст]/ А.М.Зверев // Лики массовой литературы США.- М.1991. – С.3-37.
114. Землянова Л.М. Постмодернизм и коммуникативистика[Текст]/ Л.М.Землянова // Филологические науки. – 1989. – № 4. – С. 25-30.
115. Земсков В. Мифосознание в кризисную эпоху: (Опыт анализа текущего материала массовой культуры) [Текст]/В.Земсков// Вопросы литературы. – М, 1993. – С.5-34.
116. Зимовье зверей. От рождества до рождества[Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://mychords.net/z_zv/20439-zimove-zverej-ot-rozhdestva-do-rozhdestva.html. – Загл. с экрана
117. Зоркая Н. Проблемы изучения детектива: опыт немецкого литературоведения[Текст]/Н.Зоркая//Новое литературное обозрение. – 1996. – №22. – С. 65-78.
118. Зотов И. Сорок лет пустоты:[О творчестве В.Пелевина] [Текст]/И.Зотов // Независимая газета. –15 января 1998. – С.11.
119. Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка[Текст]/ Л.В.Зубова. – М., 2000. – 431 с.

120. Ивлева Т.Г. Анализ одного рок-стихотворения: Борис Гребенщиков «Аделаида» (альбом «Равноденствие», 1987г.) [Текст]/ Т.Г.Ивлева // Литературный текст. Проблемы и методы исследования IV – Тверь, 1998. - 192 с. – с. 126-131.
121. Ивлева Т.Г. Гротески Бориса Гребенщикова (альбом «Кострома mon amour», 1994 г.) [Текст] / Т.Г.Ивлева // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып.2. – 192 с.
122. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа[Текст]/И.П.Ильин. – М.: Интрада, 1998 – 256 с.
123. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм [Текст]/ И. П. Ильин. – М.: Интрада, 1996.- – 256 с.
124. Илья Черт/журнал «Rolling stone»[Электронный ресурс].-
Режим доступа:<http://www.rollingstone.ru/music/article/22923.html>. – Загл.с экрана
125. Иньшакова Е.Ю. На грани элитарной и массовой культур: (к осмыслению «игрового пространства» русского авангарда)[Текст]/ Е.Ю. Иньшакова //Общественные науки и современность. – 2001. – №1. – С.162-174.
126. Ишимбаева Г. «Чапаев и Пустота»: постмодернистские игры Виктора Пелевина[Текст]/Г.Ишимбаева // Вопросы литературы – 2001. – № 6 – С. 314-323.
127. Интервью Карлоса Кастанеды журналу "Psychology Today"[Текст]/ Кастанеда К. Учение дона Хуана. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО – пресс, 1999. – 704 с. (Серия "Антология мысли").
128. Кавторин В. Наш человек в зеркале любимого читива[Текст]/В.Кавторин // Нева – 1997. – №2. – С. 192-197.
129. Казарин Ю.В. Поэтическое состояние языка (попытка осмысления): Монография[Текст]/Ю.В.Казарин. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-т, 2002. – 448 с.

130. Камедина Л.В. Матвей Комаров и массовая литература XVIII века[Текст]: дисс. ... канд. филол.наук:10.01.01/Камедина Людмила Васильевна. – Ленинград,1984. – 205 с.
131. Капрусова М.Н. К вопросу о вариантах функционирования модернистской традиции русской рок-поэзии [Текст]/ М.Н.Капрусова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. –Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып.4. – 269 с. – с. 178-187.
132. Карпов В.А. Партизан полной луны: Заметки о поэзии Б.Гребенщикова [Текст]/В.А.Карпов // Русская словесность.– 1995. – №4. – С. 79-84
133. Касаткина Т. В поисках утраченной реальности[Текст]/Т.Касаткина //Новый мир. – 1997. – №4. – С. 200-212.
134. Кастанеда К. Активная Сторона Бесконечности[Текст]/ К.Кастанеда.- М.:София,2014.– 288с.
135. Кастанеда К. Второе Кольцо силы[Текст]/ К.Кастанеда.- М.:София,2013. – 288 с.
136. Кастанеда К. Дар Орла[Текст]/ К.Кастанеда. – М.:София,2013. – 288 с
137. Кастанеда К. Искусство Сновидения[Текст]/ К.Кастанеда.- М.:София,2013. – 288 с.
138. Кастанеда К. Колесо Времени[Текст]/ К.Кастанеда. – М.:София,2013. – 288 с.
139. Кастанеда К. Огонь Изнутри[Текст] / К.Кастанеда. – М.:София,2014. – 288 с.
140. Кастанеда К. Огонь Изнутри. Сила Безмолвия[Текст]/ К.Кастанеда – М.:София,2016. – 512 с.
141. Кастанеда К.Отдельная Реальность[Текст]/ К.Кастанеда. – М.:София,2014. – 288 с.
142. Кастанеда К. Путешествие в Икстлан[Текст]/ К.Кастанеда. – М.:София,2013. – 288с.

143. Кастанеда К. Сказки о Силе [Текст] / К.Кастанеда. – М.:София,2013.– 288 с.
144. Кастанеда К. Учение дона Хуана [Текст] /К.Кастанеда. – М.:София,2013. – 288 с.
145. Кастанеда М.Р. Магическое путешествие с Карлосом Кастанедой [Текст]/ М.Р.Кастанеда. – Красноярск: Миф, 1998. – 240 с.
146. Квон Чжен Им. Современная русская постмодернистская проза: Венедикт Ерофеев и Саша Соколов[Текст]:дисс. ...канд. филол. наук: 10.01.01/Квон Чжен Им. – Москва, 1999. – 204 с.
147. Кедров К. Пустота спасет мир: В лабиринтах новейшей прозы [Текст]/ К.Кедров// Известия. – 1 августа 1997. – № 143. – С.7.
148. Кен Орлиное Перо. Трэкинг свободы [Текст] / Кен Орлиное Перо.- Киев: София, 1997. - 288 с.
149. Кен Орлиное Перо. Путешествие с Силой. Исследование и развитие восприятия [Текст]/ Кен Орлиное Перо. – Киев: София, 1997. – 288 с.
150. Кен Орлиное Перо. Тропа тольтеков [Текст]/ Кен Орлиное Перо. – Киев: София, 1998. – 352 с.
151. Классен Н. Мудрость толтеков (Карлос Кастанеда и философия дона Хуана) [Текст]/Н. Классен. – Киев: София, 1998. – 288 с.
152. Классен Н. Карлос Кастанеда и завещание дона Хуана (Мудрость Толтеков в новой эпохе) [Текст]/Н. Классен. – Киев: София, 1998. – 288 с.
153. Клиньских Юрий. Туман [Электронный ресурс]. –Режим доступа: <https://textypesen.com/sector-gaza/tuman/>.-Загл. с экрана
154. Клиньских Юрий.Сельский кайф[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tekstygruppy.ru/sector-gaza/selskiy-kayf.html>. – Загл. с экрана
155. Коган А.С. Типы объединений лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к внежанровому мышлению [Текст]: Автореф. канд. филол. наук:10.01.08/Коган Александр Семенович. – Киев, 1988. – 20 с.

