

Алла Джундубаева

Трансформация духовных ценностей в повести В. Пелевина "Желтая стрела"

humanistica 21 2, 401-425

2018

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Алла Джундубаева

Трансформация духовных ценностей в повести В. Пелевина *Желтая стрела*

Transformation of spiritual values in the novel of V. Pelevin *Yellow arrow*

Abstrakt

Artykuł przynosi analizę powieści Wiktora Pielewina *Żółty grot*. Powieść odzwierciedla nie tylko tendencje postmodernistyczne w twórczości pisarza, lecz także szeroko pojętą specyfikę tekstu postmodernistycznego. Właściwości utworu poetyki postmodernistycznej zostały poddane analizie z punktu widzenia naratologii. Centralnym problemem powieści jest utrata i transformacja wartości duchowych we współczesnym świecie. Metaforą życia człowieka staje się żółty grot – pociąg, wyjście z którego oznacza albo śmierć duchową, albo śmierć fizyczną – to pytanie, które stoi przed czytelnikiem w ciągu lektury całego utworu aż do jego finału. W powieści na poziomie naracji pojawia się cały szereg zagadek, mających na celu przyciągnięcie uwagi czytelnika i emocjonalne jego zaangażowanie w rozwiązanie głównego problemu utworu. Transformacja powszechnie uznanych wartości społeczeństwa ludzkiego przejawia się w utworze na różnych poziomach naracji przy pomocy użycia intertekstu, dyskursu reklamowego, języka mass mediów itd. Pisarz pokazuje, że współczesny świat jest na tyle pozbawiony wartościowych punktów orientacyjnych, decentrowany, destruktywny, dysharmoniczny, że Pan Bóg – stwórczytel harmonii świata – przetwarzają się w nim w pijaka na niebiosach, grającego na brzydkiej harmonijce. Symboliczna jest gra słów: harmonia – harmonijka, odzwierciedlająca ideę pisarza o zagubieniu we współczesnym społeczeństwie. Według zamysłu pisarza, współczesny świat pełen jest chaosu, człowiek zaś tkwi w nim niczym w niezatrzymującym się pociągu, zmuszony przyjmować reguły życia jakie on wymusza. Jednak Pelevin również pokazuje, że są ludzie którzy usiłują opuścić pociąg lub z niego wychodzą. Dla każdego z nich wyjście staje się albo początkiem, albo zakończeniem własnej drogi. Tym samym autor stwierdza, że człowiek zawsze stoi przed możliwością wyboru. Finał powieści jest otwarty, co jest charakterystyczne dla poetyki postmodernistycznej. Dlatego czytelnik pozostaje z pytaniem czym jest moje życie i jaki jest pociąg, w którym jadę?

Słowa kluczowe: wartości duchowe, harmonia świata, naracja, postmodernizm

Abstract

The article brings a narrative analysis of Victor Pelevin's novel the *Yellow arrow*. The novel reflects post-modern tendencies in work of the writer, as well specific of post-modern text on the whole. The features of post-modern poetics of work are investigational by us from the point of view of narratology. To lead a central problem there are a loss and transformation of spiritual values in the modern world. A yellow arrow becomes the metaphor of life of man is a train, an exit from that means either death spiritual or death physical is a question standing before a reader during reading of all work up to his finale. In a story at the level of narration a number of riddles, called to attract attention reader and call him to participation in the decision of basic problem of work, is presented. Transformation of the universally recognized values of human society shows up at Pelevin on the different levels of narration due to the use of myth, intertext, advertisement discours, language of mass-media of and other. So, a singer GunaTamos wishes a sunny day the habitants of train – guna darkness in Indian mythology; silense violates sounds, but not sounds violate silense; a personage by name Abel goes around with a tooth brush, reminding a dagger is obvious transformation of myth about Cain and Abel. The loss of holiness of spiritual values in the modern world is reflected in mionectic characters of priests, being incarnated in this story as an explorer (symbolics of word – an explorer in a train becomes allusion on character of explorer between God and man) and fellow playing three thimbles (again a symbolics of word is a fellow as bearing character on itself finger Divine, finger of fate, finger indicative). A writer shows that the modern world is so deprived the valued reference-points, destructive, disharmonious, that God in him is a creator of world harmony – becomes the drunk fellow on sky, playing the greasy accordion. A word-play is symbolical: harmony is an accordion, evidently demonstrating the idea of author about a decline and complete destruction of norms and foundations of human society. By plan of writer, the modern world is full chaos in that a man forces constantly to be, as in a going without stops train and to accept the rules of life of this train. However Pelevin shows that is those, who try to go out and go out a train, and for each such exit becomes either beginning or completion of way. An author tells the same: a man always has a choice, and him he does. To lead a finale open, how does it can to post-modern aes-

thetics, and a reader remains with the question turned rather already to itself, but not to the author: and that is my life and which a train in that I go is?

Key words: spiritual values, harmony, narrative strategies, post-modernism

В. Пелевин общепризнанно считается одним из ярчайших представителей российской постмодернистской литературы, о чем свидетельствует ряд работ, изученных нами: ВНУЯЗ (*внутренний язык*): *Заметки о языке прозы В.Пелевина и А. Кима* А. Антонова (1995), *Литературные стратегии В. Пелевина* О. Богдановой, С. Кибальника и Л. Сафроновой (2007), *Интертекст как средство интерпретации художественного текста (на материале рассказа В. Пелевина Ника)* И. Яценко (2001), В. Пелевин. *Желтая стрела* А. Курского (1998).

Для нашего исследования мы выбрали его повесть *Желтая стрела* (2005), демонстрирующую постмодернистские тенденции в творчестве писателя, в частности, на нарративном уровне. В повести В.Пелевина *Желтая стрела* наблюдается целый спектр нарративных стратегий автора. К ним мы относим: повышенную интертекстуальность, игру с читателем, разветвленную сеть вневременных эквивалентностей, нарративную интригу, демифологизацию, повторный нарратив, полифонию голосов и рекламный дискурс.

