

Натали ГОНЧАР-ХАНДЖЯН

Катя ТОВМАСЯН

*Ереванский государственный университет***ТРАВЕСТИЯ ЗАГРОБНОГО ПУТЕШЕСТВИЯ В ДИПТИХЕ
ЧАКА ПАЛАНИКА «ПРОКЛЯТЫЕ» И «ОБРЕЧЕННЫЕ»**

Творчество Чака Паланика – современного американского писателя, яркого и самобытного представителя трансгрессивной прозы, вызывает не только большой читательский, но и научный интерес. Увидевший свет в 2020-ом году сборник “Consider This” (рус. перевод: «На затравку») – увлекательное и познавательное пособие для начинающего писателя, одним из залогов будущего успеха которого Паланик считает плодовитость. По книге в год – тот вызов, который принял сам Паланик, чьё творчество постоянно находится в фокусе внимания литературоведения и критики. Выбирая в качестве сюжета некий концепт-метафору, Паланик раскрывает перед читателем самые животрепещущие проблемы современного мира во всей их неоднозначности. В этом контексте рассчитанный на продолжение диптих писателя «Проклятые» и «Обреченные» представляет особый интерес и дает возможность для вариативных трактовок.

Ключевые слова: *текст, архетип, загробный мир, травестия, инициация*

На заре человечества складывается представление о загробной жизни, образуя глобальный общечеловеческий мономиф. Иниционные обряды посвящения у разных народов имитируют путешествие в запретные зоны (тонкий мир, царство мертвых и др.), что способствует дальнейшей социализации индивида. Согласно М. Элиаде «к концу испытаний неофит обретает совершенно другое существование, чем до посвящения: он становится другим» /Элиаде, 2002: 12-13/. Если неофит, подвергаясь испытаниям, переживает символическую смерть и, возродившись, обретает тем самым право на законный социальный статус, то герой архаических мифов спускается в Ад (Гадес) во плоти, вступает в схватку с потусторонними силами, его странствия являются «схемой кризиса преобразования» /Гроф, 2007: 54/, а по возвращении герой обретает новые экзистенциальные качества. Исходя из архетипа путешествия героя, предложенного Дж. Кемпбеллом на базе многолетнего систематического исследования мифологий различных народов, прохождение пути включает три стадии, аналогичные трем ступеням

традиционного обряда посвящения: отделение, инициация, возвращение. Арнольд ван Геннеп предлагает соответственно именовать «*предиминарными* обрядами обряды отделения от прежнего мира, *лиминарными* – обряды, совершаемые в промежуточный период, и *постлиминарными* – обряды включения в новый мир» /ван Геннеп, 1999: 24/. Сохраняя эзотерический и экзотерический характер посвящения и аккумулируя духовный опыт предшествующих – архаических – культур, в частности, мифологические основы и трехчастную структуру /об этом см.: Випулис, 2020: 141/, христианское средневековье визуализирует посмертный опыт, символически переживаемый при инициации, в жанре эсхатологических видений – в миражах и мистериях. Дальнейшее и совершенное воплощение видения посмертной жизни получают в поэме Данте, по сей день считающейся непревзойденным путеводителем по загробному миру, представляющим извечную антиномию Ад (зло) vs Рай (добро). Для Данте переход из *профанного* мира в *сакральный*, увиденное и испытанное там помогают утвердиться в вере, основанной на абсолютном почитании божественного начала и полной дискредитации демонического, воплощенного в навеки неподвижном Люцифере. В дальнейшем, однако, противодействие Бог vs Сатана получает иное экзистенциальное содержание и, как и в дохристианских, дорелигиозных мифологических пластах, находит воплощение в образах *культурного героя* и трикстера. Трикстер, один из архетипических образов, закрепившихся в литературе и искусстве, предтеча плута, мошенника, трюкача, предстает проводником героя и в постмодернистской традиции, пародируя текст-архетип, даже контаминирует с *культурным героем*.

Переосмысляя кросскультурный миф в современном постмодернистском дискурсе, яркий представитель трансгрессивной прозы, Чак Паланик в своих романах «Проклятые» и «Обреченные» дает свою интерпретацию одному из излюбленных мифологией и литературой персонажей – трикстеру, в нарушение художественных канонов нашедшему воплощение в образе девочки-подростка.

