

ИСТОРИЧЕСКИЙ МИФ О ЧАПАЕВЕ В ЛИТЕРАТУРНЫХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ

Чапаев, наряду со многими другими «массовыми» героями, является одним из самых привлекательных персонажей советской и постсоветской литературы и искусства. О причинах такой популярности можно долго рассуждать, но ясно одно: популярность и народная любовь к Чапаеву сродни тому обожанию, которое массовый зритель (читатель) проявляет к, например, Штирлицу-Исаеву, д'Артаньяну, Джеймсу Бонду и многим другим героям массовой культуры. Чапаев, подобно своим предшественникам, представляет некую заранее заданную игровую модель, которую «игрок» может по-своему «проигрывать»¹; он представляет собой амбивалентный образ, схему, матрицу, реализовать которую можно по-разному и на разных культурных уровнях. Современные исследователи довольно-таки часто обращаются к этому пласту культуры, анализируя причины возникновения и механизмы существования подобного рода культурных продуктов². Важно отметить, что многие исследователи, анализируя образы народных героев (среди которых не только Чапаев, но и Сталин, Ленин, чьи образы стали своеобразными культурными мифами³), обращаются не только к авторским художественным произведениям, но и фольклорным (псевдофольклорным). Так, например, в исследовании слависта Фрэнка Миллера⁴ анализируются фольклорные мотивы в творчестве Марфы Крюковой – ее «Чапай» является «фольклоризованной биографией Чапаева, в которой его жизнь и военные подвиги рассказаны в серии былинных эпизодов, общих мест (commonplaces) и фольклорных мотивов»⁵.

Михаил Одесский в статье «Героический миф о Чапаеве» (2007)⁶ выделяет несколько основных «степеней» мифологизации образа Василия Ивановича. По мнению исследователя, всего этих степеней пять, и их последовательность синхронизирована с ходом советской (и затем – постсоветской) истории.

Первая степень мифологизации Чапаева происходит в эпоху гражданской войны, а сам Чапаев тогда «по параметру мифологичности не уступает осаде Трои, что обусловлено политическими резонами». В этот период, когда многие зачисленные в разряд героев военачальники и революционеры превратились благодаря официальной пропаганде в

¹ Вспомним игры в «войну (-шку)», Штирлица. Чапаева и так далее.

² Так, современная американская славистка Катерина Кларк исследует особенности такого культурного явления, как соцреализм в своей монографии «Советский роман: История как ритуал». – Кларк К. Советский роман: история как ритуал. – Екатеринбург, 2002 г.

³ Как замечает Сет Бенедикт Грэм в своей работе «Культурологический анализ русско-советского анекдота», «Если Ленин (или, в иное время, Сталин) был главной фигурой в официальной национальной иконографии и автобиографии, то Чапаев, сам являющийся божеством в советском мифо-историческом пантеоне, играл сходную роль в массовом сознании (popular imagination), где его актуальность, кажется, пережила и Ленина, и Сталина» // *Seth Benedict Graham. A Cultural Analysis of the Russo-Soviet Anekdot.* BA, University of Texas, 1990. С. 176

⁴ *Miller J. Frank. Folklore for Stalin: Russian Folklore and Pseudofolklore of the Stalin Era.* NY, 1990. <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=23244053>

⁵ *Miller J. Frank. Folklore for Stalin: Russian Folklore and Pseudofolklore of the Stalin Era.* NY, 1990. P. 33

⁶ *Одесский М. Героический миф о Чапаеве* // <http://moulin-rouge.telion.ru/2007/10/034>

««монстров», тихо замалчиваемых или прямо объявляемых врагами народа» (среди них - Сорокин, Махно, Миронов, Вацетис, Тухачевский и др.), возникает потребность в эпическом герое: «Призванные для художественного любования и агитационного экстаза, они должны были отвечать двум критериям: 1) быть не столько руководителями фронтов и армий, сколько удачливыми полевыми командирами; 2) погибнуть – на поле брани или сразу после. Котовский, Щорс, Пархоменко. И, разумеется, Чапаев».

Одесский отмечает, что народное сознание, взяв за основу историческую канву, «вышивало исторические узоры», укрупняя и упрощая (но не примитивизируя – подчеркивает исследователь) историю, что-то забывая и упуская из виду. Таким образом, исторический персонаж превращается в идеального героя – выразителя народного сознания: «...герой – отважен, широк душой (не обязательно добр), нелюбим начальством... погибает в результате предательства или трагической случайности».

Второй степенью мифологизации Чапаева становится его превращение в советского героя при непосредственном участии Дмитрия Фурманова. С течением времени Чапаев становится сталинским героем – это третья степень мифологизации. Спустя восемь лет после смерти Фурманова, в 1934 году, братья Васильевы выпускают фильм «Чапаев» - «произведение, далекое от источника и подчиненное эстетике нового мифа». У Одесского множество претензий к этому фильму – это «шедевр (хотя отвратительный)... фактическая основа исчезла, исторически разобраться в происходящем невозможно, зато Чапаев-Бабочкин функционирует как абсолютный герой сталинского мифа – воплощение военного вождя, человека власти, человека судьбы». Чапаев в версии Васильевых – «сакральный центр эпического повествования»; кажется, именно в этом фильме оформляется канон чапаевских героев. Так, Петр Исаев, «сочиненный» Фурмановым и на самом деле бывший ровесником Чапаева, окончательно превращается «в оруженосца: какой эпический герой без юного помощника!» Схожие трансформации претерпевает и Анка, вовсе отсутствующая в романе, но возникающая в фильме «ради романтической занимательности». Популярность фильма способствовала зарождению и оформлению целого цикла анекдотов о Чапаеве – едва ли, как отмечает Одесский, не самого богатого и обширного цикла в русском анекдоте. Таким образом, Чапаев достигает четвертой степени мифологизации, становясь героем анекдотического цикла. Народная легенда, претерпев «марксистское отрицание мифа и сталинский ремифологизированный эпос», обращается в ««низкий» фольклорный жанр анекдота». По мнению Одесского, это дальнейшая реализация мифологического потенциала, но никак не деградация или вырождение.