Начиная с названия, мы имеем дело с компетенцией автора, т.к. называет произведение именно автор, а не нарратор. И *желтая стрела* в этом случае – метафора судьбы человека, его жизненного пути, созданная автором в расчете на читательскую компетенцию в ее развертывании. Она выступает смысло- и структурообразующим центром в повести, а средства ее репрезентации – частью нарративной стратегии произведения.

Авторская компетенция отразилась и на инверсивной нумерации глав повести – от 12 до 0.С.С. Шляхова (2005), анализирующая фонетический строй одной из глав повести *Желтая стрела* под названием *Тотальная антропология*, говорит о *тотальной инверсии* в ней:

Принцип *тотальной инверсии* проявляется в том, что время движется в обратном отсчете (обратная нумерация глав) к нулю, пустоте; биосфера и ноосфера – от высшего к низшему: из бесконечности в нуль, пустоту; от Бога к Андрею; от божественной апостольской дюжины (первая глава 12) к дюжине чертовой (в повести 13 глав); Страшный суд Бога – в пир пьяного мужика (2005, 53).

В целом она отмечает, что «для текста *Желтой стрелы* характерна попытка *тотальной инверсии* семиосферы» (2005, 52). Это удачно подобранное С. С. Шляховой определение является, на наш взгляд, концептуальной инверсией, отражающей трансформацию духовных ценностей в современном обществе, полярное изменение привычных понятий добра и зла, света и тьмы, белого и черного и т.д.

Вслед за термином Ю.М. Лотмана *семиосфера* С. С. Шляхова (2005, 51) вводит понятие *фоносферы* и объясняет его так:

Фоносферу можно определить как некий звуковой континуум, репрезентированный как на материально-пространственном, так и абстрактном уровнях, заполненный разнотипными биологическими (неосознаваемое человеком) и семиотическими (осознаваемое человеком) звуковыми системами.

Воспользуемся этим термином в нашем исследовании.

Так, повесть начинается словами нарратора, описывающего фоносферу повествуемых событий (Пелевин: 2005, 229):

Андрея разбудил обычный утренний шум – бодрые разговоры в туалетной очереди, уже заполнившей коридор, отчаянный детский плач за тонкой стенкой и близкий храп. Несколько минут он пытался бороться с наступающим днем, но тут заработало радио. Заиграла музыка – ее, казалось, переливали в эфир из какой-то огромной общепитовской кастрюли.

В данном фрагменте наблюдается интертекстуальная инверсия. Мотив *детского плача* связан с мотивом *плача детей* у Н. А. Некрасова (одноименное стихотворе-

ние *Плач детей*) (1987, 123). Однако если у Н.А. Некрасова осуждается равнодушное отношение к *плачу детей*:

Равнодушно слушая проклятья
В битве с жизнью гибнущих людей,
Из-за них вы слышите ли, братья,
Тихий плач и жалобы детей?

то у В. Пелевина *детский плач* и безразличное отношение к нему становится частью нормальной обычной жизни людей в числе других таких же обычных звуков жизнедеятельности человека.

Главным героем повести *Желтая стрела* является молодой человек Андрей – пассажир одноименного поезда, а его соседом по купе Петр Сергеевич. Это вызывает аллюзию на Петра Петровича Лужина, квартировавшего у Андрея Семеновича Лебезятникова в *Преступлении и наказании* Ф. М. Достоевского. Однако, в отличие от романа русского классика, в версии В. Пелевина оба героя имеют собственную нравственную позицию и находятся в дружеских отношениях между собой. Творчеством Ф.М. Достоевского пронизана вся повесть *Желтая стрела*, начиная с цветового образа – желтый – ключевого в романе *Преступление и наказание* и развивающегося в нем, как и здесь, тему сумасшествия, заканчивая мотивом порога, реализованного на разных уровнях наррации в произведении.

Связь с названным романом Ф.М. Достоевского обнаруживается и на уровне пространственного образа – *диван* (11 раз упоминается в повести), рядом с которым (своим или чужим) постоянно находится Андрей. С диваном связана ситуация размышлений главного героя, как и Раскольникова, о смысле жизни человека. Кроме того, этот же пространственный образ вполне определенно отсылает нас к роману И.А. Гончарова *Обломов*, герой которого также постоянно размышляет о смысле жизни, лежа на диване. Однако, если Андрей *думает*

об этой проблеме как Обломов, то активно действует как Андрей Штольц. И в этом тоже можно усмотреть интертекстуальную инверсию.

Приведенная выше цитата открывает произведение, т.е. имплицитный нарратор презентует фоносферу повести. При этом очевидно, что он приближен к герою и демонстрирует его персональную точку зрения. Иными словами, этот нарратор, «видит», «слышит» и «знает» только в рамках сознания героя, кругозор первого ограничен кругозором второго.

Однако это не единственная форма наррации в повести, ее нарративная структура такова, что «говорят» в ней все: и одушевленные субъекты, и неодушевленные объекты, – что реализуется в большом количестве диалогов в тексте произведения. Например:

- С добрым утром, Андрей, – сказал Петр Сергеевич и ткнул пальцем в газету. <...>.
- С добрым утром, Петр Сергеевич, – сказал Андрей. – <...>. Вы сегодня опять всю ночь храпели.
- Врешь. Правда, что ли?
- Правда.
- А ты свистел?
- Свистел, свистел, – ответил Андрей. – Еще как. Только без толку (2005, 232-233).

Таким образом, фоносферу произведения составляют не только звуки, производимые предметами, но и голоса персонажей. Примечательно при этом, что многие диалоги, как и отдельные описательные моменты, повторяются в тексте как минимум дважды. О. А. Ковалев (2009: 156) называет такой прием *повторным нарративом*. Так, восьмью главами ниже, уже в 4-ой главе диалог между Андреем и Петром Сергеевичем повторяется:

- Вы сегодня опять храпели, – сказал Андрей.
- Да? А ты свистел?
- Свистел, – ответил Андрей (2005, 271).