В своем новом сборнике «На затравку» (“Consider This”, первая публикация: 07.01.2020) Чак Паланик делится с читателем опытом, секретами, инсайтами писательского мастерства. «Если вам удастся определить, какая легенда лежит в основе истории, вы сможете придумать финал, наиболее оправдывающий ожидания читателей» /Паланик, 2020: 112/. Так, за основу своего диптиха «Проклятые» (Damned, 2011) и «Обреченные» (Doomed, 2013) Паланик берет поэму Данте, отправляя свою героиню в путешествие по потустороннему миру, ставшему для нее своеобразным обрядом посвящения. В книге также есть прямые аллюзии на трехчастный роман-путешествие Дж.

Свифта, который, в свою очередь, служит базой для структурирования текста; в то же время, узнаваемы в тексте Паланика документальные труды Арнольда ван Геппера «Обряды перехода», Виктора Тернера «От ритуала до театра: игры всерьез», Льюиса Хайда «Миром правит трикстер» и др. Паланик всегда остается верен своему писательскому стилю, создавая текст-палимпсест, где кажущаяся поверхностность, тяготеющая к популярному чтиву для подростков, создается через передачу всего повествования от лица тринадцатилетней девочки и через форму нарратива – дневник подростка и ее же блог в твиттере. Следуя собственному канону создания текста, Паланик вступает в художественное повествование с «маленького голоса» (в данном случае буквально «ангела-живописателя»): «В современном мире правильной начать с места в карьер – герой находит труп или убегает от зомби» /Паланик, 2020: 25/. Мэдисон, героиня книги и ее нарратор, начинает со слов: «Как бы точнее вербализовать ощущения себя мертвой...» /Паланик, 2015: 7/, сразу же создавая ту атмосферу саспенса, который должен сопровождать эмпатирующего читателя в его погружении в потусторонний мир. Функция «большого голоса» рефлексивна, он призван «обозначить ход времени» /Паланик, 2020: 28/. Так, для очутившейся в аду девочки ощущение смерти связано, в первую очередь, с константностью и хрономом - неделимостью времени: «Быть мертвой – это по-настоящему быть мертвой, постоянно, двадцать четыре часа в сутки, семь дней в неделю, триста шестьдесят пять дней в году...всегда» /Паланик, 2015: 10/. Тем не менее, время в паланиковском аду оказывается не аналогом вечности, где «на безграничном веку с каждым случится все» /Борхес, 2000: 217/: это текучее линейное время, которое можно определить с помощью наручных часов или морского хронографа, обладателями которых могут быть некоторые из обитателей загробного мира. Например, древнеегипетский переписчик и интеллектуал Леонард на вопрос суккуба Баббет о дне недели с присущей ему дотошностью сообщает: «Четверг. Пятнадцать ноль девять.<...> Стоп, нет... Уже пятнадцать десять» /Паланик, 2015: 50/, а, сверившись со своим заводным ролексом, Мэдисон отмечает про себя, что «три месяца, две недели, пять дней и семнадцать часов» /Паланик, 2015: 161/ как она уже умерла. Переживая «кризис середины смерти», возвратившаяся в именуемый чистилищем *профанный* мир, Мэдисон резюмирует: «Месяцев восемь я обитала в огненной преисподней, а теперь в виде духа застряла в физическом, во плоти живущем мире, более известном как чистилище» /Паланик, 2019: 13/.

Рекомендацию о том, чтобы писать «изнутри персонажа, используя соответствующий «багаж, фразочки и слэнг» /Паланик, 2020: 69/, писатель применяет с каждым персонажем во главе с героиней-нарратором, посредством вербальных средств экстраполируя информация о жизненном