156. Козицкая Е.А. Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии [Текст]/ Е.А Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып.2. – 192 с.
157. Козицкая Е.А. Новое культурное самосознание русского рока (на материале вещания «Нашего радио») [Текст]/ Е.А Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. - Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып.4. – 269 с. – С. 207-212.
158. Козицкая Е.А. Субъязыки и субкультуры русского рока[Текст] / Е.А Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып.5. – 308 с. – С. 169-190.
159. Козицкая Е.А. Черты романтической поэтики в творчестве В. Цоя (к постановке проблемы) [Текст]/ Е.А Козицкая // Мир романтизма: Материалы международной научной конференции. – Вып.1 (25). –Тверь, 1999. – С.34.
160. Козицкая Е. Фразеология «высокой литературы» и ее редукция в текстах современной русской массовой культуры [Текст] / Е.А Козицкая // *Kiez, tasideta, janmreznose w kulturze masowej XX wieku.* – Wadawnictwo czcsiochowa, 2000. – С.245-251.
161. Козловский П. Культура постмодерна: Общественно-культурные последствия технического развития [Текст]/ П. Козловский. – М., 1997. – 240 с.
162. Колесова Н.В. Проблемы художественной ценности «массовой» литературы Запада [Текст] / Н.В. Колесова // Ученые записки: Материалы докладов итоговой научной конференции (10-11 апреля 1991 г.) – Астрахань, 1993. – С. 224-230.
163. Колобородов А. Виктор Пелевин. Generation «П» [Текст]/ А.Колобородов //Волга. – 1999. – № 7. – С. 154-155.

164. Конди Н., Падунов В. Макулакультура или вторичная переработка культуры [Текст]/ Н.Конди, В.Падунов //Вопросы литературы – 1991. – № 1. – С. 101-126.
165. Константинова С.Л., Константинов А.В. Дырка от бублика как предмет «русской рокологии» [Текст] / С.Л.Константинова, А.В. Константинов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып.2. – 192 с.
166. Константинова С.Л., Константинов А.В. Рок-поэзия как тип текста (к вопросу о генезисе структурной - модели) [Текст] / С.Л.Константинова, А.В. Константинов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. –Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып.3. – 230 с. – С.123-129.
167. Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской-культуре: возникновение, бытование, эволюция [Текст] / И.Кормильцев, О. Сурова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Вып. 1. – 132 с – С.5-33.
168. Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина [Текст]/С.Корнев // Новое литературное обозрение. – 1997. – №28. – С.244-259.
169. Корсиков Г.Франсуа Вийон[Электронный ресурс]. –Режим доступа: <http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/kosikov11-ru.-Загл. с экрана>
170. Корчинский А.В.Песни Егора Летова: текст и перформанс [Текст]/А.В.Корчинский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – 2016. – №16. – С. 159-167.
171. Корчинский А.В.Комментарий к мифу: Егор Летов и его тексты [Текст]/ А.В.Корчинский // Летовский семинар. Феномен Егора Летова в научном освещении. – Москва, 2018. – С. 52-65.

172. Крансман В.А. К вопросу о специфике «ночного хронотопа» в европейском романтизме [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/28/3248/>. – Загл. с экрана
173. Ксендзюк А. После Карлоса Кастанеды. Дальнейшее исследование [Текст]/ А Ксендзюк. – М.:София,2015 . – 448 с.
174. Ксендзюк А. 11. Тайна Карлоса Кастанеды. Анализ магического знания дона Хуана: теория и практика [Текст]/ А. Ксендзюк. – Одесса: Хаджибей, 1995. – 480 с.
175. Кузнецов С. Литературная порнография: памяти умирающего жанра [Текст]/С.Кузнецов //Новое литературное обозрение. – 1996. – №22. – С. 423-440.
176. Куренной В. Философия боевика [Текст]/В.Куренной //Логос. – 1999. – №4. – С.82-90.
177. Курицын В. Группа продленного дня [Текст] / В. Курицын // Пелевин В. «Жизнь насекомых». – М.: Вагриус, 1997. – С.7-20.
178. Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура [Текст] /В.Курицын //Новый мир. – 1992. – № 3. – С. 225-232.
179. Курицын В. Русский литературный постмодернизм [Текст]/ В. Курицын. – М.: Интрада, 2000. – С. 425.
180. Курский Л. В. Пелевин. Желтая стрела [Текст]/Л.В.Курский// Волга. – 1999. – № 1. – С.180-182.
181. Курчаткин А. Вперед к детективу и триллеру?: Размышления о парадоксах жанра [Текст]/А.Курчаткин //Литературная газета. – 1995. – №26. – С. 4.
182. Кутырев В.А. Экологический кризис, постмодернизм и культура [Текст]/В.А.Кутырев // Вопросы философии. – 1996. – №11. – С. 23-31.
183. Кухаркин А.В. Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы [Текст]/ А.В.Кухаркин. – М,1978. – 350 с.

184. Кушнир А. 100 магнитоальбомов советского рока. 1977 – 1991: 15 лет подпольной звукозаписи [Текст]/ А. Кушнир. – М., 1999. – 400 с.
185. Кэрролл Л. Полное иллюстрированное собрание сочинений в одном томе [Текст]/Л.Кэрролл: перев. с англ. – М.:Издательство АЛЬФА-КНИГА, 2011. – 941 с.
186. Кякшто Н.Н. Русский постмодернизм [Текст] / Н.Н. Кякшто // Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы. – СПб.: Изд-во Logos, 2002. – 588 с. – С.305-325.
187. Лаберж С. Практика осознанного сновидения [Текст]/ С.Лаберж. – Киев: София, 1998. – 288 с.
188. Лакассен Ф. Сравнительный анализ архетипов популярной литературы и комикса [Текст]/Ф.Лакассен // Новое литературное обозрение. – 1996. – №22. – С. 129-142.
189. Латынина Ю. Дедал и Геркулес, или несколько рассуждений о пользе и бесполезности литературы [Текст]/Ю.Латынина //Новый мир. – 1993. – №5. – С.226-236.
190. Лахусен Т. Как жизнь читает книгу: массовая культура и дискурс читателя в позднем соцреализме [Текст]/ Т. Лахусен //Соцреалистический канон. – СПб., 2000. – С.609-625.
191. Левченко Я.С. Заметки о тиражной графике в поп-музыке [Текст] / Я.С Левченко// Русская рок-поэзия: текст и контекст; Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т,2000. – Вып.5. – 308 с. – С.12-26.
192. Лейдерман Н.Л., Липовецкнй М.Н. Современная русская литература [Текст]: в 2 т. Т 2/ Лейдерман Н.Л., Липовецкнй М.Н.-М.: Академия, 2003. – 684 с.
193. Леонтьева А. О норвежских коллегах Александры Марининой и Насти Каменской [Текст] / А.Леонтьева // Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности:Междунар.конф., состоявшаяся 19-20 окт. 2001 г. – М., 2002. С. 36-53.

