

ПОЭТИЧЕСКИЕ ЦИТАТЫ В РОМАНЕ В.ПЕЛЕВИНА «ЧАПАЕВ И ПУСТОТА»

А.Н.Кискин

(кандидат филологических наук, доцент,
Измаильский государственный гуманитарный университет)

У статті досліджуються оригінальні поетичні твори (чи їх уривки), які містить текст роману В.Пелевіна «Чапаєв і Пустота». Ці поетичні вставки допомагають авторові створити ефект інтертекстуальності, сприяють десаκραлізації та деміфологізації попередньо та з іншою метою кодованих поезій.

This article investigates original poems (or extracts), which contains the text of the novel by Victor Pelevin "Chapaev and Pustota". These poetic inserts help the author create the effect of intertextuality, and promote desacralization demythologization and pre-coded for other poems purposes.

Внедрение в том или ином виде оригинальных литературных произведений в авторский текст является одним из функциональных приемов постмодернистской эстетики. Цитатность текста как один из важнейших признаков интертекстуальности отмечают ведущие теоретики постмодернизма – Ю.Кристева, Р.Барт, М.Бахтин, Ж.Деррида и мн. др. По-разному оценивая роль цитаты в современном тексте, современные исследователи однозначно выделяют ее способность к формированию неких ассоциаций, способствующих формированию в сознании реципиента определенного социокультурного кода. Таким образом, субъективное авторское слово сливается с объективной каноничностью оригинального текста, приобретая его устойчивые историко-культурные качества знакового литературного произведения и эстетически «узаконенного» результата творческого акта.

В работе «Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна» Умберто Эко рассматривает цитатность как неотъемлемый прием современного литературного творчества. По мнению автора, воспроизведенное оригинальное произведение поддается перекодировке в многоуровневом массиве близкого к центону постмодернистского текста, активизируя творческую энергию реципиента: «...Осознавший цитату зритель начинает иронически переосмысливать сущность приема и понимает, что его пригласили поиграть с его собственной энциклопедической компетенцией» (1, 51). Использование творческих наработок авторов предыдущих поколений, пересмотр и десаκραлизация особенно национальной литературы – эти тенденции в современном постмодернизме выделяет литературовед Т.Гундорова. В обширном труде, посвященном анализу современного украинского литературного процесса, говоря об интертекстуальности как об одном из его признаков, она дополняет: «Загалом-то постмодернізм відзначається технікою маніпуляції нарративними перспективами, самопредставленням, аж до стирання різниці між фікцією та реальністю, гетероглосією чужих текстів, цитат, чужих голосів, мов, їх гібридизацією, креолізацією тощо» (2, 44).

Предметом данного исследования является определение функций поэтических фрагментов, представляющих собой отрывки из оригинальных произведений в романе В.Пелевина «Чапаев и Пустота».

Авторы-постмодернисты, работающие преимущественно в прозе, в особенности те, кто затрагивает тему творчества, зачастую включают в свои произведения фрагменты поэтических текстов. Это тем более необходимо, если их главный герой (во многих случаях – альтер-эго автора) – поэт. Такие лирические вставки дают возможность не только наглядно проиллюстрировать внутренний мир персонажа, но и обостряют чувственное восприятие реципиента, тем самым усиливая лирический пафос произведения в целом. Среди вводимых

поэтических текстов встречаются как оригинальные, так и являющиеся продуктом стилизации, пародии или просто авторские.

Главным героем произведения В.Пелевина «Чапаев и Пустота» является поэт-декадент Петр Пустота. В текст искусно вставлено автором множество поэтических отрывков, которые колоритно разнообразили и ритмично разбили романную прозу.

В качестве поэтических вставок используются:

- отрывки из оригинальных текстов;
- поэзии, авторами которых являются герои романа;
- тексты, авторство которых приписывается реальным личностям.

Активное использование автором в прозаическом тексте поэтических элементов дает хорошие возможности для исследования особенностей их лирической жанровой структуры. В тексте романа «Чапаев и Пустота» можно выделить такие жанры, как афоризм, танка, сонет, песня. Наиболее часто В.Пелевин прибегает в романе к фрагментам из народной и авторской песни, тексты которых поддаются переосмыслению и перекодировке в изображаемом эпизоде.