опыте персонажа, его возрасте, социальном статусе, психотипе и др. Тринадцатилетняя Мэдди благовоспитанна, вежлива, очень начитанна, что делает ее речь богатой и многослойной, построенной на культурных реминисценциях, в то же время, язвительна, задириста, временами цинична, склонна к употреблению ненормативной лексики, свойственной бунтующим подросткам, находящимся в разладе с собой и окружающими. Причем, будучи нарратором, Мэдисон демонстрирует нам явные – направленные вовне – вербальные возможности, свидетельствующие о хороших манерах и доброжелательстве как признаках высокого социального статуса, и скрытые, не произносимые вслух, и свидетельствующие о внутренних комплексах, высокомерии и чувстве превосходства. Моделируя образ, Паланик в своих текстах, как правило, прибегает к *якорению* (термин нейролингвистического программирования), вкладывая в уста персонажа лейтмотивную реплику, «узнаваемую фразочку, эдакий припев» /Паланик, 2020: 35/, которая играет в повествовании «роль плитуса, которым мы закрываем стык между полом и стенами. Кроме того, они помогают немного абстрагироваться от происходящей драмы и двигаться дальше по сюжету, а нерешенные вопросы тем временем накапливаются, создавая напряжение» /Паланик, 2020: 35/. Не по годам развитая и рефлексирующая Мэдисон употребляет необычные для ее возраста слова, и, обращаясь к читателю, заявляет каждый раз «Да, я знаю слово <...>». Невербальный язык, а именно 83% информации, сообщаемой через жесты, интонацию, громкость речи /Паланик, 2020: 31/, Паланик передает глаголами действия («Когда мы видим активный, динамичный глагол вроде «шагнул», «пнул»или «схватил», он активизирует ту часть нашего мозга, которая отвечает за указанное действие» /Паланик, 2020: 147/) и «прорабатывает физиологичность»на основе запоминающихся жестов и повадок реальных людей. «Секс, насилие, врачебные манипуляции – все это усилит физическое присутствие вашего персонажа и заставит читателя из солидарности испытать схожие физические ощущения» /Паланик, 2020: 99/. В результате ад у Паланика крайне динамичен и физиологичен. Топография постмодернистского ада соотносится с архетипичным Адом Данте скорее на уровне эмоциональном, вызывая чувство отвращения, но описывается в современных реалиях. Герои совершают путешествие, обходя «жирную чешуйчатую Пустыню Перхоти, минуют Долину Битого Стекла» /Паланик, 2015: 61/, взбираются на пригорок, под которым, постоянно пребывая, поднимается безбрежный океан эякуляра. В адский океан попадает вся семенная жидкость, «извергнутая <...> на протяжении всей истории человечества, начиная с самого Онана. Точно так же <...> в ад попадает вся кровь, которую проливают на земле. Все слезы. Каждый плевок в конце концов оказывается где-то тут» /Паланик, 2015: 61/. Взобравшись на холм

хрустящих под ногами разноцветных ногтевых обрезков, можно увидеть бескрайний вскипающий, жужжащий, шипящий океан насекомых: «Жуки, многоножки, огненные муравьи, уховертки, осы, пауки, личинки, саранча и им подобные – все это кипит и бурлит, как зыбучий песок из клешней, усиков, членистых ножек, жал, панцирей и зубов, переливается черным с искорками желтого – осы – и салатového – кузнечики. Непрестанное щелканье и шуршанье создает шум, похожий на оглушительный прибой земного океана» /Паланик, 2015: 71-72/. Горы физиологических отходов, Болото Прогорклого Пота и издалека схожий с вересковым Луг ногтевого грибка довершают отталкивающую картину ада. Под стать топографии ад оказывается густонаселен самыми отталкивающими демонами. Ариман, Бафомет, Алоцер, Аваддон, Аполлион, Фурфур, русский демон ночи Троян, мексиканский Тлакатеколотль, японские они, Ваал, Вельзевул, Либерейс, Мара, Ламашту, Намтару и мн. др., и, в дополнение к исконным воплощениям зла, согласно всезнающему Леонарду, в ад в общей сложности было при сотворении мира переселено «сто тридцать три миллиона триста шесть тысяч шестьсот шестьдесят восемь ангелов» /Паланик, 2015: 67/, пополнивших ряды служителей сатаны. Столкновением с одним из самых грозных обитателей ада – сербской демоницей Пшезполницей – начинается обряд инициации героини.

Замкнутая в *досмертной жизни* в мире строго регламентированных поведенческих моделей и условностей, Мэдисон в первый момент в аду оказывается запертой в клетку. Клетки с узниками тянутся до самого горизонта, и скоро, освободившись из заточения, подобно гофмановскому герою Ансельму, она заметит, что многих устраивает их пребывание взаперти, которое в аду символизирует передышку от неустанной адской загруженности. «Да, так нечестно, но демоны требуют платы за проживание. Счетчик все тикает и тикает, годы дополнительных попыток растут – это если верить Бабетт, которая, как выяснилось, работала клерком, пока ей не пришлось взять отгул по причине временной нетрудоспособности, вызванной стрессом, и немного отдохнуть в клетке» /Паланик, 2015: 138/. Через выход из клетки состоялся первый этап будущего посвящения героини – *прелиминарный* обряд и отделение от мира живых, что приводит к формированию совершенно новой «я-концепции» с интеграцией нового родительского образа: «Мои родители сейчас явно вне досягаемости, как и любимые учителя или диетологи – короче, все авторитеты, которым я старалась угодить последние тринадцать лет. Так что ничего удивительного, если я перенесла свои незрелые потребности во внимании и привязанности на единственного взрослого, способного создать в моем мозгу родительский образ: Сатану» /Паланик, 2015: 53-54/. Таким образом, создаются предпосылки для дальнейшей трансформации героини.

