

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
«ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ»

## **МИР В СЛОВЕ. СЛОВО В МИРЕ**

*К 80-летию Гродненского государственного  
университета имени Янки Купалы  
и филологического факультета ГрГУ*

*Сборник научных статей  
Выпуск 3*

Гродно  
«ЮрСаПринт»  
2020

УДК 82  
ББК 83.3  
М 63

Рекомендовано Советом филологического факультета  
ГрГУ им. Я. Купалы

Ответственный редактор:

*Т. Е. Автухович*, доктор филологических наук, профессор,  
заведующий кафедрой русской филологии

Рецензенты:

*С. Я. Гончарова-Грабовская*, доктор филологических наук,  
профессор, профессор кафедры русской литературы БГУ

*А. А. Мурашов*, доктор педагогических наук, профессор,  
профессор кафедры журналистики ГрГУ им. Я. Купалы

Мир в слове. Слово в мире. Вып. 3 : сборник научных статей /  
ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол.: Т. Е. Автухович (гл. ред.) [и др.]. – Гродно :  
«ЮрСаПринт», 2020. – 278 с.

ISBN 978-985-7134-96-0

Третий выпуск сборника «Мир в Слове. Слово в мире», приуроченный к 80-летию Гродненского государственного университета им. Я. Купалы и филологического факультета ГрГУ, содержит статьи, посвященные судьбе литературы в современном мире, а также актуальным проблемам современной лингвистики. Утверждается значимость авторитетного слова писателя, способность языка и литературы, меняясь вместе с изменяющимся миром, быть фундаментом культуры. Адресуется всем интересующимся актуальной проблематикой современной филологической науки.

УДК 82  
ББК 83.3

ISBN 978-985-7134-96-0

© УО «ГрГУ им. Я. Купалы», 2020  
© Оформление,  
ООО «ЮрСаПринт», 2020

А. С. Смирнов

**СИСТЕМА КУЛЬТУРНЫХ МАРКЕРОВ В РОМАНЕ  
В. О. ПЕЛЕВИНА «ЧАПАЕВ И ПУСТОТА»**

В статье рассматривается организация художественного времени в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» через систему функционирования маркеров – имен знаковых деятелей культуры различных эпох. Анализируется способность данных имен-маркеров сохранять свое значение в культуре иного времени. Определяется, что единственным устойчивым культурным маркером в романе является Пушкин.

*Ключевые слова:* В. Пелевин, «Чапаев и Пустота», Пушкин, художественное время.

Фундаментальным сюжетом романа В. О. Пелевина «Чапаев и Пустота» является контаминация истории о Чжуан Чжоу, бабочке, их снах друг о друге и развивающей эту же тему новеллы Х. Л. Борхеса «В кругу развалин» с ее идеей мира и человека как порождений чужого сна. В романе в ролях «философа» и «бабочки» выступает главный герой, он же рассказчик, Петр Пустота, поочередно пребывающий в конце 1910-х (нечетные главы) и начале 1990-х годов (четные главы романа); современная же Россия с ее персонажами-фантазмами «порождена» ментальными усилиями Котовского.

Подобно тому как главным героем автор связывает между собой эпохи, разнесенные по разным концам столетия, разновременные физические миры в романе частично интерферированы тем же образом: Жербунов и Барболин в 1910-е годы – «два увешанных бутылочными бомбами матроса» [1, с. 23], и они же – санитары в сумасшедшем доме 1990-х; станция Лозовая – и место сражения времен Гражданской войны, и месторасположение сумасшедшего дома конца XX века.

На сюжетно-композиционном уровне при перемещениях героя из одного времени в другое автор особо выделяет какое-либо слово или деталь внешнего мира, которые сперва упоминаются в конце предшествующей главы, а затем в начале следующей (т. н. «образы-порталы» [2]). Конец 1 главы: «Последнее, что я увидел, ... была покрытая снегом решетка бульвара – когда автомобиль разворачивался, она оказалась совсем близко к окну» [1, с. 42]. Начало 2 главы: «Собственно, решетка была не близко к окну, а на самом окне, еще точнее – на маленькой форточке...» [1, с. 43]. И хотя упомянутые здесь решетки – якобы общая деталь – очевидно разные, тем не менее автор заставляет читателя в определенной степени их отождествить, сблизив тем самым и

стоящие за ними временные периоды. См. также аналогичные переходы: «дикая музыка» – «мелодия» (главы 2–3), бюст Аристотеля (4–5), «выключите динамо» – «следующая станция – “Динамо”» (5–6) и т. д.