Заключительным этапом мифологизации Чапаева становится постсоветская эпоха: «После роспуска СССР советская культура приобрела статус новой Атлантиды. Она стала восприниматься как законченный и бесконечно удаленный сюжет. Культурная дистантность привлекла новых

мифографов». Одним из этих «мифографов» стал Виктор Пелевин, возведший Чапаева на новую ступень мифологизации, сделав начдива «героем исторической притчи». По мысли Одесского, Пелевин ориентировался в основном на советские анекдоты о Чапаеве, перемешивая их с буддистскими максимами. Ироничность мифа в пелевинском исполнении отнюдь не мешает мифу оставаться мифом. За последние годы прикоснуться к чапаевской «Атлантиде» рискнули и другие писатели – например, Виктор Тихомиров и Эдуард Володарский. Вероятно, их произведения – не последние попытки актуализации мифа о Чапаеве.

1.1. Чапаев в искусстве и культуре

Образ Василия Чапаева является одним из самых популярных в русской культуре и, в частности, в кино и литературе. Это вполне закономерно, так как кинематограф и литература являются одними из самых массовых видов искусства. Василий Чапаев является порождением кино, литературы и фольклорного творчества⁷. «Советские дети играли в «Чапаева» (аналог «Ковбоев и индейцев») в 50-е годы, их воображение было возбуждено фильмом, книгами и радиопрограммой «Чапаев», популярной в то время»⁸, - замечает Сет Бенедикт Грэм. В 1998 году был снят эротический римейк фильма братьев Васильевых⁹. Список можно продолжить: пьеса Олега Данилова «Мы идем смотреть «Чапаева»»; фильм Петра Луцика «Окраина» и «Брат-2» Алексея Балабанова очевидно используют мотивы из фильма братьев Васильевых¹⁰.

Таким образом, несмотря на то, что эпоха, породившая Чапаева и тот социально-исторический контекст, в котором он находился, давно ушла в прошлое, актуальность этого героя вполне очевидна и сегодня. На протяжении почти семидесяти лет Чапаев приходил к зрителю и читателю через литературу, кинематограф и народное творчество. Сегодня Чапаев стал героем серийных игровых квестов, сюжеты которых, с одной стороны, апеллируют к каноническим сведениям чапаевского эпоса, с другой – активно эксплуатируют массовые, расхожие сюжеты и мифы современности, в результате чего получается довольно-таки замысловатый постмодернистский ребус¹¹.

⁷ Хотя надо отметить, что в музыке, в частности, в опере, следы Чапаева также можно обнаружить: Мокроусов Б. А. Чапай : Опера в 3-х д., 6-ти карт. / Либретто Б. Мокроусова по мотивам романа Д. Фурманова "Чапаев", М. : Музыка, 1964; Соловьев-Седой В. П. Гибель Чапаева : Для голоса или хора с ф.-п.; Дзегеленок А. М. Чапаев : Марш-баллада: Для духового оркестра: Соч. 23 М. : Музгиз, 1938; Фельдман З. П. Чапаев: Походный марш: Для духового оркестра. М. : Гос. муз. изд-во, 1933; Коваль М. В. Три массовых танца из музыки к пьесе "Чапаев" : Для оркестра домр и балалаек / Инструм. П. Никитин М. : Музгиз, 1933; Милютин Ю. С. Гибель Чапаева : Для голоса с ф.-п. / Ю. Милютин; Слова З. Александровой М. : Музгиз, 1936

⁸ Seth Benedict Graham. A Cultural Analysis of the Russo-Soviet *Anekdot*. BA, University of Texas, 1990. С. 180

⁹ Ibid

¹⁰ Ibid

¹¹ Приведем некоторые примеры: Петька и Василий Иванович спасают Галактику; Петька и Василий Иванович 2: Судный день; Петька 007: Золото партии; Петька 9: Пролетарский гламурь. Подробнее: <http://www.buka.ru/cgi-bin/show.pl?id=99>. Героями игр по-прежнему остаются герои произведений массовой культуры: это сам легендарный начдив Чапаев, Анка-пулеметчица, незадачливый ординарец Петька и Фурманов, променявший писательскую и революционную деятельность на тихую пасеку. Эти четверо на протяжении нескольких игр спасают мир от глобального зла, являющегося в разных обликах, и здесь

В русской советской и постсоветской литературе существует некоторое количество художественных текстов, посвященных образу Чапаева. Условно эти тексты можно разделить на тексты «классические», составившие корпус чапаевского мифа, и тексты «второстепенные», использовавшие наработанную нарративную матрицу для конструирования образа легендарного начдива¹².

Выделим основные.

Это роман Д. Фурманова «Чапаев»¹³ (1923), роман Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота»¹⁴ (1996) и роман Эдуарда Володарского «Страсти по Чапаю» (издан в 2007 году). В своей работе я не буду обращаться к фольклорным или полufольклорным текстам «Про Чапая. Народный сказ»¹⁵ или поэмы «Чапай» Марфы Крюковой, хотя эти произведения, несомненно, представляют определенный интерес в контексте рассматриваемой темы. Скажу лишь, что, по мнению русиста Френка Миллера, в этой поэме сказительница совершенно «очевидно заимствует некоторые эпизоды из романа Фурманова «Чапаев», опубликованного в 1923 году <...> Крюкова была знакома с этим широко известным произведением, так как Попов предоставил ей роман для ознакомления, и она смогла использовать его в качестве основы для своих новых песен»¹⁶. Безавторский народный сказ «Про Чапая» также представляет определенный интерес, так как отражает некую тоску по «вечному герою», в результате чего Чапаев, вопреки официальной версии, оживает (реализуя, тем самым, «неисчерпаемость» героя по Эко). Это своеобразная легенда, повествующая о жизни Чапаева после «официальной» смерти: переплыв Урал и скрывшись от преследовавших его казаков, Чапаев спрятался на таинственной горе Черная Орлица, откуда «в нужные минуты, когда бедный народ будут буржуи обижать, ты будешь выручать его из бед»¹⁷. Здесь актуализирована не только потребность в народном защитнике, спасающем простых людей от преследующих их несчастий, но и формула, присущая, как кажется, сюжетам про различных супергероев американской в первую очередь культуры. Такой

можно говорить об актуализации потенци, заложенной еще Фурмановым: мифологическая борьба против хаоса за свет и добро.