Переход из *профанного* мира в *сакральный* способствует быстрой социализации героини (друзья, карьера, статус). Занимаясь телемаркетингом и обзванивая *досмертных* во время обеда и ужина, Мэдисон настолько преуспела, что, по словам Бабетт, «за последние три недели увеличила проклинаемость на целых семь процентов!» /Паланик, 2015: 198/. Популярность Медди растет, как и более явно проявляются качества трикстера, изначально запрограммированные в ее многосоставном имени, и каждого вновь прибывшего с ее легкой руки в ад она приветствует словами: «Добро пожаловать в ад» /Паланик, 2015: 199/. Окончательное перевоплощение в *анти-Джен Эйр* /Паланик, 2015: 256/ происходит благодаря вызову, который бросает ей ее адский наставник Арчер, прошедший на ее глазах шаманский ритуал посвящения в пасти великанши Пшезполницы. «Арчер спрашивает меня: ну что такого плохого может случиться? Он говорит, что я должна научиться командовать другими. Надо растолкать людей и пробраться вперед. Распихать их локтями. Сыграть роль задиры. Он пожимает плечами, хрустнув черными кожаными рукавами, и говорит:

- Выбор твой...

С этими словами Арчер прикладывает ладонь к моей пояснице и толкает меня вперед» /Паланик, 2015: 243-244/.

К Мэдисон приходит осознание того, что ее страх быть отвергнутой, привязанность к своей конкретной личности, неспособность простить себя невольно способствуют засилию зла: «И вот именно такие миленькие, готовые всем угодить девочки вроде меня позволяют править миром всяким гадам: мисс Прости Проститутсон, миллиардерам – псевдозащитникам окружающей среды, лицемерным защитникам мира, которые нюхают наркоту и дымят травкой, чем финансируют наркокартели, занимающиеся массовыми убийствами, и поддерживают уровень бедности и в без того бедных банановых республиках» /Паланик, 2015: 245/.

Паланик – мастер создавать напряжение, и в дилогии «Проклятые» и «Обреченные» он структурирует текст с помощью приема ретроспекции, режа и монтируя текст как киноленту /См.: Паланик, 2020: 36/. Прославленная актриса, мать Мэдисон, которой предстоит на церемонии вручения Оскара объявлять победителя в номинации на лучший игровой фильм, распоряжается приобрести «как минимум миллион позолоченных конвертов с белыми картонками внутри» /Паланик, 2015: 127/, чтобы наловчиться их эффектно разрывать, вынимая карточки с именем счастливого победителя. Конверт с именем номинанта играет роль предмета, повторное использование которого означает эволюцию персонажа /см.: Паланик, 2020: 132-133/. Так, конверт с надписью «конфиденциально» появляется девять глав спустя и содержит результаты теста на спасение героини, который она успевает разорвать, но

информация, заключенная в конверте, остается читателю неизвестной. Глава завершается типично сценической репликой «И победителем становится..» /Паланик, 2015: 239/, подразумевающей нагнетание интриги и возможности перехода героини на новый уровень самосознания. Принимая вызов Арчера, Мэдисон одерживает победу над всеми злодеями, заключенными в аду, и бывшие прислужники Гитлера, Екатерины Медичи, Калигулы, Жиля де Рэ, Влада Колосажателя, орды Чингисхана и пр. становятся ее неисчислимым воинством, во главе которого она осаждает ворота головного офиса ада. Героиня окончательно закрепляет за собой статус победителя, в одиночку сразившись и заставив капитулировать с поля боя самого хранителя адских врат Ваала. Украшенная трофеями, добытыми с поверженных врагов (Мэдисон подпоясана поясом короля Этельреда Второго, на котором висят инкрустированный драгоценными камнями кинжал Влада Колосажателя, крошечный скальп-усы Гитлера, часть плоти Калигулы, на голове красуется корона Медичи), и вооружившись «единственным оружием, которое воин может взять в битву, - абсолютной уверенностью в вечности своей души» /Паланик, 2015: 262/, героиня ясно осознает, что она «не одинокий нарратив» /Паланик, 2015: 261/ и может «в любой конкретный момент свободно пересматривать свою историю, заново изобретать себя и свой мир» /Паланик, 2015: 262/. Так начинается перевоплощение героини, где события, имевшие место в аду, соотносятся с *лиминарными* обрядами, совершаемыми на промежуточной стадии перехода.