Примером необычного персонажа в произведении становится радио, которое как бы разговаривает со слушателями, о чем свидетельствует форма диалога, в которую оформлена его речь:

- Самое главное, – сказал невидимый динамик совсем рядом с головой, – это то, с каким настроением вы вхо-

дите в новое утро. Пусть ваш сегодняшний день будет легким, радостным и пронизанным лучами солнечного света – этого вам желает популярная эстонская певица ГунаТамас (2005: 229).

И ниже:

Радио угадало – день был и правда солнечный (2005, 229).

В словах из динамика заложена семантическая инверсия, оксюморон: «легкого дня и солнечного света желает певица ГунаТамас». Ремифологизация выявляет в данном случае иронию автора, а не нарратора. Суть ее в том, что в индийской мифологии гуна *тамас* означает тьму, смерть, разрушение, невежество, апатию. В связи с чем пожелание от певицы с таким именем выглядит комичным. Прибегая к такой стратегии, автор характеризует медийное пространство, транслирующее современному человеку фальшивую, искаженную информацию.

Отметим, что в данной цитате присутствует скрытая метафора желтой стрелы. Так, слово «стрела» обозначено здесь словом *луч* – близким ему по значению (*пронизанным лучами* = *пронизанным стрелами*), а слово *желтая* – посредством фонической эквивалентности связано со словом *желает*. Таким образом, одним из значений в семантике *желтой стрелы* является связь с солнечным светом, что в сочетании с *ГунойТамас* актуализирует мифологическую дихотомию света и тьмы, а также дня и ночи. Это еще раз подтверждает следующая цитата:

На соседнем диване похрапывал Петр Сергеевич <...> – он собирался провести в объятиях Морфея еще не меньше часа. Было видно, что Петру Сергеевичу нипочем ни утренний привет ГуныТамас, ни коридорные голоса (2005, 229).

Мотив *коридорных голосов* является частью стратегии полифонии голосов в повести. Голоса противопоставляются тишине, причем по принципу инверсии – не голоса нарушают тишину, а она их:

Появились первые посетители, и ресторан стал постепенно заполняться их голосами – у Андрея было такое ощущение, что на самом деле тишина оставалась ненарушенной <...>. Тишина <...> деформировала голоса, которые звучали на ее фоне отрывисто и истерично (2005, 235).

Коридор, в котором происходит встреча голосов, связан с мотивом порога в произведении и становится символом перехода из личного пространства (купе) в общественное: Андрей

...взял пакет с мыльницей и зубной щеткой и вышел в коридор. Последним в туалетной очереди стоял горец по имени Авель – на его большом круглом лице отчего-то не было обычного благодушия, и даже зубная щетка, торчавшая из его кулака, казалась коротким кинжалом (2005, 230).

В данном случае мы наблюдаем инверсиюбиблейской легендыо Каине и Авеле: Авель Пелевина, в отличие от благодушного мифологического героя, – не жертва, а потенциальный злодей, в руках которого зубная щетка выглядит кинжалом, что является аллюзией на его брата Каина. Автор трансформирует известный миф и десакрализует его до бытовой ситуации. Библейский персонаж Авель оказывается у него одним из обычных пассажиров поезда, стоящим в очередь в туалет. Кроме того, его образ связан с актуальной современной ситуацией миграции кавказского населения в Россию, что создает трагикомичный эффект:

– <...>. К Авелю теперь очередника подселяют. <...>. Он сюда брата хотел переселить. <...>. Просто Авель сунул мало, или не тому – вот ему прикурить и дали (2005, 246-247).

К стратегии десакрализации мифа, как и к десакрализации отдельных образов, автор прибегнет еще не раз. Интересным вариантом представляется десакрализация образа священника, принимающего в повести разные обличья. Первый из них – наперсточник (от *перст* как перст судьбы, *перст Бога*, *перст указующий*

и перст крестного знамения) – по фонетической ассоциации с наместником Бога на земле:

Наперсточник был старым и морщинистым, похожим на умирающую обезьяну, и пустая пивная банка для милостыни пошла бы ему куда больше, чем три коричневых стаканчика из пластмассы, которые он медленно водил по куску картона. Впрочем, это мог быть патриарх и учитель – ассистенты у него были очень внушительные и крупногабаритные. <...> Косые желтые лучи иногда касались приподнимающейся лысины наперсточника, клочковатые остатки седых волос на его голове на миг превращались в сияющий нимб, и его манипуляции над листом картона начинали казаться священнодействием какой-то забытой религии (2005, 230-231).

Десакрализованным в данном случае оказывается и число *три*, важное в повести (упоминается 11 раз): святость совершения крестного знамения тремя перстами снимается здесь уличной игрой тремя *коричневыми стаканчиками*, что становится сниженной аллегорией мотива трех путей жизни человека как его случайного выбора (фольклорный элемент). *Очевиднопри этом затемнение*, загрязнение цвета основного образа повести – *желтой стрелы*: желтый цвет переходит в коричневый.

Далее этот процесс усугубляется: «три коричневых стаканчика» наперсточника трансформируются в «три огромных, коричневых от ржавчины трубы», походивших «на гигантские стаканы» (2005, 237) в эпизоде разговора Андрея с еще одним десакрализованным образом священника – «седым мужчиной в строгом черном кителе с небольшими серебряными крестиками на лацканах» (2005, 236). В его описании явно прослеживается связь с образом священника, подчеркнутая «дирижирующим движением рукой» как знаком крестного знамения:

– У всех нас на самом деле одна и та же проблема. Признать это мешают только гордость и глупость. Человек, даже очень хороший, всегда слаб, если он один. Он нуждается в опоре, в чем-то таком, что сделает его существование осмысленным. Ему нужно увидеть отблеск

высшей гармонии во всем, что он делает. В том, что он изо дня в день видит вокруг.

<...>

– Знаете, – сказал Андрей, – я себе сейчас представил такого огромного пьяного мужика с гармошкой, до неба ростом, но совсем тупого и зыбкого. Он на этой своей гармошке играет и поет какую-то дурную песню, уже долго-долго. А гармошка вся засаленная и блестит. И когда внизу это замечают, это называется отблеском высшей гармонии (2005, 236-237).