¹² В частности, можно указать: *Александрова З. Н.* Гибель Чапаева: Стихи. [Для дошкол. возраста]. М.: Дет. лит., 1981 (также положенные позднее на музыку: Сольфеджио. Часть первая. Одноголосие. Сост. Б. Калмыков и Г. Фридкин. М., Музыка, 1987. - №545); *Легендарный начдив: Сб. документов: [К 100-летию со дня рождения В. И. Чапаева] / Центр. гос. арх. Сов. Армии и др.; [Составители В. В. Боброва и др.]. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1986; Лихачева З. А.* Вася Чапаев. Л.: Лениздат, 1980; *Разумневич В. Л.* Чапаята. М.: Моск. рабочий, 1987; *Васильева Т. Н.* Чапаев. М.: Изд-во агентства печати "Новости", 1981; *Кононов А. Т.* Рассказы о Чапаеве. Петрозаводск: Карелия, 1983; *Великанов В. Д.* Подарок Чапая. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1981; *Ахунзянова Л.А.* Легендарный начдив В. И. Чапаев. Уфа: Б. и., 1982; *Говорят чапаевцы: Документы, воспоминания: [О 25-й Чапаев, стрелковой дивизии / Сост. и подгот. текста М. А. Жохова, Г. А. Остапешской] Уфа: Башк. кн. изд-во, 1987; Разумневич В. Л.* Сердце Чапая. Калининград: Кн. изд-во, 1989; *Разумневич В. Л.* Красная звезда на тачанке. М.: Изд-во ДОСААФ, 1980; *Кузнецов С. И.* Чапай Василь Иванович: Стихи и поэмы. Куйбышев: Кн. изд-во, 1980

¹³ *Фурманов Д.А.* Чапаев; Мятёж. – М.: Правда, 1985.

¹⁴ *Пелевин В.О.* Чапаев и Пустота. – М.: Вагриус, 2003.

¹⁵ *Про Чапая. Народный сказ.* – СПб.: Красный матрос, 2005

¹⁶ *Miller J. Frank.* Folklore for Stalin: Russian Folklore and Pseudofolklore of the Stalin Era. NY, 1990. P. 35

¹⁷ *Про Чапая, 22*

герой невидим и недостижим для обывателей, он скрывается в своем никому не известном убежище, возникая лишь в кризисные для мировой гармонии моменты¹⁸. Кроме того, в этом небольшом тексте актуализированы черты архаического мифа со всей присущей для него ритуальностью и атрибутикой (герой переплывает реку, в результате чего переходит в некое новое, высшее, надмирное, состояние; божественность Чапая).

Михаил Одесский в упомянутой статье отмечает, что одним из частотных мотивов в фольклоре является мотив переправы – реализован он и в авторских, художественных произведениях. Кроме того, пишет исследователь, роман Фурманова существовал в двух вариантах: «общеизвестном», в котором автор «канонически «утопил» Чапаева в реке», и в «сокращенном», где зафиксирован мифологический финал жизни Чапаева: «Но молва народная еще долго разносила весть, что не погиб Чапаев, живой ушел на бухарскую сторону, заскочил на верблюда и пропал в киргизские аулы. Он будет жить там в неизвестности и вновь появится лишь тогда, когда степям будет трудно, невмоготу, когда нужна будет его, чапаевская помощь»¹⁹. Ср. со сказом «Про Чапая»: «Есть слух... что Василий Иванович Урал переплыл, а теперь у бедного киргиза в кибитке скрывается, ждет, когда казаков разгормят. Ведь иначе ему показываться нельзя» [Про Чапая, 34]. Учитывая сходство обстоятельств смерти, а также народную тягу к актуализации мифа, Одесский заключает, что Чапаев – «почти император Фредерик Барбаросса, который спит волшебным сном, пока его не призовет Германия». Барбаросса – один из многих «королей под горой», согласно легенде, он спит под горой Кифферхаузер в Тюрингии или под Унтерсбергом в Баварии. Любопытно, что Умберто Эко использовал миф о гибели Барбароссы в своем романе «Баудолино», переписав обстоятельства гибели императора, который, по версии писателя, пал жертвой заговорщиков в замке Ардзруни в Армении.

Все эти произведения – и «классические», и «второстепенные» - по-своему интерпретируют факты жизни легендарного комдива и одновременно складываются в некий определенный корпус текстов, посвященных ему, - в своеобразный чапаевский канон.

Роман Дмитрия Фурманова вышел в 1923 году, через четыре года после смерти Чапаева и является, пожалуй, первым произведением, посвященным Чапаю и его участию в гражданской войне. Пелевин, как мы увидим впоследствии, не только непосредственно опирается на ключевые моменты фурмановского текста, но и обыгрывает их. Уже в предисловии к своему роману, Пелевин пишет: «Вся эта путаница связана с книгой «Чапаев», которая впервые была напечатана одним из парижских издательств на французском языке в 1923 году и со странной поспешностью переиздана в

¹⁸ Логично сравнить Чапая из «Сказа...» с Суперменом, Человеком-Пауком и другими героями: выполнив задание, они исчезают: «А потом, когда опомнятся, глядь, - а Чапая нет. И не верится им, был ли он тут на самом деле. Но многие уверяют, что видели Чапая». - Про Чапая. Народный сказ. – СПб.: Красный матрос, 2005. С. 30

¹⁹ Цит по *Одесский М.* Героический миф о Чапаеве // <http://moulin-rouge.telion.ru/2007/10/034>

России. Не станем тратить времени на доказательство ее неаутентичности. Любой желающий без труда обнаружит в ней массу неувязок и противоречий, да и сам ее дух – лучшее свидетельство того, что автор (или авторы) не имел никакого отношения к событиям, которые пытался описать. Заметим, кстати, что, хотя господин Фурманов и встречался с историческим Чапаевым по меньшей мере дважды, он никак не мог быть создателем этой книги по причинам, которые будут видны из нашего повествования. Невероятно, но приписываемый ему текст многие до сих пор воспринимают как документальный» [Пелевин, 8-9]. Отказывая Фурманову в авторстве приписываемого ему текста, Пелевин тем самым обыгрывает, переписывая его, текст этой самой рукописи в своем романе. Кроме того, по Пелевину, Фурманов действительно не мог быть автором «Чапаева»: им мог быть только сбежавший в Париж Григорий Котовский.