194. Летов Е. На той стороне[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/texts/1098888710.html>. – Загл. с экрана
195. Летов Е. Ночь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/texts/1056979271.html>. – Загл. с экрана
196. Летов Е. Они наблюдают[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/texts/1122712529.html>. – Загл. с экрана
197. Летов Е. Ответы на вопросы посетителей официального сайта Гражданской Обороны, 12.09.05 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/pub/offline/1126545107.html>. – Загл. с экрана
198. Летов Е. Слава психонавтам! [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gr-oborona.ru/texts/1179600141.html>. – Загл. с экрана
199. Летов Е., Дягилева Я., Рябинов К. Русское поле экспериментов [Текст] / Е. Летов, Я. Дягилева, К. Рябинов. – М,1994. – 304 с.
200. Либерализм: взгляд из литературы [Текст]. – М., 2005. – 232 с.
201. Лики массовой литературы США [Текст]. – М.: Наука,1991. – 336 с.
202. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна [Текст] / Ж.-Ф. Лиотар. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
203. Липовецкий М.Н. Закон крутизны[Текст]/М.Н.Липовецкий // Вопросы литературы. – 1991. – № 11/12. – С. 3-36.
204. Липовецкий М.Н. Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма [Текст]/М.Н.Липовецкий//Знамя. – 1995. – №8. – С.194-205.
205. Липовецкий М.Н. Паралогия русского постмодернизма [Текст]/ М.Н.Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 1998. – №30. – С.285-304.
206. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики [Текст]/ М.Н. Липовецкий. Екатеринбург: Изд-во Уральского гос.пед. университета,1998. – 320 с.

207. Логачева Т.Е. Русская рок-поэзия 1970 -1990-х гг. в социокультурном контексте
[Текст]: Автореф.дисс.канд.филол.наук:10.01.01/Логачева Татьяна Евгеньевна. – М., 1997. – 25 с.
208. Логачева Т.Е. Тексты русской рок-поэзии и петербургский миф: аспекты традиции в рамках нового поэтического жанра [Текст] /Логачева Т.Е. //Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. – Иваново, 1998. – С.196-203.
209. Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема [Текст] / Ю.М. Лотман// Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн, 1993.– 495 с.
210. Мандельштам О. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе [Текст]/О.Мандельштам. - М.:Издательство АЛЬФА-КНИГА,2011 – 1182 с.
211. Мандельштам О. Сегодня можно снять декалькомани [Электронный ресурс]/Российская виртуальная библиотека. – Режим доступа:https://rvb.ru/mandelstam/dvuhtomnik/01text/vol_1/04annex/01versions/0579.html. – Загл. с экрана
212. Мандельштам О. Колют ресницы. В груди прикипела слеза [Электронный ресурс]/Российская виртуальная библиотека. – Режим доступа:https://rvb.ru/mandelstam/dvuhtomnik/01text/vol_1/01versus/0170.html. – Загл. с экрана
213. Макаревич Э.Массовая культура: влияние на человека [Текст]/ Э.Макаревич // Диалог. – М., 1997. – № 11/12. – С. 77-83.
214. Макдональд Д. Маскульт и мидкульт [Текст]/Д.Макдональд // Российский ежегодник. – М.,1990. – Вып. 2. – С. 243-275.
215. Матвейкина Ю.И. Местоимения в языке современной прозы: функциональный аспект: на материале произведений В.О. Пелевина и С.Д. Довлатова [Текст]: Автореферат дисс.кандидата филол.наук:10.01.01 /Матвейкина Юлия Игоревна. – Санкт-Петербург,2011. – 18 с.

216. Марез Т. Возвращение воинов [Текст]/ Т. Марез. – Киев: София,1997. – 288 с.
217. Марез Т. Крик Орла [Текст]/Т. Марез. – Киев: София, 1997. – 384 с.
218. Марез Т. Туманы знания драконов[Текст] /Т. Марез. – Киев: София, 1998. – 270 с.
219. Марез Т. Ох уж это счастье! [Текст] /Т. Марез. – Киев: София, 1999. – 23 с.
220. Маркова Т. Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века: В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин [Текст]: дисс. ... доктора филол. наук:10.01.01/Маркова Татьяна Николаевна.-Екатеринбург, 2003. – 379 с.
221. Маркштейн Э. Три словечка в постмодернистском контексте [Текст]/ Э.Маркштейн// Вопросы литературы. – 1996. – № 2. – С. 87-102.
222. Массовая культура: Учебное пособие [Текст]. – М., 2004. – 304 с.
223. Массовая культура: Современные западные исследования [Текст]. – М., 2005. – 340с.
224. Машевский А. О «литературном процессе» и литературе в свете принципов и критериев [Текст]/А.Машевский // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. 3. – С. 318-327.
225. Мелихов Л. Виктор Пелевин. Омон Ра [Текст]/Л.Мелихов // Нева. – 1993. – № 5/6. – С. 335-336.
226. Мелнов А., Столяров А. Сюжет и «текст»: Кто устоит в неравном споре? [Текст]/А.Мелнов, А Столяров //Литературная газета. – 1998. – №15. – С. 10.
227. Мельников Н.Г.Массовая литература [Текст]/Н.Г. Мельников //Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.,2000. – С. 177-191.

228. Мельников Н.Г. Понятие «массовая литература» в современном литературоведении [Текст] / Н.Г Мельников // Литературоведение на пороге XXI века. – М., 1998. – С. 229-234.
229. Мельникова А.Ю. Художественный мир В. Пелевина: пространственно-временной аспект [Текст]: Автореферат дисс. кандидата филологических наук:10.01.01/Мельникова Арина Юрьевна. – Иваново,2011. – 24 с.
230. Мельникова О.А. Интердискурсивность как коммуникативный феномен (на материале поздних альбомов Pink Floyd) [Текст]: дисс. ...канд. филол. наук:10.02.19/Мельникова Олеся Александровна. – Тверь,2004. – 149 с.
231. Мельница. Воин Вереска[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.g15.ru/m/melnica/melnica-vojn-vereska.html> – Загл. с экрана
232. Мельница. Дорога сна [Электронный ресурс].- Режим доступа: <https://www.g15.ru/m/melnica/melnica-doroga-sna.html>. – Загл. с экрана
233. Мельница. Шаман[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.g15.ru/m/melnica/melnica-shaman.html>. – Загл. с экрана
234. Мендель Б. Что такое «популярная литература»? Западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте [Текст]/ Б.Мендель // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 6 (40). – С. 391-407.
235. Милль Р. де. Записки о доне Хуане (Контрверсия) [Текст]:в 2-х томах/Р.Милль – Киев: София, 1999. – 288 с.
236. Милютина В.Г. Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления [Текст] / В.Г. Милютина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып.2. – 192 с.
237. Минделл А. Дао шамана (путь тела сновидения) [Текст]/ А. Минделл. – Киев: София, 1998. – 288 с.