Десакрализация мифа происходит, как можно заметить, путем трансформации образа Бога в образ пьяного мужика и усиливается за счет фонетической трансформации *гармония* в *гармошку*. Фонетическая игра слов демонстрирует снижение высокого, духовного, сакрального до обыденного, земного. Слово *гармония* созвучно с названием музыкального инструмента *гармонь*, но автор намеренно использует просторечный вариант этого слова – *гармошка*, с помощью суффикса -к- создавая пренебрежительную коннотацию, тем самым снижая и десакрализуя семантику слова *гармония*. За этим текстом кроется, на наш взгляд, поиск автором ответа на вопрос: Есть ли Бог? Что есть Бог? И существует ли гармония, созданная им?

Десакрализованный образ Бога предстанет в произведении в образе старика, сидящего в центре на крыше поезда:

Только старик в ушанке все так же неподвижно сидел на своем обычном месте и пускал вдаль едва заметные на ветру струйки дыма – было непонятно, то ли он просто ничего не заметил, то ли видел и не такое (2005, 279).

Крыша является в повести самым верхним, открытым пространством, доступным немногим как выход из пространства поезда. Иными словами, *крыша* здесь является аллюзией на небо с правящим на нем Богом, принимающим души умерших.

Еще один вариант десакрализованного образа священника угадывается в образе проводника поезда (*про-*

водник – как *проводящий*, посредник между Богом и человеком):

Он рассеянно крутил вокруг ладони веревку с символом своей должности – ключом, маленьким никелированным цилиндром с крестообразной ручкой, который использовался в качестве кастета при общении с пьяными пассажирами или для открывания бутылок. Проводник тоже узнал Андрея, широко улыбнулся и приложил три сложенных щепотью пальца к козырьку (2005, 244).

Таким образом, трансформируя мифы, десакрализуя их, автор строит свою художественную реальность, сниженную, деструктивную, парадоксальную – такую, которая характерна для постмодернистского ощущения мира. Вместе с тем автор реализует таким образом стратегию игры с читателем, рассчитанную на знание мифов и способность их распознавания в тексте произведения. К этой же стратегии можно отнести уже отмеченную фоническую эквивалентность, а также интертекст в различных его проявлениях.

Так, за счет фонической эквивалентности актуализируется еще одно значение желтой стрелы – стрелы как дороги: «Андрей стрельнул штуку *Дорожных* у одного из зрителей и встал рядом» (2005, 230). *Стрельнул* – от *стрела*, *дорожных* – от *дорога*. Отсюда, *стрела* как *дорога*. В сочетании *железная дорога*, семь раз встречающемся в тексте произведения, за счет созвучия *желтая* и *железная* выявляется тождество: желтая стрела = железная дорога. Главный герой повести Андрей говорит: «*Желтая* стрела – это поезд, который идет к разрушенному мосту. Поезд, в котором мы едем» (2005, 242).

Тема *желтой стрелы* как поезда жизни актуализируется в повести множеством интертекстуальных вкраплений и за счет рекламного дискурса. Назовем их. В самом начале произведения: «<...> за Андреем защелкнулась тяжелая дверь с глубоко вцарапанной надписью *Локомотив – чемпион*» (2005, 230). Петр Сергеевич читает книгу Б. Пастернака «На ранних поездах» (2005, 247). В ресторане играет музыка с обрывающимся на середине песней “*Bridgeovertroubledwaters*” –

«Мост над беспокойной водой» (2005, 249). Андрей наливает из графина «три больших рюмки “Железнодорожной особой”» (2005, 249) (развитие мотива *трех стаканов*). Далее «В одном вагоне сразу в трех местах пели под гитару – и, кажется, одну и ту же песню, гребенцовский *Поезд в огне*, но разные части <...>, только как-то неправильно – пели “этот поезд в огне, и нам некуда больше жить” вместо *некуда больше бежать*» (2005, 254). Андрей читает «свежий *Путь* на центральном развороте, где была рубрика “Рельсы и шпалы”» (2005, 259), а затем неоднократно «Путеводитель по железным дорогам Индии».

Один из персонажей – Григорий Струпин – является директором совместного предприятия *Голубой вагон*, рекламирующему:

Каждому, каждому в лучшее верится, – пропел детский хор, – катится, катится голубой вагон....

Фирма Голубой вагон, – сказала взволнованное контрольно. – Наш поезд действительно скорый” (2005, 270-272).

Сочетание фамилии директора с четко выделяемым в нем словом «труп», песни про веру в лучшее и рекламного слогана о действительной скорости поезда выглядит как оксюморон и создает эффект безысходности участи пассажиров поезда, которых в скором лучшем будущем ждет лишь смерть.

По радио идет обсуждение фильма «японского кинорежиссера Акиры Куросавы *Додескаден*, – гнусаво заговорил ведущий, – снятом в тысяча девятьсот семидесятом году по новелле писателя Акутагавы Рюноскэ “Под стук невидимых колес”» (2005, 272) (в русской версии фильм назывался «Под стук трамвайных колес»). Главный герой – трамвайный сумасшедший – представляет себя водителем поезда, которым может управлять по своему усмотрению. Заметим, что автор допускает тут неточность, вероятнее всего запрограммированную – фильм Куросавы был снят по рассказам Сюгороямамото, а здесь, возможно, имеются в виду *Зубчатые колеса* Акутагавы Рюноскэ, где он описал свои галлюцинации

между поездкой на железнодорожную станцию и возвращением с нее. На наш взгляд, автор намеренно прибегает к такому приему актуализации мотива сумасшествия в сочетании с мотивом поезда как движения жизни, запутывая таким образом читателя и вместе с тем активизируя его сотворчество.

4-ая глава начинается словами:

Как всегда, Андрея разбудило радио – бескрайний баритон читал стихи:

Петроградское небо мутилось дождем,
в никуда уходил эшелон.

Без конца взвод за взводом и вождь за вождем
наполнял за вагоном вагон... (2005, 270).

Использована первая строфа стихотворения А. Блока (1914 г.). Однако В. Пелевин заменяет оригинальное *штык за штыком* собственным *вождь за вождем*, т.е. заменяет тему первой мировой войны (у Блока) темой революции, добавляя тем самым стихотворению политический и социальный акцент.