1.2. «Чапаев» (1923) Д. Фурманова

1.2.1. Роман Фурманова в контексте эпохи

Роман Фурманова «Чапаев» является знаковым произведением для своей эпохи. Связано это не столько с художественными достоинствами текста, сколько с той установкой, которую насаждала партийная верхушка. Исследовательница К. Кларк составила «Официальный список образцовых романов, составленный по докладам на съездах советских писателей», в который, помимо романов Гладкова, Горького, Катаева и многих других писателей, был включен и фурмановский роман²⁰. Используя современный аналитический инструментарий²¹, исследовательница выявляет несколько основополагающих черт советского соцреалистического романа. Так, она отмечает, что романы эпохи соцреализма вполне можно сопоставить с произведениями массовой культуры и литературы: «Романы соцреализма тяготеют к формам популярной литературы и, как большинство подобных литературных образований, - к формульности. Это делает целесообразным сопоставление их с такими видами формульной литературы, как детективы или романы с продолжениями»²². Тяготея к формульности, роман соцреализма вместе с тем сам является источником определенных формул и канонов («Роман соцреализма формирует традицию, основанную на канонических образцах»²³), которые проявляются не только на архитектурном, композиционном уровне произведений, но и в системе расстановки персонажей и их описания. Как правило, «советский роман использует полную версию основополагающей фабулы [...], канонические функции в этом случае определяют все движение романа»²⁴. Несомненно, при таком анализе необходимо опираться и на работы предшественников – Греймаса и Проппа, однако, как отмечает Кларк, «при структуральном

²⁰ Кларк К. Советский роман..., с. 224

²¹ В частности, она использует термин американского культуролога Дж. Кавелти «формула», или «формульность» // Кавелти Дж. Изучение литературных формул. // Новое литературное обозрение. – 1996. – №22. С. 33-64.

²² Кларк К. Советский роман..., с. 9

²³ Там же. С. 9.

²⁴ Там же. С. 14.

анализе приходится опускать важнейший для нас идеологический аспект»²⁵. Советский роман, по Кларк, является не только «хранилищем мифов»²⁶ и ритуалом²⁷, участвует в создании большевистской мифологии²⁸. В романе актуализируются, на уровне героев и персонажей, важнейшие ментальные, культурные оппозиции. Первой из таких оппозиций является противопоставление стихийного сознательному: «Задачей литературы как проводника официальной мифологии является извлечение уроков из диалектики стихийного и сознательного [...] Величайшая историческая драма борьбы между силами стихийности и сознательности воплощается в истории о том, как человек подчинил свое своеволие, стал дисциплинированным и достиг единения с общественным идеалом»²⁹. Это противопоставление очень ярко проявляется в романе Фурманова. Кроме того, подобная оппозиция является одной из основополагающих для советского романа и реализуется на сюжетном уровне в паре учитель/ученик. Сюжет соцреалистического романа – это, кроме всего прочего³⁰, «история относительно наивного персонажа, который прозревает благодаря воздействию нового просвещения. Стадии процесса прозрения часто составляют основу сюжета романа, а два главных участника этого действия представлены как «учитель» и «ученик»»³¹. Однако следует отметить, что первая оппозиция (стихийное / сознательное) является в большей мере свойством именно соцреализма, в то время как оппозиция ученик / учитель активно эксплуатировалась как до, так и во время и после соцреализма (достаточно вспомнить Шерлока Холмса и доктора Ватсона, или героев американских комиксов).

Помимо этих основополагающих черт романа эпохи соцреализма, Кларк обращает внимание на еще одну немаловажную их черту: агиографичность, восходящую к предшествующей литературной традиции. Несомненно, отмечает исследовательница, установление непосредственных генеалогических связей между литературой христианской и литературой большевистской представляется *terra incognita*, но вместе с тем нельзя не заметить, что между обеими этими литературами существуют определенных сходства в виде клише, штампов и формул. Так, например, «если в качестве предмета изображения выбираются реальные исторические фигуры, детали их жизни упрощаются, приурачиваются или даже игнорируются, чтобы приблизить героя к идеалу»³².

²⁵ Там же. С. 10.

²⁶ Там же. С. 19.

²⁷ Там же. С. 23.

²⁸ Там же. С. 49-50.

²⁹ Кларк К. Советский роман..., с. 24.

³⁰ У Кларк это также история партии как «семьи» и история «мученичества» и мучеников, претерпевающих его. – Кларк К. Советский роман..., с. 50-51

³¹ Там же.

³² Кларк К. Советский роман..., с. 49.

3.2.2 «Чапаев» как сказка

В романе Фурманова Чапаев изначально задан: он – герой. Эта аксиома постоянно повторяется на страницах книги в той или иной вариации. Более того, Чапаев является не просто героем, но героем сказочным, носителем «магического, удивительного имени»³³ [Фурманов, 25]. Он – сказочный **герой**: «Перед нами стояла неотвязно... **сказочная фигура** Чапаева, степного атамана. Это несомненный **народный герой**... Он больше **герой**, чем борец, больше любитель приключений, чем сознательный революционер» [Фурманов, 27]; «...с таким **героем**... с Чапаевым» [Фурманов, 39]; «Федор ожидал только приезда Чапаева: этот приезд, верил он, разрубит гордиев узел, разъяснит всю неясность создавшегося положения...» [Фурманов, 48]; «Чапаев – **герой**... Он олицетворяет собою все неудержимое, стихийное, гневное и протестующее, что за долгое время накопилось в крестьянской среде...» [Фурманов, 57]; «...он в полном смысле был тогда **героем дня**...» [Фурманов, 240]; «Слава герою! Слава Чапаеву! Да здравствует **красный вождь** Чапаев!» [Фурманов, 242]; «Бойцы считали его **олицетворением героизма**... Он был **героем-организатором**» [Фурманов, 166]. «Героичность» Чапаева подчеркивается сравнением его с другими «народными» героями – Стенькой Разиным, Емельяном Пугачевым и Ермаком Тимофеевичем. Фурманов наделяет Чапаева демиургическими, божественными чертами: «Сподручные хлопцы в глаза за глаза больше всех шумели про подвиги чапаевские. Это они первые распускали и были, и небылицы, они их размалевывали яркими мазками, это они раньше всех пели Чапаю **восторженные гимны, воскурjali фимиам**, рассказывали про его же собственную чапаевскую **непобедимость**...»³⁴ [Фурманов, 93-94]; «Перед взором Чапаева по тонким линиям карты разворачивались снежные долины, сожженные поселки, идущие в сумраке цепями и колоннами войска, ползущие обозы, в ушах гудел-свистел холодный утренний ветер, перед глазами мелькали бугры, колодцы, замерзшие синие речонки, поломанные серые мостики, чахлые кустарники» [Фурманов, 54].