Последовательно выдерживая на самых разных уровнях организации повествования единый принцип сближения далековатых времен, автор романа тем самым дает читателю общее основание для их сравнительно-сопоставительного анализа.

Предметом сравнения определим функционирование культурных маркеров каждого из временных полюсов художественного мира романа.

Маркерами каждого времени и одними из средств создания так называемого местного (у Пелевина – временного) колорита выступают в «Чапаеве и Пустоте» образы (иногда только фамилии) представителей литературной, культурной и общественно-политической сфер соответствующих эпох вместе с релевантными в эти времена образами деятелей прошлого. Так, непосредственными персонажами романа из конца 1910-х годов выступают Брюсов и Алексей Толстой, упоминаются живые на то время Блок и Бунин, Сологуб и Мережковский, вспоминаются не так давно умершие, но не вышедшие из активной культурной памяти Некрасов и Надсон. Культурными маркерами 1990-х являются, в частности, Б. Гребенщиков и А. Шварценеггер.

Рассказ о событиях и рефлексии рассказчика 1910-х годов включают в себя представительный литературный (культурный, политический) фон, который создается в романе, как минимум, тремя способами введения в повествование культурных маркеров.

Во-первых, Петр, общаясь с деятелями близкой ему как поэту литературной среды, естественным образом затрагивает сферу изящной словесности и ее представителей: фон Эрнен «писал стихи, напоминавшие не то предавшегося содомии Некрасова, не то поверившего Марксу Надсона» [1, с. 12]; см. также обсуждение «Двенадцати» Блока в разговоре с Брюсовым [с. 37-38].

Во-вторых, восприятие героем действительности и реальных людей происходит сквозь призму литературы. «Казалось, что нашим экипажем правит ибсеновский тролль» [1, с. 26]. «О нет, она (Анна. – А. С.) не годилась для трипперных бунинских сеновалов» [1, с. 112]. «Мы стояли на идеально правильном круге засыпанной сеном земли диаметром метров в семь, который обрывался в никуда... Мне вдруг вспомнилось то место в «Балаганчике» Блока, когда прыгнувший в окно Арлекин прорывает бумагу с нарисованной на ней далью...» [1, с. 410-411].

В-третьих, в речи и размышлениях Петра 1910-х годов нередки литературные аллюзии и реминисценции. «Conspiracy, Валерий Яковлевич, – сказал я. – Хотя слово это дико... [1, с. 37]» (последняя фраза – скрытая цитата из стихотворения Вл. Соловьева «Панмонголизм»). «Трудно строить догадки о внутреннем мире человека, который, решив обратить свои взоры ко Злу, в результате написал поэму о каком-то летающем гусарском полковнике» [1, с. 169] (прозрачная отсылка к лермонтовскому «Демону»).

Сопоставление временных полюсов требует предварительного решения вопроса о том, Петра какого периода времени следует считать первичным в рамках художественного мира романа (условно говоря, спящим Чжуан Чжоу) и какого – производным (бабочкой из сна). Детальное воспроизведение мира 1990-х, да и обычная житейская логика дают вполне определенный ответ: Петр – это наш современник, страдающий шизофренией [3, с. 435] (см. аналогичное, приведенное без каких-либо доказательств мнение Д. Быкова [4, с. 4–5]), из страха перед реальностью 1990-х периодически воображающий себя персонажем прошлого («ложной личностью», подвергающей цензуре психическую активность больного – в терминологии романного доктора Канашникова).

Между тем, такой «реалистический» вывод не поддерживается текстом романа, логика которого не совпадает с логикой привычного нам мира, да и финал «Чапаева и Пустоты» (парадоксальное, но закономерное для философии пелевинского романа объединение разводимых на протяжении всего текста временных пластов) не интеллектуальный выверт автора, а окончательная манифестация идеи романа, вытекающая из всего предшествовавшего повествования.