На реминисценцию стихотворения Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай» указывает сам нарратор:

Несколько готовых расписных банок стояло на столике – на всех был одинаковый рисунок: коридор вагона, по которому с чайными стаканами в руках идут румяные девушки в кокошниках и желтоволосые ребята в красных рубахах, все на одно лицо, похожее на вымя, – было это, как Андрей понял, сознательной и даже подчеркнутой цитатой из Гумилева, потому что из лиц торчали длинные коровьи соски, прыскающие струйками молока, а под рисунком славянской вязью было выведено: Остановите, вагоновожатый, Остановите сейчас вагон (2005, 280).

На спектакль под названием *Бронепоезд 116-511* идут пассажиры поезда *Желтая стрела* Антон и Ольга (2005, 285). Это отсылка на пьесу Вс.Иванова *Бронепоезд 14-69*. Заметим, что в пелевинском названии опять-таки использована инверсия, в данном случае – цифровая: 6-5 – мотив обратного счета, как и в нумерации глав. При этом, как нам кажется, сдвоенную цифру 1 в начале и в

конце номера поезда можно рассматривать как графическое воплощение символа стрелы.

Мотив поезда и железной дороги реализован в следующих цитатах:

Петр Сергеевич был пьян и весел. На столе перед ним стояла не обычная бутылка *Железнодорожной*, а граненый флакон *дорогого* коньяка Лазо с пылающей паровозной топкой на этикетке (2005, 287).

И в предпоследней главе, повествующей о законном мире поезда, куда попадают его умершие пассажиры:

<...> из небольшого болотца торчала свежевоткнувшаяся в грязь картина в огромной золотой раме (Андрею показалось, что это стандартная репродукция *Будущих железнодорожников* Дейнеки) (2005, 291).

В оригинале картина А.А. Дейнеки называется *Будущие летчики*. Намеренно изменяя название, автор, во-первых, создает метафору смерти пассажиров поезда, во-вторых, снова играет с читателем, вовлекая его в игру распознавания авторских ловушек. К некоторым из них автор сам дает разгадку, как, например, в этом случае:

– А воры кто? – вскричал Петр Сергеевич тоном Чацкого, устраивающего, очередное разоблачение в тамбуре вагона Фамусовых (2005, 265).

Комизм ситуации достигается замещением слова *судьи* в оригинале у А.С. Грибоедова словом «воры». Для других загадок автора требуется определенный фон знаний читателя, как, например, знание песни В. Кикабидзе *Мои года – мое богатство*: «Заметив, что Андрей смотрит на девочку, она подняла на него глаза и чуть выгнула брови, как бы приглашая на вершину годов, прожитых неким абстрактным Вахтангом Кикабидзе» (2005, 263).

Отдельную нарративную стратегию представляет собой обращение к рекламному дискурсу, в котором слово нарратора становится вторичным, воспроизводящим чей-то первичный текст. Например: «На нем, как обычно, был черный тренировочный костюм с надписью *Ал-*

gels of California, который всегда вызывал у Андрея легкие сомнения по поводу калифорнийских ангелов (2005, 240). Или: «В динамике что-то пискнуло, и жизнерадостный мужской голос продекламировал: “Сигареты марки *Бой*. Покурил, и хрен с тобой”» (2005, 272). В предпоследней главе: «На краях плиты была реклама – *Rolex*, *Pepsi-cola* и еще какая-то более мелкая» (2005, 293). Способом десакрализации образа Бога является микс рекламного и молитвенного дискурсов в названии картины Антона: *Будвейзер Господа моего* (2005, 280). *Будвейзер* – марка известного пива.

Использование рекламного дискурса актуализирует проблему постмодернистской чувствительности, в результате которой мир предстает как хаос, лишенный ценностных ориентиров. Приведем здесь определение И. П. Ильина:

Специфическое видение мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, *мира децентрированного*, предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов, и получило определение *постмодернистской чувствительности* как ключевого понятия постмодернизма (1996, 205).

Таким образом, и интертекст, и рекламный дискурс отражают нарративную стратегию «текст в тексте», или совмещение *своего* и *чужого* слов. Автор с помощью этой стратегии расширяет и дополняет слово нарратора, а, по большому счету, свое слово. Данная стратегия позволяет наполнить произведение различными кодами, вовлекающими читателя в игру по их обнаружению и декодированию. Иными словами, эта стратегия предлагает читателю роль соучастника события рассказывания.

Интересна в этом плане и в плане развития мотива движущегося поезда глава под названием *Тотальная антропология*. Как отмечает С. С. Шляхова:

Фрагмент *Тотальная антропология* отличается некоторой *аномальностью* по отношению к другим фрагментам текста, выделяясь в целом тексте повести: 1) он

является композиционно-структурным центром повести (6-я глава); 2) это единственный текст в тексте, который имеет собственное заглавие; 3) стилистика этого фрагмента определяется нагруженностью звукоподражаний, 4) которые выполняют не только структурные функции, но и функции порождения смысла, 5) являясь при это открытыми структурами, которые, с одной стороны, имплицитно обнаруживают смысловое пространство текста, с другой стороны, обуславливают те, по Барту, «ускользающие смыслы», которые и суть художественного (2005, 52).

С. С. Шляхова считает, что в данной главе «можно говорить о *зауми* автора» (2005, 53) и называет используемые им здесь звукоподражательные слова *словами-аномалиями*, для которых она находит семантическую мотивировку:

Звукоподражания стуку колес поезда в *Тотальной антропологии* вырастают в полисемантические, диффузные, нерасчлененные синтаксические структуры, характеризующие целую ситуацию, время, культурную парадигму.