238. Михайлова В.А. Тема поэта и поэзии в творчестве Юрия Шевчука [Текст] / В.А. Михайлова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып.4. – 269 с. – С.109-114.
239. Михеев А. Чтиво[Текст]/А.Михеев // Иностранная литература. – 1996. – № 6. – С.256-263.
240. Морозова Т. Вампиры на баррикадах: Анатомия бестселлера [Текст] /Т.Морозова//Литературная газета. – 17 авг. 1994. – №33. – С. 4.
241. Мороз О.В. Культурная травма в российском литературном дискурсе конца XX века: Виктор Ерофеев, Владимир Сорокин, Виктор Пелевин [Текст]: дисс. ... кандидата культурологии: 24.00.01/Мороз Оксана Владимировна. – Москва,2012. – 281 с.
242. Моррисон Д. Wilderness: the lost writing of Jim Morrison [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://www.chitalnya.ru/work/267138>. – Загл. с экрана
243. Мулярчик А.С. Массовая беллетристика [Текст]/ А.С. Мулярчик // Литература в США в 70-е годы XX века. – М., 1983. – С. 269-297.
244. Мулярчик А.С. Проза «пограничной зоны»: Своеобразные черты «массовой культуры» в современной литературе США [Текст] / А.С. Мулярчик // В мире книг. – М., 1987. – №8. – С. 45-47.
245. Мясников В. Технотриллер – здесь и сейчас [Текст]/В.Мясников // Знамя. – 2000. – №. 10. – С.176-183.
246. Наврозов Л. Есть ли литература на Западе? [Текст]/Л.Наврозов // Новый мир. – 1992. – № 6. – С. 187-198.
247. Нежданова (Мельникова) Н.К. Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70-80-х годов [Текст]/ Н.К.Нежданова (Мельникова)// Проблемы эволюции русской литературы XX века. – М., 1997. – с 163-165.

248. Нежданова Н.К. Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70-80-х годов [Текст] / Н.К. Нежданова //Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Вып.1. – 132 с. – С. 33-49.
249. Нежданова Н.К. Антиномичность как доминанта художественного мышления рок-поэтов [Текст]/ Н.К. Нежданова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып.3. – 230 с. – С. 193-200.
250. Немзер А. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-ые. [Текст] / А.Немзер – М.,1998. – 345 с.
251. Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х - начала 90-х годов XX века: Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов [Текст]/ Г.Л.Нефагина. – Минск: НПЖ «Финансы, учёт, аудит», «Экономпресс», 1997. – С. 320.
252. Нефёдов И.В. Языковые средства выражения категории определённости-неопределённости и их стилистические функции в отечественной рок-поэзии [Текст]: дисс. ...канд.филол. наук: 10.02.01/Нефёдов Игорь Владиславович. – Ростов-на-Дону, 2004. – 180 с
253. Нехорошев Г. Настоящий Пелевин [Текст]/Г.Нехорошев // Независимая газета. – 29 августа 2001. – С. 8.
254. Нечепуренко Д.В. Характерология В.О. Пелевина: Автореферат дисс. канд.филол. наук:10.01.01/Нечепуренко Дмитрий Валерьевич.- Екатеринбург,2014. – 19 с.
255. Никитина О.Э. Образы птиц в рок-поэзии Б. Гребенщикова: комментированный указатель [Текст] / О.Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Вып.1. – 132 с. – С.114-125.

256. Николаев А.И, Особенности поэтической системы А. Башлачева [Текст]/ А.И.Николаев //Творчество писателя и литературный процесс. –Иваново, 1993. – с. 119-125.
257. Норлусенян В.С. Функции иноязычных слов в поп- и рок-текстах[Текст] /В.С.Норлусенян //Русская рок-поэзия: текст и контекст; Сборник научных трудов. –Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – Вып. 8. – С.172-179.
258. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.Толковый словарь русского языка[Текст]/ С.И.Ожегов, Н.Ю Шведова. – М.:Азбуковник,1999. – 944 с.
259. Олень символ различных исторических традиций [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gornaya-apteka.com/2012/12/olen-v-raznix-tradicijax>. – Загл. с экрана
260. Олизько Н.С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе [Текст]: Автореферат дисс.доктора филологических наук:10.02.19/Олизько Наталья Сергеевна. – Челябинск ,2009. – 43 с.
261. Орешко М.А. Лексическая репрезентация художественной концептосферы Виктора Пелевина: концепты "человек", "пространство", "время" [Текст]:Автореферат дисс. канд. филол. наук:10.02.01/Орешко Мария Анатольевна. – СПб,2007. – 19 с.
262. Ошо о Кастанеде[Электронный ресурс]/Эзотера. Журнал потусторонних сил. – Режим доступа:<http://ezotera.ariom.ru/2007/10/10/osho.html>. – Загл. с экрана
263. Павленко А.П. Гротеск в художественном мире Виктора Пелевина [Текст]: Автореферат дисс.кандидата филологических наук:10.01.01/Павленко Ада Петровна.– Пятигорск,2017. – 27 с.
264. Павлов М. Generation «П» или «П» forever[Текст]/М.Павлов // Знамя. – 1999. – № 12. – С. 204-207.

265. Пальчик Ю.В. Взаимодействие эпических жанров в прозе Виктора Пелевина [Текст]: дисс. ...кандидата филологических наук:10.01.01/Пальчик Юлия Викторовна. – Самара, 2003. – 181 с.
266. Пелевин В.Бэтман Аполло [Текст]/ В.Пелевин. – М.:Эксмо,2013. – 512 с.
267. Пелевин В. Икстлан-Петушки [Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://pelevin.nov.ru/rass/pe_ixt/1.html. – Загл. с экрана
268. Пелевин В.Мой Мескалитовый Трип [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://pelevin.nov.ru/rass/pe-mesc/1.html>. – Загл. с экрана
269. Пелевин В.Последняя шутка война [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-vojn/1.html>. – Загл. с экрана
270. Пелевин В.Т[Текст]/ В.Пелевин. – М.:Эксмо,2009. – 384 с.
271. Пелевин В.SNUFF[Текст]/ В.Пелевин. – М.:Эксмо,2012. – 480 с.
272. Пелиненко А.А. Эволюция феномена массового искусства, от XVIII к XX веку [Текст]/А.А. Пелиненко // Искусство нового времени. – СПб., 2000. – С. 146-167.
273. Поддубная Е. Я. Творчество И.Н. Потапенко и основные закономерности массовой литературы [Текст]: дисс. ...канд.филол. наук:10.01.01/Поддубная Елена Яковлевна. – Ленинград, 1979
274. Подъяблонская Н. Как возникают женские романы [Текст] /Н.Подъяблонская // Октябрь. – 1998. – №12. – С. 168-176.
275. Полупанов В. Константин Кинчев: «Рок-н-ролл – это не работа» [Текст] /В.Полупанов// Аргументы и факты. – 1997. – № 40.
276. Попова Е.Ю.Прецедентные феномены в современном художественном дискурсе: на материале романов В. Пелевина «Generation "П"» и «Числа» [Текст]: Автореферат дисс. кандидата филологических наук :10.02.19/Попова Евгения Юрьевна. – Саратов,2012. – 22 с.
277. Почепцов Г.Г. История русской семиотики до и после 1917 года [Текст]/ Г.Г. Почепцов.- М.: Лабиринт, 1998. – 336 с.