Как ни парадоксально, но аутентичной личностью в романе является Петр 1910-х годов (см. предположительное мнение Р. Арбитмана [4, с. 11] и доказательную позицию О. Богдановой [4, с. 44]). Его пребывание в 1990-х отмечается полным «непопаданием» в эпоху, незнанием бытовых и культурных деталей быта этого времени. Культурные маркеры позволяют достаточно четко установить хронологические границы знания героя, никак не дотягивающие до 1990-х. Показательна сцена знакомства Петра с другими пациентами сумасшедшего дома: «Мария, – сказал молодой человек из крайней ванны. — Простите? — Мария, Мария, – повторил он с явным неудовольствием. – Такое имя. Знаете, был такой писатель – Эрих Мария Ремарк? Меня в честь него назвали. — Не доводилось, – ответил я. – Это, наверно, из новых. — А еще был такой Райнер Мария Рильке. Тоже не слышали? — Отчего,

про этого слышал. Даже знаком-с» [1, с. 123]. Аналогична реакция Петра на К. Г. Юнга [1, с. 128].

Наркотическая природа 1990-х годов, «создаваемых» из Парижа «злоупотребляющим кокаином» Котовским, проявляет себя через распад некогда общего интеллектуального мира. При изображении современности Пелевиным последовательно профанируются все отмеченные выше способы создания культурного фона.

Аллюзии и реминисценции по-прежнему присутствуют в речи Петра, однако теперь их задача – выявление не начитанности героя, а сарказма автора. Так, в уста Петра 1990-х годов Пелевин вкладывает двусмысленные реплики – скрытые (от героя) цитаты, легко опознаваемые читателем-«совком». «Куда? – донесся шепот со спины... — В туалет, – таким же шепотом сказал я. — Не гусарь, – прошептал Мария, – вон горшок. Поймают – сутки изолятора. — Лучше стоя, чем на коленях, – прошептал я в ответ и выскользнул в коридор» [1, с. 141]. Последняя реплика Петра – усеченная крылатая фраза Долорес Ибаррури времен Гражданской войны в Испании «лучше умереть стоя, чем жить на коленях», невольно превращенная Петром в характеристику предпочтительных поз для мочеиспускания.

Культурная слепота Петра в данной ситуации извинительна: персонаж прошлого или шизофреник, чья ложная личность полностью вытеснила подлинную личность нашего современника, естественно, не может знать событий будущего для них времени. Однако в романе механизм распада культуры действует и в обратном направлении – для представителей 1990-х годов культурные маркеры прошлого также лишены содержания. «Господа,... а вы не знаете, почему это мы рисуем именно Аристотеля? — Так это Аристотель? – сказал Мария. – То-то вид такой серьезный» [1, с. 149].

Аналогичным образом автор пресекает попытки героев формировать литературный подтекст действительности, например, демонстрируя обреченность взаимных усилий Петра и Канашикова достигнуть культурного консенсуса. Упоминание Канашиковым «новых русских» Петр ошибочно идентифицирует как неточную цитату из Чернышевского, в других словах профессора ему слышится «почти Бальмонт» [1, с. 50]. Показательно, что обе эти литературные ассоциации не вызывают никакой реакции со стороны Канашикова, который тут же, по воле автора, платит Петру той же монетой. Уже его собственные литературные параллели к рассуждениям на психологические темы («Лолита» как выражение трансформированной идеи потерянного рая) в свою очередь наталкиваются на непонимание Петра, в сознании которого

Набоков, в первую очередь, отец писателя, «лидер конституционных демократов», а не сам писатель – пока еще «Вовка из Тенишевского» училища [1, с. 51].

Таким образом, напрашивается вывод о том, что культурные маркеры разных эпох жестко закреплены за каждым из выведенных в романе периодов российской истории XX века. Для подавляющего числа маркеров это, действительно, так, но не для всех. По меньшей мере три из них не разделяют общей романной участи, все же свидетельствуя об определенной исторической и культурной преемственности.