Ср., например, стук колес в Грузии – *коба-цап* (ключка Сталина – *Коба* + *цап схватить, укусить*); в Англии – *клик-о-клик* (трансформация *файв-о-клок* + *сласк щелк*); во Франции – *клик-клик* (шампанское *Вдова Клико*); в Польше – *пан-пан* (стандартное обращение); в Северной Корее – *улду-чу-чхе* (идеология *чучхе*); в Японии – *додеска-дзен* (фильм А. Куросавы (*додеска*) + *дзен-буддизм*); в Южном Китае – *дэ-и-чань-чань* (*чань-буддизм*); во Внутренней Монголии – *ун-гер-хан-хан* (*барон Унгерн* + *хан титул*) (2005: 54). И далее отмечает:

Однако и здесь культурная парадигма инверсирована в элементарный звукоизобразительный комплекс: традиции (*клик-о-клик*), история (*коба-цап*), идеология (*улду-чу-чхе*), денежные единицы (*бир-манат*), религия (*улан-далай; дэ-и-чань-чань*), языковая интерференция (*таки-бац-бубер-бам*), культура (*додэска-дзен*) (2005, 54).

Символично, что стук колес в повести слышат редкие персонажи, в их числе Андрей. По определению Хана, человек перестает их слышать, когда становится настоящим пассажиром поезда. Показателен в этом смысле следующий диалог в главе *Тотальная антропология*:

Перед Андреем стояла беспокойная девочка с огромными грязными бантами в волосах. Стуча кулаком в стекло, она глядела в окно, иногда поворачиваясь к стоящей рядом матери, одетой в турецкий спортивный костюм.

- Мама, – спросила вдруг она, – а что там?
- Где там? – спросила мама.
- Там, – сказала девочка и ткнула кулаком в окно.
- Там-там, – с ясной улыбкой сказала мама.
- А кто там живет?
- Там животные, – сказала мама.
- А еще кто там?
- Еще там боги и духи, – сказала мама, – но их там никто не видел.
- А люди там не живут? – спросила девочка.
- Нет, – ответила мама, – люди там не живут. Люди там едут в поезде.
- А где лучше, – спросила девочка, – в поезде или там?
- Не знаю, – сказала мама, – там я не была.
- Я хочу туда, – сказала девочка и постучала пальцем по стеклу окна.
- Подожди, – горько вздохнула мать, – еще попадешь.
- <...>.
- Я хочу туда-а, – пропела девочка на несуществующий мотив, – там-там, там-там... (2005, 262-263).

Девочка еще слышит стук колес, а мама девочки уже нет, она не осознает себя пассажиром поезда. Этим объясняется парадокс в их диалоге, когда мать говорит, что *там* едут люди в поезде, тогда как девочка понимает, что поезд – это *здесь*, а там – это законный мир поезда.

Данная цитата демонстрирует основную проблему повести – антитезу жизни внутри поезда и вне его. Гранницей двух миров становится *окно* или *стекло* и *крыша*.

В целом мотив *границы* реализуется в произведении через ряд лексем. Отообразим их на рисунке с учетом частотности упоминания в тексте.

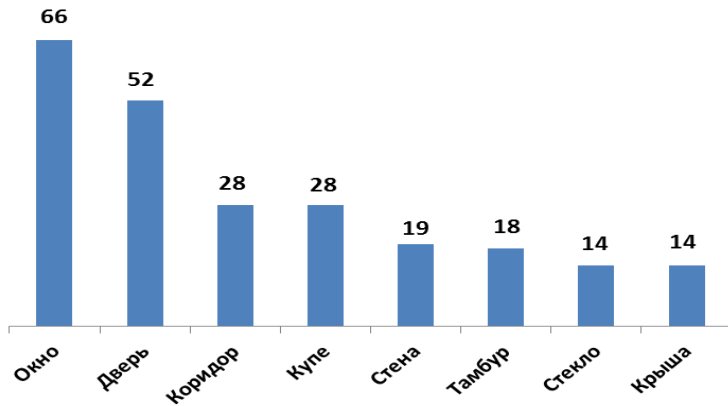


Рисунок 1. Лексемы мотива «границы»

Окно, стекло – граница по горизонтали между внутренним и внешним миром поезда;

крыша – граница между этими мирами по вертикали (некоторые пассажиры поезда выходят на крышу в качестве прогулки, а некоторые, чтобы покинуть поезд навсегда, спрыгнув с него, при этом и те, и другие идут *на восток* – к солнцу, к возрождению, но первые возвращаются *на запад* – в привычный мир поезда);

дверь, коридор, купе – граница между личным и общим пространством в поезде, при этом *узкий коридор* сам по себе является метафорой поезда, а *дверь* в последнем своем употреблении в повести становится порогом между жизнью Андрея–пассажира и жизнью Андрея–человека;

тамбур – граница между разными вагонами в поезде – аллегория порога между разными слоями общества (вариант – *погрантамбур* – порог как таможня в обычном представлении);

стена – граница в самом широком смысле: между историческими эпохами (царапины-послания на стене), между жизнью и смертью (отрыв от стены) между внутренней и внешней жизнью человека (уходя в собственные размышления, Андрей поворачивается к стене),

между движением и статикой (*грохочущая желтая стена*), между миром поезда и миром природы (*бесконечная стена деревьев*).

Стена становится метафорой поезда, как и «стрела». Это прослеживается на уровне сопоставления *желтая стрела* – *желтая стена* и фонетического созвучия сочетания *ст.* Отсюда, образ поезда амбивалентен. С одной стороны, это образ динамично движущейся вперед жизни, с другой стороны статичный образ смерти. Не случайно для умерших *желтая стрела* становится *желтой стеной*: «Отодвигаясь от желтой стены вагона, голова несколько раз дернулась и стала медленно клониться вниз» (2005, 248), а для животного мира закононого пространства поезда всегда предстает таковой: «звери покрупнее боялись подходить близко к грохочущей желтой стене» (2005, 292). Ритуал похорон пассажиров поезда, а, по-иному – ритуал перехода через порог – подробно описан в 9-ой главе, что символично в силу известной сакральности числа 9 – порогового в решении посмертного пути человеческой души (Рай или Ад) в православной традиции.