Чапаев – герой, демиург, «организатор», помимо прочего он еще и учитель: «...Чапаев указал им верный путь, как избавиться от праздничной скуки...» [Фурманов, 141]; речь, «проповеди» Чапаева заслуживают отдельного рассмотрения. Чапаев – это сила без вектора: «Чапаев из ряда вон, он не чета другим – это верно, его трудно будет обуздать, как дикого степного коня... Не оставить ли на произвол судьбы эту красивую, самобытную, такую яркую фигуру, оставить совершенно нетронутой? Пусть блещет, бравирует, играет, как многоцветный камень... Чапаев теперь – как орел с завязанными глазами: сердце трепетное, кровь горяча, порывы чудесны и страстны, неукротимая воля, но нет пути, он его ясно не знает, не представляет, не видит» [Фурманов, 98-99]. Наряду с героическими чертами Фурманов наделяет своего Чапаева вполне обыденной биографией; Чапаев

³³ Здесь и далее роман Фурманова цитируется по: Фурманов Д.А. Чапаев. Мятёж. – М.: Правда, 1985 с указанием страниц.

³⁴ Это свидетельствует о некоей «агиографичности» романа Фурманова.

является порождением своей среды. «Я родился от дочери казанского губернатора и артиста-цыгана» [Фурманов, 101], - говорит о себе Чапаев. – «Он, цыган-то, увлек ее, мать, да беременную и бросил... Ну куда же бедняжке деваться. Туда-сюда, а матери не миновала... Приехала это к матери, да тут же при родах и умерла... Зовут это дворника, а у дворника-то брат в деревне жил, - этому брату и подарили, словно игрушку какую...» [Фурманов, 102]. В этом отрывке любопытны мотивы сиротства, отцеоставленности, одновременно с этим рассказ Чапаева отсылает нас к городскому романсу, к мелодраме. Любовная линия, в соответствии с представлениями Фурманова о взаимоотношении полов (женщины для него – «женперсонал» [Фурманов, 42]), явлена в романе в зачаточном виде – это история о девушке Насте, скоропостижно скончавшейся от чахотки.

Таким образом, фурмановский Чапаев является не только земным человеком, но и полубогом, «супергероем», наделенным вполне определенным набором функций. Фурмановский Чапаев – это проводник в новое царство. Как ни странно, таким же медиатором, но уже в «условную реку абсолютной любви», является для Петра пустоты пелевинский Чапаев. «Что знают сейчас об этом человеке?»³⁵ [Пелевин, 8] - спрашивается в начале романа. Чапаев Пелевина – это прямая антитеза Чапаеву Фурманова, это его негатив (позитив), обратное, перевернутое отражение. Фурманов в своем романе пытается дать исчерпывающее объяснение логике поведения и образу начдива; Пелевин не только не пытается такой анализ произвести, но и демифологизирует образ Чапаева, представленный в первую очередь в романе Фурманова, а затем в фильме братьев Васильевых и анекдотах. Пожалуй, единственной точкой соприкосновения фурмановского и пелевинского героев является музыкальность обоих. У Фурманова эта музыкальность проявляется довольно незамысловато, в соответствии со стихией: «Запевал сам Чапаев. Голос у Чапаева металлический, дребезжащий и сразу как будто неприятный. Но потом, как прислушаться, привлекали искренняя задушевность и увлечение, с которым пел он любимые песни. Любимых было немного, всего четыре или пять. Их знали до последнего слова все его товарищи: видно, часто певали! Чапаев мог забирать ноты невероятной высоты, и в такие минуты всегда становилось страшно, что оборвется. Но никогда, ни разу не сорвал Чапаев песню; только уж если перекричит – охрипнет и дня четыре ходит мрачной тучиной: без песни всегда был мрачен Чапаев и не мог он, не тоскую, прожить и дня» [Фурманов, 66-67]. Пелевин меняет знак на противоположный, и Чапаев в его романе становится утонченным эстетом: «Что же до меня, то я очень люблю Моцарта. Когда-то я посещал консерваторию и готовился к карьере музыканта» [Пелевин, 90].

³⁵ Здесь и далее текст романа «Чапаев и Пустота» цитируется по: *Пелевин В.О.* Чапаев и Пустота. – М.: Вагриус, 2003 с указанием страниц.

В романе Фурманова Чапаев представляется сразу: «Рано утром, часов в пять-шесть, кто-то твердо постучал Федору в дверь. Отворил – стоит незнакомый человек.

- Здравствуйте! Я – Чапаев!» [Фурманов, 49].

В романе Пелевина знакомство Чапаева с Петром обыгрывается:

« - Кто вы такой? – спросил я.

- Моя фамилия Чапаев, - ответил незнакомец.

- Она мне ничего не говорит, - сказал я.

- Вот именно поэтому я ей и пользуюсь, - сказал он. – А зовут меня Василий Иванович. Полагаю, что это вам тоже ничего не скажет» [Пелевин, 87].

В романе Фурманова Чапаев равен своему имени, равен тому, что о нем говорят³⁶. У Пелевина Чапаев не равен ни тому, ни другому. Чапаев Фурманова представлен как актанта без развития, с изначально заданными параметрами, это «архетипический образ, не предполагающий критического к себе отношения»³⁷. В этом смысле можно сказать, что Чапаев в романе Фурманова является второстепенным персонажем, служебным, его задача заключается в подтверждении, легитимизации повествования, его узаконивания. Роман Фурманова – текст, несомненно, идеологический, и фигура Чапаева является актантой, узаконивающей, легитимирующей эту идеологию. Выполнив свою функцию медиатора, Чапаев закономерно гибнет. Функция изжила себя.

1.2.3. «Чапаев» как история об обретенном царстве

Роман Фурманова – это одновременно сказка и вместе с тем повествование со встроенными в него библейскими кодами об обретении нового царства, борьбой за которое заняты герои книги. Для них новая, советская Россия является сказочным пространством, для этого сказочного нарратива характерен дискурс удивления. Герои романа Фурманова испытывают чувство удивления практически постоянно: «Гляди-ка, что народу неполно! И чего только с таких позаранок делать хотят?» [Фурманов, 26]; «Обстановка новая, удивительная, совершенно особенная» [Фурманов, 31]; «... но им тут все странно, по-новому, необычайно...» [Фурманов, 34].