278. Прокофьев Д.С. Симультанный стих в русском рок-тексте или «Восточный» дадаизм в творчестве У Хоу Шэн Ши [Текст]/ Д.С. Прокофьев // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып.4. – 269 с. – С.178-187.
279. Пруссакова И. Фантазия и неправда: заметки о книгах М.Семеновй [Текст] /И.Пруссакова//Нева. – 1999. – №5. – С. 175-180.
280. Ранчин А.Супертриллер по-русски [Текст]/А.Ранчин//Новое литературное обозрение. – 2000. – № 41. – С. 423-426.
281. Рейтблат А. «Роман литературного краха» [Текст]/А.Рейтблат // Новое литературное обозрение. – 1997. – №25. – С. 90-100.
282. Рейтблат А. Русский извод массовой литературы: непрочитанная страница [Текст]/А.Рейтблат// Новое литературное обозрение. – 2006. – № 77. – С. 405-412.
283. Репина М.В.Творчество В. Пелевина 90-х годов XX века в контексте русского литературногопостмодернизма [Текст]: дисс. ... кандидата филологических наук:10.01.01/Репина Марина Владимировна. – Москва, 2004. – 199 с.
284. Рехо К. Массовая литература в Японии - специфика и идеологические функции [Текст]/К.Рехо//Теории, школы, концепции: художественная коммуникация и семиотика.- М, 1986.- С. 141-162.
285. Роднянская И.Гипсовый ветер: [О творчестве В. Пелевина] [Текст]/И.Роднянская // Новый мир. – 1993. – №12. – С. 215-231.
286. Роднянская И. «... и к ней безумная любовь...» [О творчестве В.Пелевина] [Текст]/И.Роднянская // Новый мир. – 1996. – № 9. – С.212-216.
287. Роднянская И. Этот мир придуман не нами [Текст]/И.Роднянская // Новый мир. – 1999. – № 8. – С.207-217.
288. Розин В. Путеводитель по "Дону Хуану" [Текст]/В.Розин // Наука и религия. – 1990. – №7. – С.24-25.

289. Ройфе А. Душка Пелевин[Текст]/А.Ройфе // Книжное обозрение. – 13 апреля 1999. – С. 7.
290. Ройфе А. Команданте Че и богиня Иштар [Текст]/А. Ройфе // Если. – 1999. – № 5. – С. 289-295
291. Ройфе, А. Тёмная ночь над «Белым солнцем»: [О присуждении писателю В.Пелевину премии «Бронзовая улитка» за роман «Generation "П"» (в номинации крупная форма)] [Текст] /А.Ройфе// Книжное обозрение. – 22 мая 2000. – С. 2-3.
292. Руднев Н.А. Тайны «Галактики Гутенберга»: Сюжеты и образы западной прозы 1970-1980 гг. в контексте «массовой культуры» [Текст]/ Н.А. Руднев. – М.,1989. – 143 с.
293. Русаков Ю.А. Философские аспекты учения Карлоса Кастанеды [Текст]: Автореферат дисс. ...кандидата философских наук:09.00.03/Русаков Юрий Александрович. – Москва, 2013. – 23 с.
294. Русская литература XX века: Школы. Направления. Методы творческой работы [Текст] / В.И. Альфонсов, В.Е. Васильев, А.А. Кобринский и др.; под ред. С.И. Тиминой. – Спб.: Изд-во «Логос». – М.: Высшая школа, 2002. – С. 586.
295. Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов [Текст]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Вып.1. – 132 с.
296. Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов [Текст]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып.2. – 192 с.
297. Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов [Текст]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – Вып.3. – 230 с.
298. Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов [Текст]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. Вып.4. – 269 с.
299. Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов [Текст]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып.5. – 308 с.

300. Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов [Текст]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – Вып.6. – 193 с.
301. Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов [Текст]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – Вып. 7. – 263 с.
302. Савицкий С. Андеграунд (Истории и мифы ленинградской неофициальной культуры) [Текст]/ С.Савицкий. – М., 2002. – 224 с.
303. Санчес В. Учение дона Карлоса. Практическое применение произведений Карлоса Кастанеды [Текст]/ В.Санчес. – М.: Ось-89,1996. – 240 с.
304. Санчес В. Тольтеки нового тысячелетия[Текст]/ В.Санчес. – М.: Ось-89,1997. – 240 с.
305. Свиначенко И. Виктор Пелевин: человек в китайском френче. О чем он молчит три года [Текст]/И.Свиначенко // Медведь. – 2002. – № 2-3. – С. 68-73.
306. Свиридов С.В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 г. [Текст] /С.В.Свиридов //Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. - Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып.4. – 269 с. – С. 57-70.
307. Селиванова Н. Букер и пустота: Начальник литературной премии закрыл постмодернизм [Текст]/Н.Селиванова // Известия. – 20 сент. 1997. – №179. – С.7.
308. Семенов В.Е. Тенденции в современном массовом искусстве и духовно-психологический климат общества [Текст]/В.Е.Семенов //Гуманитарные науки. – СПб., 1994. – №1(2). – С.85-90.
309. Сергеев С. Чапаев и простота (роман в 2-х частях с итогом и эпилогом) [Текст]/С.Сергеев // Новое литературное обозрение. – 1997. №28. – С.260-268.
310. Сизов Д. Игровая поэтика трансформации реального в ирреальное в романе В.Пелевина «Чапаев и Пустота» [Текст] / Д.Сизов // Опыты. Аспирантский сборник филологического факультета РУДН. – М.:Уникум – центр, 2003. – С.54-68.

311. Скворцов А.Э. Литературная и языковая игра в русской поэзии 1970-1990-х годов [Текст]: дисс. ...канд.филол. наук:10.01.01/Скворцов Артем Эдуардович. – Казань, 2000. – 188 с.
312. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. Учебное пособие [Текст]/ И.С.Скоропанова. – М.: Изд-во Флинта, Наука, 1999. – 608 с.
313. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык [Текст]/ И.С.Скоропанова.- СПб.: Невский простор, 2001. – 416 с.
314. Славецкий В. После постмодернизма [Текст]/В.Славецкий//Вопросы литературы. – 1991. – № 11 /12. – С. 37-47.
315. Славникова О. Партия любителей Пелевина [Текст]/О.Славникова // Октябрь. – 2000. – №9. – С. 178-184.
316. Смирнов И. Порождение интертекста [Текст]/ И.Смирнов. – СПб.: Изд-во Санкт- Петербургского университета,1995. – 191 с.
317. Смирнов И. Время колокольчиков, или Жизнь и смерть русского рока [Текст]/ И.Смирнов.- М.: Изд-во Инто, 1994. – 263 с.
318. Смирнов И. Прекрасный дилетант. Борис Гребенщиков в новейшей истории России [Текст] / И.Смирнов. – М., 1999. – 364 с.
319. Смоликов А.Б. Карлос Кастанеда. Путь воина [Текст]/А.Смоликов. – М.:2010. – 320 с.
320. Смоликов А.Б. Феномен Карлоса Кастанеды в культуре второй половины XX века: дисс. ... канд. культурол. наук:24.00.01[Текст]/Смоликов Алексей Борисович. – Ростов-на-Дону, 2004. – 156 с.
321. Современная русская литература (1990-е гг. - начало XXв.) [Текст]. – СПб., М., 2005. – 352 с.
322. Солодова М.А., Попова Е.Н. Рок-культура: взгляд изнутри и извне (опыт лингвистического эксперимента) [Текст] / М.А.Солодова, Е.Н