Так, доносящаяся из вагонов с «Азиатской конной дивизией» ивановских ткачей песня на стихи Г.Покрасса «Мы кузнецы...» из-за нелепости и комичности ситуации (азиатские конники-ткачи-кузнецы) теряет свой революционно-агитационный пыл. Содержание песни приобретает новый трагически-обреченный пафос, усиливаемый ошибкой слухового восприятия героя. Вместо «и дух наш – молод» Петру Пустоте слышится «и дух наш – Молох» (3, 105). В очередном пласте текста-симулякра возникает имя древнефиникийского и карфагенского божества, распространенного в Израильском и Иудейском царствах (до 622 до н.э.) бога солнца, которому приносились человеческие жертвы (главным образом дети) через сожжение, что очень символично предсказывает будущность революционного процесса в России. Пространственно-временная танатоизация дополняется современной научной гипотезой о том, «что Молох – это название ритуала жертвенного сжигания людей и животных, впоследствии принятый за имя божества» (4, 197).

Таким образом, этот поезд, движущийся к смерти и волочащий за собой вагоны с будущими жертвами, символизирует собой груз коллективного бессознательного, которое в кризисных ситуациях человеческой истории начинает «доминировать над сознательными устремлениями людей» (5, 264). Как сформулировал в «Тевикстокских лекциях» К.Юнг (его фамилия также упоминается и обыгрывается в романе): «Как правило, результатом констелляции коллективного бессознательного в большой социальной группе является коллективное помешательство – духовная эпидемия, которая может привести к революции, войне или чему-либо подобному. Такого рода движения исключительно заразительны и практически непреодолимы, ибо в моменты активизации коллективного бессознательного вы больше не принадлежите себе. Вы не просто *участвуете в движении*, вы сами и *составляете это движение*. ... Вы человек, и где бы вы ни были, оградить себя можно только ценой *сужения своего сознания* и как можно большего *опустошения и бездушности* (оба курсива – мои А.К.)» (6, 57).

Узнав, что солдаты поют «молот», герой проводит параллель со скандинавской мифологией, вытаскивая из нее бога грома и молнии Тора, покровителя земледелия, вооруженного тяжелым каменным молотом. Живое воображение героя превращает поезд в «молот Тора, брошенный в невидимого врага» (3, 94) на Востоке, куда движется поезд. Но здесь еще более нелепые сочетания: поют ткачи о том, что они кузнецы, и про «наш тяжкий молот». Желая избавить героя от мучительных метафизических размышлений, гуру-Чапаев подсказывает простой способ выхода из ситуации: он приказывает отцепить вагон. (Кстати его приказ исполняет башкир-буддист по имени Батый; исполняет беспрекословно, как и положено послушнику или слуге исполнять приказы учителя.) Такой же способ избавления от навязчивых картин из прошлого герою подскажет и хозяин современной валгаллы – барон Юнгерн – «инкарнация бога войны и одновременно, что особенно важно, – защитник «Внутренней Монголии», которая символизирует в романе истину, экзистенцию, глубинный внутренний мир» (7, 247).

Этот образ заслуживает отдельного комментария. В романе его полное имя – барон Юнгерн фон Штернберг, исторического прототипа это героя на самом деле звали Роман Федорович Унгерн фон Штернберг. Замена автором одной буквы при создании романного симулякра – и у Петра возникает моментальная ассоциация с психоаналитиком Карлом Юнгом из предыдущего кошмара-сна о пребывании в психлечебнице. Персонаж Чапаев далее в тексте романа дает исторически верную справку о бароне, слегка лишь искажая первую букву фамилии в угоду авторскому замыслу. Дальнейший портрет Черного Барона, изображаемый Пелевиным в романе, совпадает с документально зафиксированными отзывами очевидцев о нем.

Именно Черный Барон, хозяин царства павших воинов, дает Петру Пустоте совет, похожий на те советы-поступки, к которым подталкивал его гуру-Чапаев. Характерно, что именно толкая в спину Петра, барон Юнгерн переносит его из хронотопа степи в хронотоп валгаллы и обратно.