Ключевым словом романа Фурманова является «поход», которое автоматически отсылает нас к рыцарскому роману, к хроникам крестового похода³⁸. Целью этого похода является обретение нового царства: «Чувствовалось приближение целой эпохи, новой полос, большого дня, от которого начнется новое, большое расчисление» [Фурманов, 125], а ключевым вопросом является «...быть или не быть тогда Советской России?» [Фурманов, 124]. Эта конструкция армируется своеобразным доказательством, завуалированно отсылающим читателя к библейским

³⁶ Так, что в ходе повествования «читателя знакомят с некими личностями, представляемыми ему с помощью ряда описаний, «привешенных» (по выражению Дж. Сёрла) к их именам собственным и придающих им определенные свойства». // Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб., 2005. С. 28.

³⁷ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. – СПб.: «Симпозиум», 2005. С. 266

³⁸ Так, Фурманов пишет про своих героев: «Сражались героями, умирал как красные рыцари». – С. 165

сюжетам – рассказом слепого красноармейца, который по сути является повествованием о чуде. Слепой красноармеец, оказавшийся по воле белых «под стенами города без куска хлеба... решил идти под покров к своим товарищам большевикам» [Фурманов, 169]. Преодолев множество препятствий, он обретает новое царство, где его «приласкали, окружили заботами» [Фурманов, 169], после чего он «у своих товарищей большевиков забыл страдания... и считает себя в безопасности» [Фурманов, 169]. Библейские, христианские мотивы явственно проявляются в отрывке, посвященном этому «мученику за советскую власть, слепому красноармейцу, чтившему подвиги Чапаева, как святыню...» [Фурманов, 170]. В эпизоде с представлением, спектаклем, посвященном встрече «красноармеек» и «баб-казачек», первые показаны как «настойчивые проповедницы» [Фурманов, 261], возвещающие пришествие нового царства.

Подобные, казалось бы, несвойственные «атеистической» литературе элементы смотрятся вполне органично. Эпизод со слепым красноармейцем – это, по Кларк, один из характерных элементов подобного рода литературы, ведущей свое происхождение от, как ее называет исследовательница, «радикальной литературы»³⁹. Поэтому такой парадокс вполне объясним: «...различие между изолированным событием и значением этого события в его изолированном контексте, с одной стороны, и этим же событием, поставленным в контекст соцреализма, - с другой, взаимозависимо морфологически и семантически»⁴⁰.

1.2.4. «Чапаев» как «случай тоталитарного сказания»

Роман Фурманова является первым текстом, посвященным Чапаеву. Несмотря на его как структурную, так и тематическую простоту, этот роман нельзя назвать реалистическим. Подобно «Краткой истории ВКП(б)» («Краткий курс истории ВКП(б)», 1938), этот текст является «случаем тоталитарного сказания»⁴¹. Михал Гловиньский, польский филолог, рассматривает в своей статье основные признаки такого мифологизированного, «тоталитарного сказания». Несмотря на то что роман Фурманова вышел значительно раньше, чем «Краткая история...», возможно рассмотреть его в контексте тезисов обозначенной статьи.

История в «Чапаеве» и «Краткой истории...» «предстает как триумф правильного над неправильным, ясных и единственных возможных принципов над непонятными, несуразными, чуждыми и враждебными»⁴². Оба произведения «требуют от читателя полного одобрения (...) тот, кто его отвергал, переходил на вражеские позиции, т.е. на позиции тех, о борьбе с которыми повествуется в книге. Невозможно было с чем-то соглашаться, а в чем-то другом сомневаться. Миф не допускал такого половинчатого решения»⁴³. Оба произведения «повествуют о формировании некоего

³⁹ Кларк К. Советский роман..., с. 51.

⁴⁰ Кларк К. Советский роман..., с. 52.

⁴¹ Гловиньский М. «Не пускать прошлого на самотек». «Краткий курс ВКП(б) как мифическое сказание. //Новое литературное обозрение. – 1996. – №22. С. 144.

⁴² Гловиньский М. «Не пускать прошлого на самотек»... С. 145

⁴³ Там же. С. 146

мирового порядка, в котором фактор прогресса, упорядоченности, идеологической правоты берет верх над силами зла и над хаосом, предшествовавшим зарождению и триумфу нового идеала. Это своего рода книга «Бытие» и одновременно – теогония...»⁴⁴.

В обоих текстах предстает четкая дифференциация на своих и чужих: «Несогласный переходит на сторону зла, а его вражеская позиция препятствует нарождению нового порядка мироздания»⁴⁵. По сути оба текста представляют борьбу светлых начал и борьбу за свет, что равно мифологической борьбе против злого начала и борьбе со злом.

Для мифа, по мнению Гловиньского, характерна изначальная четкая заданность, детерминированность поступков героя: «Именно в мифе поступки имеют совершенно определенную устремленность и представляют интерес лишь постольку, поскольку ведут к определенной, заранее намеченной цели (...) в мифическом повествовании события максимально детерминированы (...) в пространстве мифа возможны случайности, - неожиданные встречи, какие-то странствия, наконец, чудеса, понимаемые метафорически или буквально (...) любое событие, любая деталь и даже любое произнесенное слово принадлежат заданному порядку мироздания, занимают точно определенное место на сцене – либо на стороне добра, либо на стороне зла, - а стало быть, имеют отчетливый и неоспоримый смысл. Смысл заранее заданный, предустановленный, в который надо уверовать»⁴⁶. Эта предустановленность закономерно предполагает наличие некоей финальной точки развития, после которой время останавливается: «Даже в самом начале мировая история не может миновать свою финальную точку»⁴⁷. И в «Чапаеве», и в «Краткой истории...» эта «финальная точка» внеположена времени «повествования», однако наличие ее несомненно подразумевается.