Еще одним сюжетообразующим элементом, направленным на эволюцию персонажа, становится «французский поцелуй» (или «поцелуй жизни»), который имитирует ритуал инициации, проводимый жестокими насмешницами-одноклассниками, и повторяющийся в сцене убийства героини ее сводным братом Гораном, невольно спровоцированным самой Мэдисон. Таким образом, действие, направленное на физическое удовлетворение через пороговое переживание, оборачивается летальным исходом, и только через смерть осуществляется «обряд отделения от бесполого мира, за которым следуют обряды включения в мир, разделенный по признакам пола» /ван Геннеп, 1999: 66/. Поскольку «социальная зрелость предшествует половой зрелости» /ван Геннеп, 1999: 66/, именно в *посмертной жизни*, социализируясь, Мэдисон осознает свою идентичность и окончательно принимает себя: «Исчезла прежняя Мэдди Спенсер, девица с благородной осанкой и изысканными манерами. Та малышка стерта с лица земли. Да, верно, я снова за панелью своей телемаркетинговой станции, но наушники сидят криво из-за украшенной жемчугами короны Медичи, а мое поведение изменилось, то ли к лучшему, то ли нет» /Паланик, 2015: 269/.

Продолжением *лиминарных* обрядов становится подготовка к Хэллоуину и встреча с Сатаной – создателем и копирайтером «Истории Мэдисон Спенсер». Заявив права на авторство ее образа, Сатана подтрунивает над девочкой: «У тебя нет свободы выбора! Никакой свободы. С начала времен ты делаешь только то, что я задумал» /Паланик, 2015: 301/. Но если после появления на свет текста автор «умирает» (концепция Р. Барта) и текст продолжает существовать, воссоздаваемый читательским восприятием, то для Мэдисон есть, чем парировать Сатане. «Как ребенок переживает отца, так и герой должен похоронить автора. Если ты действительно меня пишешь, твоя смерть положит конец и моему существованию. Что ж, невелика потеря. Жизнь в роли марионетки не стоит того, чтоб ее проживать. Но если я уничтожу тебя и твой дурацкий сценарий и все еще буду существовать – то слава мне, ибо я стану хозяйкой собственной судьбы» /Паланик, 2015: 312/.

Предписываясь в обращении к Сатане полным именем, которым нарекли ее эксцентричные родители – Мэдисон Дезерт Флауэр Роза Паркс Койот Трикстер Спенсер, героиня подталкивает нас к идентификации ее в новом образе «дублера культурного героя, наделенного чертами плута, озорника» (Мифологический словарь/под ред. Е.М. Мелетинского // <https://www.studmed.ru>>...). Если в первой книге диптиха встречаются неявные предпосылки такого обращения (напр., сама героиня характеризует себя как врунью и обжору /Паланик, 2015: 236/, реплика матери «Мэдисон наплетет вам о себе что угодно – кроме правды» /Паланик, 2015: 105/), то вторая вся построена на данной метаморфозе.

Драматизм второй части усилен сконцентрированностью временного компонента (все действие занимает промежуток с 6:03 *по центральноевропейскому* времени до 15:00 *по гавайско-алеутскому* времени) и способом передачи (блог в Твиттере, который активно ведет Madisonspenser@aftlife.hell, снабжая каждый пост слоганом-аллюзией на известные источники). Первый пост Мэдди предваряет слоганом «Я ем, следовательно, существую» /Паланик, 2019: 12/ и позиционирует себя как «чистое зло», чья «прошлая жизнь заархивирована и записана в каждой толстой клетке моего призрачного сала» /Паланик, 2019: 13/. Трикстер же врет, чтобы набить живот, «ведь истина у тех, кто с полным животом» /Хайд Льюис, Трикстер определяет этот мир // цит. по: Alexost66.Трикстеры – Журнал «Самиздат»//<http://samlib.ru>>alexost66>tricksters/. Преображение героини, как и ее первое столкновение с силами зла, связаны с поездкой к бабушке. После того, как родители обнаружили тайный дневник своей 11-летней дочери, полный провокационных фантазий, было постановлено отправить ее в далекую, унылую, богом забытую деревеньку на севере штата Нью-Йорк, «одно из немногих мест, где у родителей не прикуплен дом»