- Попова.// Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. - Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – Вып. 8. – С. 164-171.
323. Солодова М.А. Текст и метатекст молодежной субкультуры в лингвокультурологическом аспекте (на материале текстов песен отечественных рок - групп и рецензии на них) [Текст]: Автореф.канд. филол. наук:10.02.01/Солодова Мария Александровна. – Томск, 2002. – 22 с.
324. Соловьев Н. Откуда «есть пошла» русская «низкопробная» литература [Текст]/Н.Соловьев//Литературная Россия. – 1998. – №32. – С.5.
325. Степанов С. Лекции на тему "Философия Кастанеды" [Текст]/С.Степанов// Игра в бисер. – 1995. – №1-2. – С 5-6.
326. Стокер Б. Граф Дракула, вампир: Романы, рассказы[Текст]/Б.Стокер:перев. с англ. – М.:Эксмо; Спб.:Домино, 2009. – 720 с.
327. Стрельникова И.А. Автопародия в беллетристике 30-х годов XIX века [Текст]/И.А. Стрельникова // Культура и текст.- Сиб.: Барнаул, 1997. – Вып.1:Литературоведение. Ч.1. – С. 105-108.
328. Суворова А. Дон Хуан живее всех живых![Электронный ресурс]/Эзотера. Журнал потусторонних сил. – Режим доступа: <http://ezotera.arion.ru/2010/05/22/suvorova.html>. – Загл.с экрана
329. Сузи К.Франк. Освоение шаманизма в русской литературе XVIII века: А.Н.Радищев и Екатерина II[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/17885>. – Загл. с экрана
330. Таковский С.А. Типология бестселлера[Текст] / С.А. Таковский // Лик и массовой литературы США. – М, 1991. – С. 143-206.
331. Тарановский К. О поэзии и поэтике[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fedy-diary.ru/html/082009/poet.html>. – Загл.с экрана
332. Тартаковская И.Н. Феномен бестселлеров и массовая культура: Обзор исследований по социологии чтения [Текст]/И.Н.Тартаковская // Социологический журнал. – 1994. – №1. – С. 176-181.

333. Тенсегрити: Психоэнергетические практики Карлоса Кастанеды [Текст]. – Киев: София, 1999. – Часть 1. – 160 с.; часть 2. – 160 с.; часть 3. – 256 с.
334. Теплиц К.Т. Все для всех. Массовая культура и современный человек [Текст]/ К.Т. Теплиц// Человек: Образ и Сущность (Гуманитарные Аспекты). Массовая культура. Ежегодник. – М., 2000. – С. 241-284.
335. Тихомиров В. Анархия в РФ: Первая полная история русского панка [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<https://detectivebooks.net/book/28081160/?page=41>.-Загл. с экрана
336. Тодорол Ц.Введение в фантастическую литературу[Текст]/ Ц. Тодорол. – М., 1997. – 136 с.
337. Толкиен Д.Р. Р. Властелин колец. Хранители кольца [Текст]/ Д.Р.Р. Толкиен; перев. с англ. – М.:Астрель, 2013. – 574 с.
338. Толтекский путеводитель к свободе и радости (Учение нагваля Мигеля Руиса, записанное Мори Кэрролл Нельсон) [Текст]. – Киев: София, 1998. – 288 с.
339. Томас. Обещание Силы [Текст]/ Томас. – Киев: София. – 1999. – 480 с.
340. Топоров В. «Бесы» для бедных: Тенденциозный роман наших дней [Текст]/В.Топоров //Звезда. – 1989. – № 12. – С. 194-202.
341. Торчинов Е., Пахомов С. Путь с сердцем[Текст] / Е.Торчинов, С.Пахомов // Кастанеда К. Учение дона Хуана. – СПб.: Азбука, 2001. – С. 5-30.
342. Трейлер Х. Филипп Марлоу в шелковых чулках, или Женоненавистничество в русском женском детективе? [Текст]/Х.Трейлер // Новое литературное обозрение. – 1999. – №40. – С. 408-421.
343. Тукмаков Д.И.Философско-религиозные воззрения Карлоса Кастанеды [Текст]: дисс. ... канд. филос. наук:09.00.06/Тукманов Денис Игоревич. – Москва, 2000. – 151 с.

344. Тюлелева Е.М. Пустота или виртуальность: к вопросу о способе существования современного текста[Текст] / Е.М. Тюлелева // Потаенная литература. Исследования и материалы. Выпуск 3. – Иваново: Ивановский гос. Университет, 2002. – С. 252-259. – 260 с.
345. Тюннсшенд М. Магическое сновидение (Энергетическое целительство женщины-нагваля) [Текст]/ М. Тюннсшенд. – Киев: София, 1998. – 320 с.
346. Универсальный словарь по русскому языку [Текст]. – СПб.: ИГ «Весь», 2009. – 1184 с.
347. Фантомность реальности в повести В. Пелевина «Омон Ра»: Урок 65[Текст]// Новейшая литература. – С. 256-264.
348. Фрай М.Тубурская игра: История,рассказанная сэром Нумминорихом Кутой[Текст]/М.Фрай. – СПб.: Амфора,2013. – 383 с.
349. Хаксли О.Двери восприятия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=77117&p=1>. – Загл. с экрана
350. Халипов В.Постмодернизм в системе мировой культуры [Текст]/В.Халипов // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 235-240.
351. Харнер М. Дж. Путь шамана, или Шаманская практика. Руководство по обретению силы и целительству[Текст]/ М. Дж.Харнер. – М.: НПФ "Велес", 1991. – 187с.
352. Хлебников В. Мне мало надо[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rurоem.ru/xlebnikov/mne-malo-nado.aspx>. – Загл.с экрана
353. Хлопкова Е.В. Концепт жизнь в идиолекте Виктора Пелевина [Текст]: Автореферат дисс. канд. филол. наук:10.02.01/Хлопкова Елена Владимировна. – Тольятти,2012. – 19 с.
354. Хыоз-Калеро Х. Круг Силы. Диалоги с Учителем-Шаманом [Текст]/ Х.Хыоз-Калеро. – Киев: София, 1999. – 240 с.
355. Хыоз-Калеро Х. Полет Крылатой Волчицы [Текст]/ Х.Хыоз-Калеро. – Киев: София. 1999. – 256 с.