Один из них – самая значимая из представленных в романе фигур политического поля XX века – В. И. Ленин. В начале романа (1910-е) Петр замечает настенное граффити «LENINE EST MERDE» [1, с. 27]. Затем (1990-е) в гипнотическом сне Просто Мария видит Ленина с бревном на плече. И наконец (1910-е), образ Ленина появляется на спиритическом сеансе перед Пустотой, который удостаивается от вождя мирового пролетариата чеховского вопроса «Мисюсь! Где ты?» Нетрудно заметить, что Ленин представлен в романе через набор штампов: Ленин с бревном – значительная часть наглядной агитации советского времени [5], так же как и Ленин, перечитывающий Чехова, – одна из вариаций советской художественной пропаганды из серии «Ленин и искусство» («Ленин слушает “Аппассионату” Бетховена», «Н. К. Крупская читает Ильичу “Любовь к жизни” Дж. Лондона» и т. д.). А заборная брань на искаженном французском, содержащая, помимо оскорбительного отождествления («Ленин *есть* дерьмо»), намек на копрофагию («Ленин *ест* дерьмо»)<sup>1</sup> – скорее всего, «ответ от интеллигенции» на известное ленинское определение ее из письма А. М. Горькому от 15 сентября 1919 года.

Вторым сквозным маркером является гораздо более сочувственно представленный Пелевиным Моцарт. В 1910-х годах его fuga фа минор (выдуманная Пелевиным) служит для заглавных героев одним из связующих моментов: оба они каждый в своем эпизоде поочередно и независимо друг от друга наигрывают ее. Таким образом, и сам Моцарт и «его» произведение в 1910-е годы функционируют в привычной для искусства роли «социального клея». Можно предположить, что автор не случайно делает любимым произведением Петра именно fugу, «всегда заставлявшую меня жалеть, что у меня нет тех четырех рук, которые грезились великому сумасброду» [1, с. 22]. В сюжетном

---

<sup>1</sup> «LENINE EST MERDE» – вероятно, единственная иноязычная вставка, оставленная автором без перевода, вполне возможно, чтобы сохранить для читателя свободу увидеть за «французским» еще и «нижегородский» вариант прочтения.

плане это описание предвещает скорое добавление недостающей пары рук – Чапаева, который через несколько страниц будет играть эту фугу. В символическом плане оно соединяет заглавных героев с Моцартом, чья фуга (греза) теперь может быть исполнена в полном соответствии с замыслом композитора.

В 1990-е годы Моцарта и его музыку как культурные маркеры постигает общая судьба. Моцарт в этот период упоминается единожды в сообщении по радио. «Сейчас вы услышите, что девчата (женская группа «Воспаление придатков». – А. С.) сделали из мелодии австрийского композитора Моцарта, которого многие наши слушатели знают по фильму Формана и одноименному австрийскому ликеру, оптовыми поставками которого занимается наш спонсор» [1, с. 88]. Каждая деталь здесь выявляет полнейшую профанацию музыки, которая сводится до «мелодии», фамилия Моцарта теперь нуждается в двойном разъяснении (что это именно композитор и именно австрийский), Моцарт практически отождествляется с ликером, а знание музыки вполне можно заменить знакомством с кинообразом композитора.

Уникальным культурным маркером является в романе Пушкин. Его особое – вневременное и внепространственное – место подчеркивается тем, что Пушкин единственный, кто вынесен за рамки романного мира и под своим собственным именем упоминается уже в предисловии к роману. (Отсылка к борхесовскому «Саду расходящихся тропок» – в предисловии – «Сад расходящихся Петек», скорее всего, завуалированное указание читателю на организацию пелевинского романа как лабиринта во времени, идея которого заявляется Борхесом именно в этом его рассказе. К тому же, в отличие от Пушкина, Борхес не фигурирует в предисловии к «Чапаеву и Пустоте» под собственным именем.)