/Паланик, 2019: 91/. Здесь героиня узнает пророчество о том, что ее предназначение – уладить спор между Богом и Сатаной» /Паланик, 2019: 95/ и что ее ждет испытание на некоем острове. Упоминание таинственного острова – отсылка к книге Дж. Свифта, определившей топонимы уже второй части. «В конечном счете, это история о трех островах. Как у Лемюэля Гулливера. Первым нашим островом был Манхеттен. Вторым – островок посреди шоссе. О третьем речь пойдет дальше» /Паланик, 2019: 267/. На выжженный солнцем островок с нудниками в самом центре шумной автострады Мэдисон отправляется, наделенная уже качествами *культурного героя*, имеющего целью поиски образца «изолированного здесь и адаптированного к местной тошнотворной среде насекомого» /Паланик, 2019: 122/, прообразом чего могут служить поиски Святого Грааля. Вместо того чтоб осуществить свою высокую миссию, Мэдисон проникает в мужской туалет и перевоплощается в антитезу *культурного героя* – трикстера-нарушителя границ (определение Л. Хайда): «Мое присутствие в мужском туалете нарушало священные социальные табу. Я не сомневалась, что меня сурово накажут, и где-то в глубине души очень этого хотела» /Паланик, 2019: 128/. Именно здесь, в «лабиринте Минотавра» Мэдисон-Трикстер, контаминируя с античным Тесеем, одерживает победу над чудовищем, принявшим обличие Папчика, оскоряя его. Членовредительство как «средство окончательной дифференциации» /ван Геннеп, 1999: 72/ приводит к разоблачению Сатаны, а Мэдди из «объекта» становится субъектом действия – жрецом-дервишем, Персефоной, бессознательным вершителем сакрального ритуала. По Юнгу, трикстер – «предшественник спасителя, и, подобно ему, он одновременно Бог, человек и животное. Он и недочеловек, и сверхчеловек, бестия, божество, а самая главная и бросающаяся в глаза его черта – его бессознательность» /Юнг, <http://es-dejavu.ru>>Trickster-2: 277/. Описывая гротескную сцену борьбы с демоническим существом, Паланик прибегает к гипертекстуальности, вручая своей героине вместо священного меча том Дарвина для оскорбления Сатаны. Гиперкомпенсацией за комплекс убийцы, каким Мэдди себя полагает, становится нескончаемый раблезианский пир: «Бабушкины кексы подкупили меня, убеждали не говорить правду. Вероятно, они были наказанием за мою ложь <...> И в день похорон, и на следующий, и на третий день, и даже через неделю я продолжала есть» /Паланик, 2019: 169/. В период испытаний, выпавших на ее долю, Мэдисон избавляется от «невежественной детской невинности» (термин Т. Трагерна) и обретает «невинность взрослую, или невинность самоактуализирующихся людей» /см.: Маслоу, 2011: 288/, что впоследствии поможет ей одержать окончательную победу над силами зла. Тем судьбоносным летом она «научилась осмотрительности, сдержанности и

терпению: качествам, которые мои родители – бывшие хиппи, панки и кто там еще – так и не приобрели» /Паланик, 2019: 181/.

При создании литературного текста Паланик советует вводить регламентирующие повествование «часики» и «ружье». На «часики» работает прием ретроспекции, создавая дополнительное напряжение и подсказывая, «чего ждать, давая отдых мозгу и позволяя дать волю эмоциям» /Паланик, 2020: 128/. Диптих Паланика строится на чередовании *досмертных* воспоминаний героини и текущих – посмертных – событий. *Досмертные* эпизоды запускают «часики» и построены на антитезе истинное vs ложное, развивающее vs подавляющее, бабушка vs родители. «Никто из тех, кто знал свою бабушку, не может быть атеистом, даже если сама бабушка была неверующей, потому что все бабушки, добрые и злые, следят за вами откуда-то, обычно с неба» /Берн, 2008: 463/. В посмертной жизни, в период своего пребывания в образе духа на земле, Мэдди снова встречает бабушку Минни, которая, будучи неисправимой курильщицей, время от времени покидает рай и «ради своей гадкой привычки спускается в виде духа на землю» /Паланик, 2019: 36/. Бабушка умерла два года назад, уйдя в хэллоуиновскую ночь со странной компанией ряженых, в которых было для Мэдди «что-то знакомое. Не *известное*, а скорее *неизбежное*» /Паланик, 2019: 185/. На диване в гостиной остается изможденное тело бабушки, а все «лучшее, что в ней было – ее смех, ее истории, даже кашель, - исчезло» /Паланик, 2019: 187/, но для Мэддисон бабушка навсегда останется мерилom истинного, глубинного, духовного, противопоставленного ложному, поверхностному, лицемерно-бездушному миру родителей. С образами родителей связан следующий важный, структурирующий текст прием – «ружье». «Если «часики» будут тикать в течение определенного промежутка времени, то «ружье» вы можете достать в любой момент – и тем самым подвести историю к кульминации» /Паланик, 2020: 128/. «Ружьем» в диптихе становится лицемерная игра в защиту экологии, перенесенная с экрана в жизнь, в поддержку угнетенного населения стран «третьего мира», усыновление сирот в рекламных целях и пр., что служит родителям героини ловко продуманными пиар-ходами. Родители приезжают на светские мероприятия на компактном электромобиле, но летают за одеждой в химчистку через Атлантику на реактивном самолете, выступают против ношения натурального меха, но отправляют дочь в эко-лагерь, куда каждого отпрыска богатых родителей доставляют на частном самолете и снабжают органической едой, завернутой в майларовую неразлагающуюся пленку, устраивают усыновленным из неблагополучных стран детям великолепный прием на камеру, а затем отсылают в интернат и забывают о них, хоронят своего ребенка в биоразлагающемся гробу, а мать хоронят в дизайнерском платье, и чтоб труп выглядел соответствующе, подвергают тело