356. Цветков А. Судьба барабанщика: Примечания к постмодернизму [Текст]/А.Цветков // Иностранная литература. – 1997. – № 9. – С. 229-237.
357. Цукерман А. Как написать бестселлер [Текст]/ А.Цукерман. – М.,1997. – 347 с.
358. Чебыкина Е.Е.Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты [Текст]: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01/Чебыкина Елена Евгеньевна. – Екатеринбург, 2007. – 214 с.
359. Чепур Е.А.Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации[Текст]: дисс. ...канд. филол. наук:10.01.01/Чепур Елена Анатольевна. – Магнитогорск, 2010. – 191 с.
360. Черняк М.А. Массовая литература[Текст] / М.А.Черняк // Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы. – СПб.: Изд-во Logos, 2002. – 588 с. – С.326-355.
361. Черняк М.А. Современная русская литература [Текст]/ М.А. Черняк. – СПб. – М.: Сага - Форум, 2004. – 335 с.
362. Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века [Текст]/ М.А. Черняк. – СПб.,2005. – 308с.
363. Черчесов А.Г. Фантом или феномен? (Об иероглифах массовой культуры) [Текст] / А.Г.Черчесов //Лики массовой литературы США. – М.,1991. – С.37-73.
364. Чудинова К. Словопомол (Куда заводят тенденции развития современной массовой литературы) [Текст]/К.Чудинова//Независимая газета. – 1999. – №68. – С.6-7.
365. Чупринин С.И. Русская литература сегодня. Путеводитель [Текст] / С.И. Чупринин. – М, 2003. – 445 с.
366. Чупринин С.И. Сбывшееся небывшее: Либеральный взгляд на современную литературу - и «высокую», и «низкую» [Текст] /С.И.Чупринин// Знамя. – М.,1993. – № 9. – С. 181-188.

367. Чупринин С.И. Психоделическая литература, галлюцинозный или галлюцинаторный реализм [Электронный ресурс] / Жизнь по понятиям. – Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/11683>. – Загл. с экрана.
368. Шаравин А.В. Городская проза 70-80-х годов XX века: Часть 1 [Текст] / А.В.Шаравин. – Брянск: Издательство БГПУ, 2000. – 388 с.
369. Шелкова Н. И. Виктор Пелевин. «Чапаев и Пустота». Обзор критических материалов [Текст]/Н.И.Шелкова //Русская словесность. – 2002. – № 3. – С. 43-51.
370. Шидер М. Рок как часть целостного искусства [Текст]/ М.Шидер //Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – Вып.6. – 193 с. – С.118-123
371. Шинкаренкова М.Б.Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии [Текст]: дисс. ... канд. филол. наук:10.02.01/Шинкаренкова Мария Борисовна. – Екатеринбург, 2005. – 314 с.
372. Шиффрин А. Легко ли быть издателем: Как транснациональные концерны завладели книжным рынком и отучили нас читать [Текст]/ А.Шиффрин. – М, 2002. – 224 с.
373. Шкловский Е. ПП, или Победитель Пелевин: [Рецензия на книгу В.Пелевина «Generation "П"»][Текст]/Е.Шкловский//Новое литературное обозрение. – М,2000. – №41. – С.426-430.
374. Шугрин Б. Виктор Пелевин. Generation «П». Роман [Текст]/Б.Шугрин //Семья и школа. – 1999. – Вып.7/8. – С. 57.
375. Шульга К. В.Поэтико-философские аспекты воплощения "виртуальной реальности" в романе «Generation "П"» Виктора Пелевина [Текст]: дисс... канд. филол. наук:10.01.01/Шульга Кирилл Валерьевич. – Тамбов, 2005. – 158 с.
376. Щедрина Н.М. Особенности сюжетостроения в авантюрной прозе 20-х годов [Текст] / Н.М.Щедрина // Художественный язык литературы 20-х

- годов XX века. К 70-летию проф. В.П. Скобелева. – Самара, 2001. – С.96-106.
377. Щербенок А. Слово в русском роке [Текст] / А.Щербенок // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т. – 1999. – Вып.2. – 192 с.
378. Эй хенбаум В. Литературный быт [Текст]/В. Эйхенбаум//О литературе. – М., 1987. – С.429-441
379. Эндрюс Л. Шаманка [Текст]/ Л.Эндрюс. – Киев: София, 1999. – 288 с.
380. Эндрюс Л. Путь Седьмой Луны [Текст]/ Л.Эндрюс. – Киев: София, 1999. – 288 с.
381. Эндрюс Л. Женщина ягуар и мудрость дерева бабочек [Текст] / Л.Эндрюс. – Киев: София, 1999 – 256 с.
382. Эпштейн М.Н. Истоки и смысл русского постмодернизма [Текст]/М.Н.Эпштейн //Звезда. – 1996. – № 8. – С. 166-188.
383. Эпштейн. М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX - XX веков [Текст]/ М.Н. Эпштейн. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 416.
384. Эпштейн М.Н. После будущего: О новом сознании в литературе [Текст]/М.Н.Эпштейн // Знамя. – 1991. – № 1. – С. 139.
385. Эпштейн М.Н.Прото, или Конец постмодернизма [Текст]/М.Н. Эпштейн // Знамя. – 1996. – № 3. – С. 196-209.
386. Элика Бакаи Фарзин. Философско-антропологические взгляды Карлоса Кастанеды [Текст]: Автореферат дис. кандидата филос. наук: 09.00.13 / Элика Бакаи Фарзин. – Душанбе, 2015
387. Эхо Москвы. Интервью Макса Фрая [Электронный ресурс]/Эхо Москвы. – Режим доступа:<http://echo.msk.ru/interview/18311>. – Загл. с экрана.
388. Якимович Л.О. О лучах просвещения и других световых явлениях. Культурная парадигма авангарда и постмодерна [Текст]/Л.О.Якимович //Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 241-248.

389. Яницкий Л.С. Стихотворный цикл: динамика художественной формы [Текст]: Автореферат канд.филол. наук:10.01.08/Яницкий Леонид Сергеевич. – Новосибирск, 1998. – 20 с.
390. Яркевич И. Литература, эстетика, свобода и другие интересные вещи[Текст] /И.Яркевич//Вестник новой литературы. – 1993. – № 5. – С.243-253.
391. Anderson E. F. *Peyote: the Divine Cactus*. Tucson: University of Arizona Press., 1996. – 272p.
392. Baum D. *Smoke and Mirrors: The War on Drugs and the Politics of Failure*. New York: Little Brown & Co, 1997. – 396 p.
393. Blackmore S. J. *Beyond the Body: An Investigation of Out-of-the-Body Experiences*. London: Heinemann, 1982. – 271 p.
394. Bleeker C. J. *Commentary in Science of religion: studies in methodology: proceedings of the study conference of the International Association for the History of Religions, held in Turku, Finland, August 27-31, 1973 / ed. by Lauri Ilonko*. The Hague: Mouton, 1979. – 629 p.
395. Burton S. *Magic and Reality* //Time Magazine, 1973
396. Castaneda C. *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*. New York: Simon and Schuster, 1968. – 288 p.
397. Castaneda C. *A Separate Reality: Further Conversations with Don Juan*. New York: Simon and Schuster, 1971. – 317 p.
398. Castaneda C. *Journey to Ixtlan: The Lessons of Don Juan*. New York: Simon and Schuster, 1972. – 315 p.
399. Castaneda C. *Tales of Power*. New York: Simon and Schuster, 1974. – 287 p.
400. Castaneda C. *The Second Ring of Power*. New York: Simon and Schuster, 1977. – 316 p.
401. Castaneda C. *The Eagle's Gift*. New York: Simon and Schuster, 1981. – 316 p.