В романе пушкинские цитаты встречаются достаточно редко. В тексте приводятся стихи Петра с очевидными пушкинскими заимствованиями: «Но в нас горит еще желанье, к нему уходят поезда, и мчится бабочка сознания из ниоткуда в никуда» [1, с. 382]. Текст четверостишия, кроме пушкинской строки («Но в нас горит еще желанье» из «Послания к Чаадаеву»), вероятно, включает в себя отсылки к известной математической задаче на сообразительность о двух поездах, едущих навстречу друг другу, и бабочке (мухе), постоянно летающей от одного к другому. Таким образом, стихотворение начала XX века с известной всем со школьной скамьи пушкинской цитатой и отсылкой к реалиям нашего времени вместе с мистическим псевдовосточным образом («бабочка сознания») связывает XIX, XX века и наше время.



В «Чапаеве и Пустоте» встречается еще одна пушкинская цитата, попавшая в роман, скорее всего, из авторского подсознания, хранящего школьные воспоминания, так как в силу единичности и краткости этой цитаты и отсутствия какого-либо комментария к ней предполагать специальный авторский умысел процитировать Пушкина, видимо, не приходится. В разговоре Петра с Фурмановым встречаем: «Вы в п-партии? — Я кивнул. — Д-давно ли? — Около двух лет, — ответил я» [1, с. 105–106]. В «Евгении Онегине» в разговоре Онегина с мужем Татьяны встречаем обмен теми же репликами: «“Так ты женат! не знал я ране! Давно ли?” — Около двух лет» (Глава восьмая, XVIII).

Кроме осознанных и бессознательных пушкинских цитат пушкинский культурный маркер включает упоминание памятника поэту на Тверском бульваре в Москве. Этот бронзовый памятник в самом начале романа «встречает» героя. В середине романа (1990-е) он, позеленевший от времени, упоминается в галлюцинациях Сердюка. В конце романа «сюжет памятника Пушкину» закольцовывается: покинувший психбольницу Петр попадает на Тверской бульвар и обнаруживает, что «бронзовый Пушкин исчез, но зияние пустоты, возникшее в том месте, где он стоял, странным образом казалось лучшим из всех возможных памятников» [1, с. 433]. Авторское указание на отсутствие пушкинского памятника («минус-прием» Ю. М. Лотмана) актуализирует пушкинский культурный маркер. По мнению Е. П. Воробьевой, «любимый Пустотой (во всех смыслах) Пушкин следует буддийской логике: исчезает, становится пустотой, то есть лучшим памятником себе» [6, с. 187]. Вместе с такой несколько мистической трактовкой вероятней будет предположить, что Петр 1990-х годов не обнаруживает памятник на знакомом ему по 1910-м годам месте, просто потому, что в 1950 году тот был перемещен [7]. Именно поэтому наш современник Сердюк, свикшийся с новым местоположением памятника, никакой пустоты на его месте не фиксирует.

В отличие от Чернышевского с Бальмонтом и Набоковыми, вневременной Пушкин в «Чапаеве и Пустоте», с одной стороны, сохраняет изначальную культурную значимость в позднейшую эпоху и как будто способен стать культурным мостиком между различными временными периодами истории России. Так, профессор Канашиников демонстрирует определенное знакомство с реалиями пушкинского времени и обстоятельствами пушкинской биографии: «Вы, Петр, конечно, не Пушкин, но все же мы решили вернуть вас в третье отделение» [1, с. 55]. Но, с другой стороны, Пушкин и третье отделение в устах далекого от литературы Тимура Тимуровича Канашиникова (его инициа-

лы подозрительно совпадают с маркой пистолета, а фамилия созвучна марке автомата), подобно Аристотелю, Моцарту и Ленину, не более, чем игра мифологемами русской культуры, не предполагающая какого-либо сколько-нибудь глубокого погружения в них.

Кроме временного, Пушкин у Пелевина помещен также и в пространственный контекст между Востоком и Западом. И если в хронологическом плане Пушкин оказывается более-менее созвучным каждому из двух временных пластов, то при национальной идентификации Пелевин сближает русского поэта только лишь с восточным типом сознания и жестко отграничивает от западного, в определенной мере понимая русское национальное сознание как его разновидность.