покойницы множественным пластическим операциям. Мэдди замечает: «Для того, кто обеспокоен состоянием экологии, мама оставляет за собой слишком много отходов» /Паланик, 2019: 276/. Желая воссоединиться с родителями в посмертной жизни, Мэдисон дает им провокационный совет в духе трикстера, который ложится родителями в основу нового вероисповедания – скотинизма, апостолами которого становятся Антонио и Камилла Спенсеры. Используя исключительно ненормативную лексику, публично совершающие социально неприемлемые действия, давшие волю физиологическим проявлениям организма и получающими за это социальное поощрение, миллиарды адептов новой веры – еще одна отсылка к роману Свифта, аллегорически изобразившего людские пороки, воплощенные в племени йеху. Для того, чтобы «подвести свой выдуманный мир к шумной, шальной и яростной кульминации» /Паланик, 2020: 130/ и задействовать «ружье», Паланик вводит симулякр – лже-Мэдисон, куклу Мэдди, Барби-Мэдисон, Мэдисон-самозванку, безупречную и не подверженную физиологическим изменениям. Всегда мечтавшая, что ее отлупили /см.: Паланик, 2019: 233/, Мэдисон вселяется в тело покойного охотника за приведениями Крессента Сити и пытается установить контакт с родителями, спасти их, но в итоге оказывается нещадно избита отцом, затем собственной «тощей Барби-версией» /Паланик, 2019: 350/, которую родители изобрели и пытались *раскрутить* для поддержания своего безупречного имиджа. Местом действия разыгрывающейся на глазах последователей новой веры сцены становится третий сюжетобразующий остров – гигантская Мэдлантида, рукотворное сооружение из пластических отходов, засоряющих мировой океан. Вконец разбитая и фрустрированная героиня, чей дух стал добровольным заложником изношенного тела экстрасенса-наркомана, готова сдаться, но появление райского посланника Феста меняет расстановку сил, оружие (мемуары Чарльза Дарвина, священная книга скотонитов) оказывается у Мэдисон, а симулякр ослеплен и устранен: «Она оказывается поверженной, а исторгнутые из книги слова и цветы жгут ее своим жертвенным пламенем» /Паланик, 2019: 353/. Пожар, охвативший Мэдлантиду, кладет начало тотальной планетарной катастрофы, гибнущие в адском пламени потребители, сбежавшие в оффшорную зону Мэдлантиды, чтоб избежать налогов, как и их пророки – Святая Мать Камилла и Антонию Спенсеры, становятся добычей Сатаны, а получившая право на апелляцию и пересмотр дела в аду Мэдисон может воссоединиться в раю с любимой бабушкой и дедом, которого, как оказалось, она вовсе и не убивала. Но помня о своем предназначении – примирить Бога и Сатану, стереть разделение между преисподней и раем, воссоединить противоположные стороны в единый тандем, Мэдисон, выдержавшая непростые *лиминарные* обряды посвящения, открывающие путь

в *новый мир* (по Гиннепу), руководствуется словами матери, оставленными на полях мемуаров Дарвина и ставшими лейтмотивом романа: «Ставь перед собой цель настолько трудную, чтобы смерть показалась желанной передышкой» /Паланик, 2019: 311, 352/.