402. Castaneda C. *The Fire From Within*. New York: Simon and Schuster, 1984. – 296 p.
403. Castaneda C. *The Power of Silence: Further Lessons of Don Juan*. New York: Simon and Schuster, 1987. – 286 p.
404. Castaneda C. *The Art of Dreaming*. New York: HarperCollins Pub., 1993. – 260 p.
405. Classen N. *Das Wissen der Tolteken*. Berlin, 1992. – 320 p.
406. Corvalan G. *Evasive Mysteries//Magical Blend Magazine*, 1985. Issues 14,15
407. De Kome .T. *Psychedelic shamanism: the cultivation, preparation, and shamanic use of psychotropic plants*. Port Townsend: Loom-panics Unlimited, 1994. – 155 p.
408. Dilthey W. *Gesammelte Schriften*. 20 bb. Berlin, 1924-30. Vol. 7, 1927.
409. Douglas M. *Authenticity of Castaneda if Implicit Meanings. Essays on Anthropology*. London: Routledge &. Kegan Paul, 1975.
410. *Drugs, rituals and altered states of consciousness*. Rotterdam: A. A.Balkema, 1977. – 272 p.
411. Drury N. *Don Juan, Mescalito and Modern Magic*. London; Boston: Routledge & Kegan Paul, 1978. – 229 p.
412. Hellawes/Livejournal [Electronic resource]. – Режим доступа: <https://ylgur.livejournal.com/profile>. – Загл. с экрана
413. Hultkrantz. A. *The attraction of peyote: an inquiry into the basic conditions of the diffusion of the peyote religion in North America*. Stockholm: Almqvist& Wiksell International, 1997. – 233 p.
414. Huxley A. *Doors of Perception*. New York: Harper & Row, 1954. – 79 p.
415. Huxley A. *Heaven and Hell*. New York: Harper & Row, 1956. – 103 p
416. Keen S. *Sorcerer's Apprenticed Psychology Today*. 1975
417. Kristensen W. B. *The Meaning of Religion*. The Hague: Mouton, 1960.

418. La Barre W. *The Peyote Cult*. Norman: University of Oklahoma Press, 1989. – 334 p.
419. Leary T. *Flashbacks: A Personal and Cultural History of an Era*. Los Angeles: I.P.Tareher, 1990. – 405 p.
420. Leary T. (Francis), Sirius R. U. (Introduction). *The Politics of Ecstasy*. New York: G. P. Putnam's Sons. 1998. – 371 p.
421. Leeuw G., van der. *Religion in essence and manifestation*. Princeton: Princeton University Press, 1986. – 727 p.
422. Leeuw G., van der. *Some Recent Achievements of Psychological Research and Their Application to History, in Particular the History of Religion*. Tubingen, 1926.
423. Pikes J. C. *Carlos Castaneda: Academic Opportunism and the Psychedelic Sixties*. Millenia Press, 1993. – 255 p.
424. Rhine J. B. *New frontiers of the mind; the story of the Duke experiments*. Westport: Greenwood Press, 1972. – 275 p.
425. Ross-Flanigan N. *Peyote*. Springfield: Enslow Publishers, 1997. – 112 p.
426. Silverman D. *Reading Castaneda: a prologue to the social sciences*. London: Routledge and Kegan Paul, 1975. – 113 p.
427. Slotkin J. S. *The Peyote Religion among the Indians of Meno- Mini*. New York: Octagon Books, 1952
428. Smith A. *Powers of Mind*. New York: Random House, 1975. – 418 p.
429. Soderblom N. *The Living God: Basal Forms of Personal Religion*.with a biographical introd. by Yngve Brilioth. New York: AMS Press, 1979. – 392 p.
430. Stillwell W.: *The Process of Mysticism: Carlos Castaneda*//*Journal of Humanistic Psychology*. Vol. 19 (1979) no. 4, pp. 7-29
431. Talbot M. *The Holographic Universe*. New York: HarperPerennial, 1991. – 338 p.
432. Thompson K. *Carlos Castaneda Speaks: Portrait, of a Sorcerer* // *New Age Journal*. March/April 1994

433. Macdowell M. A comparative study of Don Juan and Madhya-maka Buddhism: Knowledge and transformation. Delhi: Motilal Banarsidass, 1981. – 116p.
434. McKenna T. Food of the Gods: The Search for the Original Tree of Knowledge: A Radical History of Plants, Drugs, and Human Evolution. New York: Bantam Books. 1992. – 311 p.
435. McMahan M. Castaneda's The teachings of Don Juan, A separate reality & Journey to ixtlan : notes, including life and background, introduction, analyses of The teachings of Don Juan, A separate reality. and Journey to Ixtlan, review questions. Lincoln: Cliffs Notes, 1974. – 60 p.
436. Mille R, de. Castaneda's Journey: The Power and (he Allegory. London: Sphere Books, 1978.
437. Millman D. Way of the Peaceful Warrior. Tiburon: H. J. Kramer, Inc., 1980 – 210 p.
438. Noel D.C. Seeing Castaneda : reactions to the "Don Juan" writings of Carlos Castaneda. New York: Putnam, 1976. – 250 p.
439. Olto R. Das Heilige: (Uber das Irrationale in der Idee des Gottlichen und Sein Verhaltnix zum Rationalen. Gotha: Leopold Klotz Verlag, 1926.
440. Pearce J. C. The Crack in the Cosmic Egg: Challenging Constructs of Mind and Reality. New York: Julian Press, 1971. – 207 p.
441. Pearce J. C. Exploring the Crack in the Cosmic Egg: Split Minds and Meta-realities. New York: Julian Press, 1974. – 173 p.
442. Pearce J. C. Magical Child Matures. New York: Dutton, 1985. – 236 p.
443. Puharich A. The Sacred Mushroom. New York: Anchor Press, 1959.
444. Wagner B. The Secret Life of Carlos Castaneda: You Only Live Twice H Details. March, 1994
445. Wasson R.G. Soma: Divine. Mushroom of Immortality. The Hague: Moulon, 1968.

446. Watson I., *Beyond Super nature.- A New Natural History of the Supernatural*. New York: Bantam Books, 1988. – 296 p.
447. Williams D. L. *Border Crossings: A Psychological Perspective on Carlos Castaneda's Path of Knowledge*. Toronto: Inner City Books, 1981.