Приведенные в предисловии к роману строки из «Пира во время чумы», которые, разумеется, не имеют и не могут иметь никакого отношения к японской национальной поэзии, тем не менее определяются автором предисловия Урганом Джамбоном Тулку VII как «танка поэта Пушкина» [1, с. 6]. Выбор Пелевиным для «автора предисловия» маски именно «Председателя Буддийского Фронта», скорее всего, должен был дополнительно подчеркнуть признание представителем восточного типа сознания русского национального поэта как близкого (если не аутентичного) себе.

Западному сознанию Пушкин, напротив, абсолютно неадекватен. Например, блоковская «тайная свобода» Пушкина становится в романе предметом безуспешных культурологических рефлексий неких социал-демократов из Англии, «которые, конечно, ничего не поняли, стали допытываться, что же это такое – *secret freedom*. И никто толком не мог объяснить» [1, с. 391]. Предложенная «каким-то румыном» этноинтерпретация тайной свободы («хаз барагаз» – «когда ты сидишь между вонючих козлов и баранов <в подземелье> и, тыча пальцем вверх, тихо-тихо хихикаешь» [1, с. 392] над врагами на поверхности) вообще отвращает Петра.

Невозможность адекватного перевода феномена подлинно пушкинской свободы на английский, блоковско-«интеллигентский» или румынский («это было настолько точное описание ситуации, что я в тот же вечер перестал быть русским интеллигентом» [1, с. 392]) подчеркивается также замечанием, вложенным автором в уста Котовского: «у всех нас, русских интеллигентов, даже в сумасшедшем доме остается тайная свобода *à la Pushkine*» [1, с. 392]. Фраза Котовского сочетает содержательно и стилистически разнородные явления: «русских интеллигентов» и варваризм; афористически возвышенную «тайную свободу» и мещански-лакейский еще один французско-нижегородский

речевой оборот à la Pushkine, вдобавок фонетически искажающий фамилию Пушкина переносом ударения на последний слог.

Таким образом, физическая пустота как «лучший памятник Пушкина самому себе» (Е. П. Воробьева) дополняется у Пелевина указанием на невыразимость пушкинского духа средствами другого языка (английского либо румынского) и его принципиальную неадекватность другому сознанию (Канашникова, Блока, Котовского), что окончательно возвышает Пушкина над прочими культурными маркерами.

#### *Список литературы*

1. Пелевин, В. Чапаев и Пустота / В. Пелевин. – М.: Эксмо, 2004.
2. Мельникова, А. Ю. Образы-порталы в художественной виртуальности (на примере романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота» / А. Ю. Мельникова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 22 (203). Филология. Искусствоведение. Вып. 46. – С. 74-76.
3. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература. Учеб. пособие / И. С. Скоропанова. – М.: Флинта Наука, 2007. – 608 с.
4. Роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота» как объект интерпретаций : Пособие для студентов-филологов / Сост. и автор интерпретации И. С. Скоропанова. – РИВШ, 2004. – 129 с.
5. Как менялся образ Ленина на субботнике // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www. online812. ru/2013/04/29/020/](http://www.online812.ru/2013/04/29/020/). – Дата доступа: 30. 08. 2019.
6. Воробьева, Е. П. Мастер, Пушкин и Пустота / Е. П. Воробьева // Культура и текст. – 2005. – № 8. – С. 184–188.
7. Перенос памятника Александру Пушкину в Москве на Пушкинскую площадь // РИА Новости [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ria. ru/20150813/1177930929.html](https://ria.ru/20150813/1177930929.html). – Дата доступа: 02.09.2019.

A. S. Smirnov

#### SYSTEM OF CULTURAL MARKERS IN THE NOVEL OF V. PELEVIN «CHAPAEV AND THE VOID»

The article discusses the organization of artistic time in the novel by V. Pelevin «Chapaev and Pustota» («Chapaev and the Void») through the system of functioning of markers – the names of iconic cultural figures of different times. The ability of these marker names to maintain their value in a culture of a different time is analyzed. It is determined that the only sustainable cultural marker in the Pelevin's novel is Pushkin.

**Keywords:** V. Pelevin, «Chapaev and the Void», Pushkin, artistic time