Особого внимания в таком типе повествования заслуживает образ вождя: «Они [вожди] не претерпевают никакой эволюции, даны совершенно готовыми... вождь предаёт анафеме тех, кто впал в заблуждение, и он неустанно занимается поучениями. В этом – столь бездуховном – мире он выступает в роли духовного наставника, своего рода гуру: наставляет, толкует, указывает, разъясняет, остерегает. И еще – прорицает, поскольку наделен даром, близким к пророческому (...) у вождя имеется своя дружина, состоящая из верных учеников, ближайших соратников, ревностных исполнителей»⁴⁸. Вожди являются не только учителями, наставниками, прорицателями – они являются единственными носителями и обладателями Логоса. В такого типа повествованиях речь, слово является привилегией власти. «Признание права слова только за большевистской дволицей [Сталин, Ленин] доводит монофоничность повествования до крайности, возможной, по-видимому, только в тоталитарных формах наррации. В мире молчания

⁴⁴ Там же. С. 146-147

⁴⁵ Гловиньский М. «Не пускать прошлого на самотек»... С. 147

⁴⁶ Гловиньский М. «Не пускать прошлого на самотек». С. 148

⁴⁷ Там же. С. 149

⁴⁸ Там же. С. 154

должен быть слышен только голос вождя»⁴⁹. В романе Фурманова Логосом, голосом наделена власть; функция массы – активное слушание, это в некотором роде аудиальное общество: «Красноармейцы клялись, веруя в слова, честно клялись своему вождю...» [Фурманов, 86]; «Чапаев держал в руках коллективную душу огромной массы и заставлял ее мыслить и чувствовать так, как мыслил и чувствовал сам...» [Фурманов, 88]; «...Чапаев задел был за живое. Он вышел на подмостки и произнес короткую, но ярко образную речь, насыщенную эпизодами боевой жизни... Кончил. Провожали восторженно... У всех настроение было торжественное...» [Фурманов, 264]; «Масса была героическая, но сырая...» [Фурманов, 165]. Темная, необразованная масса, как один из героев «Чапаева», необходима, чтобы оправдать наличие в романе всего этого навязчивого, параноидального речевого потока: «В «Кратком курсе» партия имеет дело с массами: ведет их за собой, мобилизует, завоевывает их поддержку (...) «Массы» удобны, в частности, потому, что они не являются четкой социальной категорией; это магма – придать ей нужную форму должен кто-то, находящийся над массами. Сами по себе массы пассивны, может быть, даже безвольны, не умеют действовать, не способны к самоорганизации. Все, что они могут, – идти за кем-то; в данном случае – за передовым отрядом, который знает, куда их направить. Именно он является активной стороной в полном смысле слова. Он может требовать, приказывать, возглавлять»⁵⁰.

История, массы, зрение, противопоставленное речи, – все это можно обнаружить в романе Пелевина «Чапаев и Пустота», который в некотором роде является палимпсестом, кривым зеркалом, отражающим не только роман Фурманова, но и – в некотором роде – советский дискурс в целом.

1.2.5. «Чапаев» в кино

Вышедший в 1934 году на экраны фильм братьев Васильевых «Чапаев» закрепил популярность и славу, которые были присущи Василию Чапаеву. Рассмотрение данного фильма (в частности, его сценария) в контексте данной работы обусловлено тем, что он едва ли не больше, чем книга, на основе которой он был снят, повлиял на дальнейшее культурное увековечивание Чапаева. Фильм Васильевых, благодаря удачному монтажу и композиции, в отличие от романа Фурманова, был более прост для восприятия, что обусловило факт, что сам фильм стал источником множества анекдотов про начдива. Кроме того, не в последнюю очередь следует учитывать и пропагандистские возможности кинематографа в советскую эпоху (ср. со случаем фильма «Александр Невский» С. Эйзенштейна). Исследователь Сет Бенедикт Грэм в своей работе «Культурологический анализ русско-советского анекдота», отмечает, что «Фильм «Чапаев» представляет собой серию эпизодов, в каждом из которых присутствует свой

⁴⁹ Гловинский М. «Не пускать прошлого на самотек С. 155

⁵⁰ Там же. С. 152-153

собственный миниатюрный нарратив или диалог, часто заканчивающийся своеобразной остротой»⁵¹.

Фильм братьев Васильевых, несомненно, идеологичен. Об этом они заявляют прямо и непосредственно в предуведомлении к своему сценарию: «...это фильм о руководящей роли партии в эпоху становления Красной Армии, фильм о людях, движущих закономерные исторические процессы, фильм о людях, кровью которых была завоевана советская власть»⁵². Вместе с тем именно в фильме сложился тот костяк, та персонажная матрица, благодаря существованию которой во многом стало возможно появление чапаевского канона, чапаевского эпоса: это сам Василий Иванович, его ординарец Петька (отношения которых, несомненно, строятся по версии «ученик/учитель») и Анка-пулеметчица, достоверного прототипа которой и сегодня нельзя установить⁵³. Если роман Фурманова представляет собой свидетельство непосредственного участника событий, то фильм не реализует подобной потенции: Фурманов является лишь одним из персонажей. Братья Васильевы, при создании сценария, опирались не только на роман «Чапаев», но и на документы и свидетельства непосредственных участников событий. Вместе с тем нельзя говорить о том, что фильм историчен: «Нас интересовало прежде всего вскрыть в образах и системе нашу задачу»⁵⁴, а отсюда ясно, что мы, как художники, имеем право трактовать события с той точки зрения, которая кажется нам наиболее правильной. Рассматривая исторический материал, мы рассматривали его как возможность раскрытия нашей темы»⁵⁵. Следовательно, раскрытие руководящей роли партии и образа Чапаева могло достигаться не литературными, а кинематографическими, визуальными средствами. Отсюда – легендарная сцена с объяснением места командира на поле боя, с использованием подручных материалов в виде картошки. Отсюда же – афористичность диалогов Чапаева и его легендарный юмор⁵⁶.

⁵¹ The Chapaev film, moreover, is constructed from a series of episodes that each has its own miniature narrative or dialogic arc, often ending with a sort of “punch line.”// *Seth Benedict Graham. A Cultural Analysis of the Russo-Soviet Anekdote*. BA, University of Texas, 1990. С. 178.