Если вернуться к песенным ассоциациям, то, скорее всего, реципиент утверждает в мысли, что «ткачи» воспевают культ бога Молоха в современном нарицательном понимании этого слова как бога ненасытной силы, требующего жестокости и жертвоприношений от будущих поколений.

В царстве павших воинов главный герой романа знакомится с одним из них – Игнатом, который по-своему истолковывает ему слова популярной народной песни «Ой, то не вечер да не вечер» (современная обработка – ансамбль «Золотое кольцо»), выдавая ее за сочинение Черного Барона.

Стихи-повторы знакомой и героям романа, и его читателям песни «мне малым-мало спалось да во сне привиделось» (3, 275) настраивают слушателя-поэта и реципиента на пограничное состояние мистического полусна-полуяви, так как Петр Пустота находится вне пространственно-временных понятий, привычных для описания хронотопа реальности.

Во втором куплете песни слова «разрезвившийся» «конь мой вороной» символизируют, по мнению Игната, ум человека, вышедший из подчинения, человек не может направлять его движение, как не может управлять взбесившимся конем, причем казак проясняет это Петру, используя метафорические образы и символику древнеиндийских священных книг «Упанишад» (в тексте романа – «Ебанишада»).

Далее перекодировке поддается появляющийся в тексте песни образ смышленного и все разъясняющего есаула. Для казака Игната, разумеется, это «господин барон про себя так сложили, они у нас и правда догадливые» (3, 276). Отношение к пропавшей казацкой голове в новом восприятии текста двойственное: во-первых, раз нет ума, то и голова (то есть человек) и в самом деле пропадет (сойдет с ума). Во-вторых, как объясняет Игнат, пропадает не весь казак, а только его «буйна голова», то есть его неправильно сформированное личностное представление об окружающем его мире.

– Ой, да подули ветры злы-ы-е

Да-а с восточной стороны-ы

И сорвали желту шапку

с моей буйной головы... (3, 276) – в комментариях по поводу компасности «восточной стороны» в этом катрене песни ни Петр Пустота, ни читатель не нуждается. А на вопрос поэта о потерянной шапке собеседник поэта отвечает коротко и просто: «А чтоб привязанностей не было» (3, 277).

Таким образом, известная народная песня при помощи авторской перекодировки вдруг превращается в некое заклинание (мантру), которое должно помочь герою романа понять себя, найти свою «золотую удачу ... – ... когда особый взлет свободной мысли дает возможность увидеть красоту жизни» (3, 264).

Дальнейшие попытки главного героя разобраться в своих впечатлениях от пребывания в валгалле безнадежно обрывает известная революционная песня на стихи П.Григорьева:

– Белая армия, черный барон

снова готовят нам царский трон.

Но от тайги до британских морей

Красная армия всех сильнее!!! (3, 288).

Еще не попавший во Внутреннюю Монголию, Петр уже понимает иллюзорность происходящего, и от его понимания-непонимания возникает платоновский образ мира теней, именно как тени характеризует поэт видимое вокруг себя, то есть мир обыденный, неидеальный.

Следующий фрагмент оригинального текста – отрывок из песни Бориса Гребенщикова «8200» открывает последнюю десятую главу романа: «Восемь тысяч двести верст пустоты, – пропел за решеткой радиоприемника дрожащий от чувства мужской голос, – а все равно нам с тобой негде ночевать... Был бы я весел, если б не ты, моя родина-мать...» (3, 323)

Настораживает словосочетание «за решеткой», которое служит своеобразным семантическим предупреждением реципиенту, и читательское ожидание оправдывает себя: Чапаев – в бурке, а Петька снова – в дурке, то есть в параллельной реальности 90-х годов XX века своего сна-кошмара. Буддийский смысл этих песенных строк поясняет Петру Пустоте его сосед по палате в психиатрической клинике: «У китайской секты Белого Лотоса была такая мантра: «абсолютная пустота – родина, мать – нерожденное» (3, 323). Представляется, что Пелевин в этом романе навсегда расстается с иллюзией западного мифа о грядущем «золотом веке» человечества, направляя вектор своих философских исканий на Восток. Автор как бы отражает в своем романе «Чапаев и Пустота» путь буддизма из Индии через Китай в Японию, его трансформацию и взаимодействие с культурами этих стран.