Основным персонажем в повести, осознающим суть жизни в поезде, является Андрей. Он постоянно мысленно пытается вырваться из ощущаемого им узкого пространства поезда: «<...> Андрей все стоял и глядел в окно. <...> Вдруг зеленый склон оборвался, удары колес о стыки рельсов стали звонче, и мимо окна понеслись ржавые балки моста, за которыми была видна широкая голубая полоса неизвестной реки». Антитеза: *широкая полоса реки* – *узкий коридор*, – транслирует стремление Андрея к свободе, к жизни вне стен поезда. И не случайно, что постепенно в его мироощущении на смену стенам поезда приходит «бесконечная стена плотно растущих деревьев» (2005, 290), (2005, 295).

Размышления Андрея приводят к тому, что ассоциация желтой стрелы с солнечными лучами и железной дорогой расширяется в его сознании до ассоциации с жизнью человека, с его жизненным путем:

Горячий солнечный свет падал на скатерть, покрытую липкими пятнами и крошками, и Андрей вдруг подумал, что для миллионов лучей это настоящая трагедия – начать свой путь на поверхности солнца, пронестись сквозь бесконечную пустоту космоса, пробить многокилометровое небо – и все только для того, чтобы угаснуть на отвратительных останках вчерашнего супа. А ведь вполне могло быть, что эти косо падающие из окна желтые стрелы обладали сознанием, надеждой на лучшее и пониманием беспочвенности этой надежды – то есть, как и человек, имели в своем распоряжении все необходимые для страдания ингредиенты (2005, 234).

Имплицитный нарратор передает здесь посредством непосредственно-прямой речи мысли Андрея.

Но далее, в продолжение этой мысли, звучит уже прямая речь главного героя, где он приходит к выводу, что желтая стрела – это и есть он сам и любой человек в его движении от рождения к смерти:

Может быть, я и сам кажусь кому-то такой же точно желтой стрелой, упавшей на скатерть. А жизнь – это просто грязное стекло, сквозь которое я лечу. И вот я падаю, падаю, уже черт знает сколько лет падаю на стол перед тарелкой, а кто-то глядит в меню и ждет завтрака... (2005, 234).

В данном случае герой сам выступает эксплицитным нарратором. Автор дает ему право сказать самое важное от своего лица, а не от лица посредника – имплицитного нарратора.

Важным в приведенной цитате является образ скатерти, четырежды упоминаемый в повести. Героя беспокоит, что скатерть, на которую падают лучи солнца, грязная. Здесь обнаруживается семантическая инверсия фразеологизма *скатертью дорога* из его первоначального фольклорного понимания как пожелания начала *чистого*, счастливого пути человека в скатерть как точку конца печального, *грязного* пути человека. Не случайно в разговоре с Ханом – еще одним персонажем повести – Андрей замечает: «Словно у всего происходящего появилось бы больше смысла, если бы скатерть в ресторане была чистой» (2005, 242). Синонимичным *грязной ска-*

терти становится *грязное стекло*. И то, и другое в понимании самого героя является метафорой жизни человека. От себя добавим – жизни современного человека и его взгляда на мир.

Мотив желтой стрелы как пути одного человека тесно связан с мотивом стрелы времени, объединяющей разные поколения, а ее реализацией становятся *царапины*, сначала на желтой двери купе, а затем на стене:

Прошло еще несколько минут, и Андрей наконец остановился у двери из желтоватого пластика с цифрой XV и царапиной, похожей на обращенную вверх стрелу (2005, 239-240).

Дату, написанную римскими цифрами, можно рассматривать как указание на историческое время, а настенные царапины являются аллегорией наскальных рисунков – посланий древних людей: «На стене была выцарапанная на краске надпись, очень старая и еле заметная. Это было несколько предложений, написанных крупными печатными буквами, столбиком, словно стихи:

ТОТ, КТО ОТБРОСИЛ МИР,
СРАВНИЛ ЕГО С ЖЕЛТОЙ ПЫЛЬЮ.
ТВОЕ ТЕЛО ПОДОБНО РАНЕ,
А САМ ТЫ ПОДОБЕН СУМАСШЕДШЕМУ.
ВСЬ ЭТОТ МИР –
ПОПАВШАЯ В ТЕБЯ ЖЕЛТАЯ СТРЕЛА.
ЖЕЛТАЯ СТРЕЛА, ПОЕЗД, НА КОТОРОМ
ТЫ ЕДЕШЬ К РАЗРУШЕННОМУ МОСТУ (2005, 256-257).

Этот фрагмент из 7-ой главы соотносится с фрагментом из заключительной, 0-ой главы:

ПРОШЛОЕ – ЭТО ЛОКОМОТИВ,
КОТОРЫЙ ТЯНЕТ ЗА СОБОЙ БУДУЩЕЕ.
БЫВАЕТ, ЧТО ЭТО ПРОШЛОЕ ВДОБАВОК ЧУЖОЕ.
ТЫ ЕДЕШЬ СПИНОЙ ВПЕРЕД
И ВИДИШЬ ТОЛЬКО ТО, ЧТО УЖЕ ИСЧЕЗЛО.
А ЧТОБЫ СОЙТИ С ПОЕЗДА, НУЖЕН БИЛЕТ.
ТЫ ДЕРЖИШЬ ЕГО В РУКАХ,
НО КОМУ ТЫ ЕГО ПРЕДЪЯВИШЬ? (2005, 296).

Графическое оформление выделяет эти эпизоды из общего текста произведения. Однако они выбиваются из основного текста не только на формальном, но и на структурном уровне. Эти высказывания нельзя отнести ни к монологу, ни к диалогу. Модальность всеведения в этих высказываниях противоречит модальности знания имплицитного нарратора и тем более – модальности понимания персонажей. В связи с чем эксплицитная форма второго лица является здесь, на наш взгляд, не обращением нарратора к конкретному персонажу – к Андрею в данном случае, а обращением автора к читателю. Не случайно на свой вопрос Хану: «Кто это написал?», – Андрей не получает ответа.

Интересна цитация главным героем «Путеводителя по железным дорогам Индии». Индия считается родиной духовных практик – источником духовного роста человека. Именно в результате прочтения этой книги Андрей принимает решение покинуть поезд. А в семантической структуре повести это означает изменить свой жизненный путь, пережить *ритуальную смерть* (2005, 274) и заново родиться из пассажира в человека – антропологическая инверсия.