Наставляя начинающего писателя, Паланик в главе «Пара железобетонных приемов, которые обеспечат вам любовь американцев» своей мемуарно-автобиографической книги вспоминает первую встречу с редактором «Харперс», на которой его предупредили: «Никаких счастливых избавлений» /Паланик, 2020: 213/. Отстраненное наблюдение за чужими страданиями и отчаянием, то, что Паланик определяет как «эмоциональное порно» /Паланик, 2020: 214/, создает у находящегося в зоне комфорта читателя иллюзию безопасности и собственного превосходства. Борхес в микроромане «Четыре цикла» объясняет отказ от благополучного финала нежеланием потворствовать массовым вкусам, отсутствием отваги и веры: «Мы не способны верить в рай и еще меньше в ад» /Борхес, 1984: 281/. Нарушитель установленных литературных границ, своего рода писатель-трикстер, не признающий смерть героя в качестве возможной развязки, Паланик предлагает «рвать шаблоны, глядишь, среди писателей стало бы меньше самоубийц и наркоманов. Да и среди читателей» /Паланик, 2020: 216/. Со времен своего первого романа «Невидимки» избравший всепожирающее зарево пожара традиционным финалом для ряда своих книг, Паланик видит функцию огня не в тотальном уничтожении, а в возможности возрождения героя. Неслучайно на руках у героини, восстанавливающей в конце книги черты *культурного героя*, оказывается ее любимый котенок, еще один повторяющийся символ-предмет, чье каждое появление ознаменовывает новый виток в эволюции персонажа. Взявший за модель трехчастную поэму Данте и травестируя ее, Паланик оставляет читателя в ожидании третьей – завершающей – части своего повествования, ставя в заключении истории вопросительный знак.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. М.: ЭКСМО, 2008.
2. Борхес Х. Л. Проза разных лет. М.: Радуга, 1984.
3. Борхес Х. Л. Собр. соч. в 4-х томах, том 2. С.-Пб.: Амфора, 2000.
4. Випулис И. В. Ритуальный комплекс архаической инициации в процессе культурогенеза. (Канд. дисс.) М., 2020.
5. ван Геннеп А. Обряды перехода. М.: Восточная литература, 1999.
6. Гроф С. Величайшее путешествие. Сознание и тайна смерти. М.: ГАНГА, 2007.
7. Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы. М.: Смысл, 2011.

8. Мифологический словарь/под ред. Е.М. Мелетинского. М.: Советская энциклопедия, 1990.
9. Паланик Ч. На затравку. М.: АСТ, 2020.
10. Паланик Ч. Обреченные. М.: АСТ, 2019.
11. Паланик Ч. Проклятые. М.: АСТ, 2015.
12. Хайд Л. Трикстер определяет этот мир // *Самиздат* // URL: <http://samlib.ru>alexost66>tricksters>.
13. Элиаде М. Тайные общества: обряды инициации и посвящения. Киев: София, Москва: Гелиос, 2002.
14. Юнг К. Г. О психологии образа трикстера. Энциклопедия культур DeJaVu // URL: <http://ec-dejavu.ru>Trickster-2>.

Ն. ԳՈՆՉԱՐ-ԽԱՆՋՅԱՆ, Կ. ԹՈՎՄԱՍՅԱՆ – Անդրշիրիմյան աշխարհի ծաղրականությունը «Անիծյալները» և «Դատապարտվածները» դիպտիխում. – Ժամանակակից ամերիկացի գրող, տրանսգրեսիվ արձակի վառ և ինքնատիպ ներկայացուցիչ Չակ Պալանիկի աշխատանքը գիտական հետաքրքրություն է առաջացնում: 2020թ. լույս տեսած “Consider This” ժողովածուն հետաքրքրաշարժ և ուսուցողական ուղեցույց է սկսնակ գրողի համար, ապագա հաջողության գրավականներից մեկը: Յուրաքանչյուր տարին նոր գիրք,- հենց այդ մարտահրավերն է, որն ընդունել է ինքը՝ Պալանիկը: Պալանիկի ընթերցողը բացահայտում է ժամանակակից աշխարհի խնդիրները:

Բանալի բաներ. տեքստ, արխիտիպ, հանդերձյալ աշխարհ, տրավեստիա, ինիցիացիա

N. GONCHAR-KHANJYAN, K. TOVMASYAN – A Travesty of the Afterlife Journey in Chuck Palahniuk's Diptych “The Damned” and “The Doomed.” – The work of Chuck Palahniuk, a modern American writer, a bright and original representative of transgressive prose, arouses not only great readership, but also scientific interest. Released in 2020, the collection “Consider This” is a fascinating and educational guide for the aspiring writer. A book a year is a challenge that Palahniuk himself accepted, whose work is constantly in the focus of attention of literary criticism. Choosing a concept metaphor as a plot, Palahniuk reveals to the reader the most burning problems of the modern world. In this context, the writer's diptych “The Damned” and “The Doomed” intended for continuation is of particular interest and provides an opportunity for variable interpretations.

Key words: text, archetype, afterlife, travesty, initiation

Received: 23.12.2021

Revised: 17. 02.2022

Accepted: 14.04.2022