В развязке романа поэт Петр Пустота снова оказывается в ситуации, в которой необходимо совершить правильный выбор, дабы исключить оплошность истории и опять не оказаться в мире бандитского псевдо-арт-кафе «Музыкальная табакерка». Звуковым оформлением в дополнение к вывеске «ИВАН БЫК. John Bull Pubis International» и криминальному интерьеру кафе звучит песня на стихи М.Танича в исполнении популярной в «лихие» девяностые группы с символическим названием «Лесоповал»:

– Не убивай – не убивал.

Не предавай – не предавал.

Не пожалей – отдам последнюю рубаху.

Не укради – вот тут я дал, вот тут я дал в натуре маху... (3, 342)

Петр Пустота идет в эту реальность, преисполненный уверенности уничтожить этот мир «теней», творцом которого, по его твердому убеждению, является персонаж романа Григорий Котовский. Свое непонимание окружающей его бандитской эстетики кафе герой объясняет уголовным прошлым последнего.

Услышав песню на английском языке (Leonard Cohen «Waiting For The Miracle») и перепутав звучащее в ней слово «bugle» (рожок) с «bagel» (бублик), герой романа понимает, что это знак, намек на содержание собственного сонета, который он в предыдущем сне-кошмаре читал перед «ткачами». Прошлое наступает, медлить больше нельзя, не то повернется колесо Вечного возвращения, и ход истории, ее ошибка непоправимо повторится. Петр Пустота выходит на сцену и читает свое последнее стихотворение, перед тем как вычеркнуть этот мир из своего сознания. Все в японском стиле, как перед сеппуку. И очень поэтично, по-символистски звучит его последнее желание: «...выстрелить в зеркальный шар этого фальшивого мира из авторучки» (3, 346-347). В действительности Петр это и делает при помощи авторучки-пистолета, что помогает ему избавиться от преследовавшей его бесконечной череды снов-кошмаров и обрести внутреннее успокоение, найти свою «Внутреннюю Монголию».

Отрывки из оригинальных текстов поддаются перекодировке, дешифруются автором романа «Чапаев и Пустота», приобретая новый смысл, что и вызывает непривычные по отношению к подлинной их трактовке ассоциации у реципиента. В.Пелевин использует известные читателю и знаковые для него песенные произведения и отрывки из них в таких дискурсных ситуациях, в которых происходит изменение их семантики, создавая тем самым новую модель известного текста, вводит его уже как симулякр в романную среду. Характеризуя «многозначность постмодернизма» как «множественность уровней рефлексии, игры, отражения, лепящихся друг на друга кавычек» (8, 446), российский литературовед

М.Эпштейн замечает: «Цитатность со всех сторон объемлет российскую жизнь, как ее бесконечная литературность, повторяемость, проборматываемость, но именно в этом своем торжестве цитата вырывается из кавычек, становится первым и последним словом» (8, 446).

Благодаря этому широко распространенному постмодернистскому приему нагляднее иллюстрируется авторская задача десакрализации тоталитарной мифологии. Лишая оригинальные тексты их привычной пространственно-временной привязанности, автор романа «Чапаев и Пустота» создает эффект временной ризомы, «прошло-настояще-будущего», а не конкретно-исторического изображаемого периода. Тем самым умножается во много раз потенциал восприятия реципиентом авторского замысла.

1. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна / Сост., ред. А.Р.Усмановой. – Мн., 1996.
2. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К., 2005.
3. Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. – М., 1998.
4. Щеглов Г.В., Арчер В. Мифологический словарь. – М., 2006.
5. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – СПб., 2001.
6. Юнг К.Г. Аналитическая психология: ее теория и практика. Тевикстокские лекции. – М., 1998.
7. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: Русская проза 80-90-х гг. XX в.: Монография. – К., 2001.
8. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. – М., 2005.