К финалу повестистановится более ощутимо присутствие автора в повествовании. Оно обнаруживается, к примеру, прямым обращением к читателю. Приведем важную для нас обширную цитату из текста:

Не замечали ли вы, дорогой читатель, что когда долго глядишь на мир и забываешь о себе, остается только то, что видишь: <...>, оплетенная лианами цепь пальм, отделяющая железную дорогу от остального мира, изредка река или мост в колониальном стиле или защищенная стальной рукой шлагбаума пустая дорога. Куда в это время деваюсь я? И куда деваются эти деревья и шлагбаумы в то время, когда на них никто не смотрит? Да какая мне разница. Важно ведь совсем другое. Ближе всего к счастью – хоть я и не берусь определить, что это такое – я бываю тогда, когда отворачиваюсь от окна и краем сознания <...> замечаю, что только что меня опять не было, а был просто мир за окном, и что-то прекрасное и непостижимое, да и абсолютно не нуждающееся ни в каком “постижении”, несколько секунд суще-

ствовало вместо обычного роя мыслей, одна из которых, подобно локомотиву, тянет за собой все остальные, обволакивает их и называет себя словом я (2005, 269).

Форма первого лица ставит, в свою очередь, вопрос перед исследователем: кто здесь говорит? Автор, имплицитный нарратор, главный герой или же сам читатель, обращением к которому автор активизировал читательскую рефлексию в виде его самоидентификации с повествователем этого текста? Скорее, последнее, т.к. это согласуется с представлением о читателе в постмодернистской парадигме. Автор маскирует свою философскую концепцию в повести в форме различных настенных записей, путеводителей, писем. За счет этого происходит размывание представления о субъекте наррации. Текст воспринимается как звучащий сам по себе, нарратор лишь воспроизводит его.

Так, в письме, которое читает Андрей перед выходом из поезда, генерализации сообщения, его философичности способствует обобщенное повествование о людях вообще, а не о конкретном человеке, выразившееся в финальной смене местоимения с *я* на *мы*:

В прошлое время люди часто спорили, существует ли локомотив, который тянет нас за собой в будущее. Бывало, что они делили прошлое на свое и чужое. Но все осталось за спиной – жизнь едет вперед, и они, как видишь, исчезли. А что в высоте? Слепое здание за окном теряется в зыби лет. Нужен ключ, а он у тебя в руках – как ты его найдешь и кому предъявишь? Едем под стук колес, выходим пост скриптум двери (2005, 295).

Слово *постскриптум* (P.S.) – заключительное высказывание в тексте – намеренно разделяется автором на две части, первая из которых и в самом деле может означать слово *пост* как проверку на границе перехода из одного места в другое, а слово *скриптум* является фонетическим эквивалентом звука скрипа двери. Это подчеркивается описанием выхода Андрея из остановившегося поезда: «Выйдя в тамбур, он подошел к двери, сунул ключ в круглую скважину <...>. Дверь со скрипом открылась» (2005, 298). В целом же сочетание «выходим пост скриптум две-

ри», алогичное с синтаксической и семантической точек зрения, отражает, мотив выхода из одного пространства в другое и мотив конца.

И действительно, выход Андрея из поезда в заключительной главе может быть воспринят и как ментальное его освобождение от ощущения жизни как поезда, и как его сумасшествие, и как его реальное освобождение и перерождение из пассажира в человека, и как его физическая смерть, но при этом духовное рождение:

Он повернулся и пошел прочь. Он не особо думал о том, куда идет, но вскоре под его ногами оказалась асфальтовая дорога, пересекающая широкое поле, а в небе у горизонта появилась светлая полоса. Громыхание колес за спиной постепенно стихало, и он стал ясно слышать то, чего не слышал никогда раньше, – сухой стрекот в траве, шум ветра и тихий звук собственных шагов (2005, 299).

Не случайно данная глава, являясь тринадцатой по счету (мотив чертовой дюжины) маркируется нулевым номером: то ли быль, то ли небыль, то ли конец и выход избожественного круга, символом которого во многих религиозно-культурных традициях является сакральное число 12, то ли начальная точка отсчета для вхождения в новый круг апостольской дюжины. Это финальная загадка, с которой, согласно постмодернистской тенденции, автор оставляет читателя для дописывания текста произведения и постижения его смысла.

Таким образом, *тотальная инверсия* повести В. Пелевина *Желтая стрела* на структурном уровне отражает хаос и децентрированность современного мира, неотступно следующего к духовному апокалипсису. В условиях трансформации и деструкции традиционных духовных ценностей, в сегодняшнем обществе происходит стирание границ между нормой и ненормой и, как следствие, – искажение мировосприятия современного человека. И, по замыслу автора повести, только сам человек способен выбрать – идти ли ему дальше по порочному кругу к фатальному завершению своей жизни или выйти из него и начать путь своего нравственного выздоровления и возрождения.

Библиография

- Антонов, А. *‘ВНУЯЗ (внутренний язык): Заметки о языке прозы В. Пелевина и А. Кима’*. 1995. Грани№ 177, 125-148.
- Богданова, О., Кибальник, С., Сафронова, Л. 2007. *Литературные стратегии В. Пелевина: учебное пособие*. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ.
- Ильин, И. П. 1996. *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. Москва: Интрада.
- Ковалев, О. А. 2009. *Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф.М. Достоевского)*. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та.
- Курский, А. В. *Пелевин. ‘Желтая стрела’*. 1998. В.: Вагриус, № 1, 180-182.
- Некрасов, Н. А. *Плач детей*. 1987. *Избранные сочинения*. В.: Художественная литература, 123-124.
- Пелевин, В. О. *‘Желтая стрела’*. 2005. *Все повести и эссе*. В.: Изд-во Эксмо.
- Шляхова, С. С. «Семиотика звука в повести В. Пелевина *Желтая стрела*». 2005. *Вестник ОГУ*. Пермь, № 11, 51-55.
- Яценко, И. «‘Интертекст как средство интерпретации художественного текста (на материале рассказа В. Пелевина *Ника*)» 2001. *Мир русского слова № 1*, 73-74.