⁵² *Васильев Г.Н., Васильев Д.В. Братья Васильевы. Собрание сочинений в трех томах. М.: Искусство, 1981. Т.2. С. 80.*

⁵³ Так, одним из возможных прототипов знаменитой героини может быть Мария Андреевна Попова, на чем настаивает ее дочь Зинаида Михайловна Попова. Подробно см.: *Косова Е. Подлинная история Анки-пулеметчицы* // <http://ria.ru/society/20101203/304015550.html>

⁵⁴ Основная задача, по мнению, режиссеров, состояла в том, чтобы показать роль партии: «Мы остановились на роли партии. Почему – Вам понятно. Потому, что все наше сегодня – результат руководства партии, это – результат мудрого, умелого подхода партии к руководству. Поэтому нам казалось, что нужно подойти к разрешению именно этой темы» // *Васильев Г.Н., Васильев Д.В. Братья Васильевы. Собрание сочинений... С. 147.*

⁵⁵ *Васильев Г.Н., Васильев Д.В. Братья Васильевы. Собрание сочинений... С. 150.*

⁵⁶ «Психическая? Ну хрен с ней, давай психическую»; «Тихо, граждане! Чапай думать будет»; «Ты что, над Чапаевым издеваться?»; «Учи, дьявол, пулемету!»; «Я академиев не проходил, я их не закончил»; «Красиво идет! — Интеллигенция»; «Белые пришли – грабют, красные пришли – грабют. Ну куда крестьянину податься?» // *Кожневников А.Ю. Большой словарь: Крылатые фразы отечественного кино. СПб., 2001*

1.3. Чапаев спустя 73 года: «Чапаев» (1923) и «Чапаев и Пустота» (1996) (попытка переписывания)

Романы Пелевина и Фурманова принадлежат к различным культурным эпохам. Вместе с тем необходимо отметить, что произведение Пелевина, являясь вполне самостоятельным текстом, несомненно, опирается на произведения предшественников; произведения, зачастую не известные широкому читателю. Так, В. Сорокин в рассказах из сборника «Заплыв» использовал «серийную продукцию "поэзии советской"» - стихотворения Льва Николаевича Зубачева, который «и есть обобщенный образ стандартного советского поэта»⁵⁷.

Виктор Пелевин - один из самых обсуждаемых российских писателей, каждое новое его произведение порождает бурную дискуссию – как среди читателей, так и среди авторитетных литературных критиков. Многие из них, впрочем, склоняются к мнению, что «проект Pelevin»⁵⁸ исчерпал себя. Отношения самого писателя с критикой и критиками, высказывающимися в его адрес, - вопрос, требующий отдельного рассмотрения. Как заметил в своей статье «Технология писательской власти (О двух последних романах В. Пелевина)» М. Свердлов, «...Пелевин не любит оценки и классификации. Тем более он не любит тех, кто оценивает и классифицирует, - коллег-литераторов и, конечно, критиков»⁵⁹. Не жалуя критику, Пелевин, однако, сам создает тексты, имманентно содержащие критический анализ современной ему литературы, становится своеобразным «барометром» текущего литературного процесса. Творчество Виктора Пелевина всегда парадоксальным образом не оставалось незамеченным критикой и порождало оживленные, если не сказать кровопролитные дискуссии. Так и итоговый (на момент выхода заметки), по мнению критика Сергея Кузнецова, роман «Чапаев и Пустота» становится объектом как самых лестных, так и самых нелицеприятных откликов. Одной из самых жестких отповедей писателю является статья Семена Ульянова «Пелевин и Пустота»⁶⁰. Вообще надо сказать, что Пелевин, кажется, дал питательную почву для критиков, размышляющих о его творчестве – практически в каждой статье встречается упоминание этой самой пресловутой «пустоты», которую одни ставят в ряд с пустотой позднего Фуко⁶¹, другие же, как Ульянов, полагают, что и сам Пелевин, и его творчество являются примером такого «пустого места», которое, однако же, вынуждает критика братья за перо. Основные претензии Ульянова сводятся к примитивности языка Пелевина и ущербности стиля: «Это стиль школьного сочинения «Как я провел лето»... Чтобы стать писателем, недостаточно просто знать слова, а Пелевин и слов-то, прямо

⁵⁷ Подробнее об этом опыте-мистификации см.: *Золотоносцев М.* Мистификация Владимира Сорокина / <http://www.openspace.ru/literature/events/details/1482>

⁵⁸ *Шайтанов И.* Проект Pelevin. // Вопросы литературы. Июль-август, 2003. С. 3.

⁵⁹ *Свердлов М.* Технология писательской власти (О двух последних романах В. Пелевина). // Вопросы литературы. Июль-август, 2003. С. 33.

⁶⁰ *Ульянов С.* Пелевин и Пустота // <http://pelevin.nov.ru/stati/o-ulan/1.html>

⁶¹ *Корнев С.* Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина. // http://kornev.chat.ru/pelev_s.htm

скажем, знает совсем не много. ... Примитивность языка еще отчетливее становится на фоне философской и прочей терминологии, знакомой Пелевину на уровне фонетической оболочки». Раздражает критика и гибридность романа (Пелевина он именует «Мичуриным от литературы»), «побоище дискурсов», а также «постмодернистская ориентация», которой Пелевин, к вящему возмущению критика, вовсе не скрывает. «Посредственная фантазия, однообразная до безобразия образность, вымученные языковые игры, навязший на зубах сленг» - все это вынуждает Ульянова обратиться к классике советской литературы: «После Пелевина даже Фурманов покажется глотком свежего воздуха. Так что с паршивой овцы хоть шерсти клок».

Павел Басинский в отклике на выход романа «Чапаев и Пустота»⁶² полагает Пелевина кактусом экзотической окраски, непонятно зачем и для кого выращиваемым на тесных подоконниках отечественной словесности (а именно, в журнале «Знамя»). Басинский во многом солидарен с Ульяновым: «дешевые каламбуры», «средний язык и метафизическое шкодничество», «неумные, а главное, совершенно немотивированные гадости про гражданскую войну и серебряный век», «грошовый изобретательский талант», «детская (...идиотическая) любознательность ко всему, что не напрягает душу, память и совесть» - все это делает невозможным существование такого писателя, как Пелевин.

Особенной желчностью отличаются рецензии Андрея Немзера, которого Пелевин, видимо, учтя все критические пожелания, в одном из своих произведений упоминает в качестве «мелкого литературного недотыкомзера», который сидит в зимней норке и на безрыбье закусывает «сырыми повествовательными предложениями». Немзеру неприятен язык Пелевина – «волапук серых переводов с английского»⁶³; неприятны «модные интеллектуальные заморочки» (буддизм, теория информации, юнгианство, структуралистский анализ мифа и проч.), «перепетые на язык родных осин», равно как и ненависть Пелевина к окружающей «мерзости» и писательский эгоизм: «Точно так же Пелевин всегда интересовался только одним персонажем – самим собой».

Любопытным образом то, что у одних критиков вызывает лютое неприятие, другие воспринимают как очевидное свидетельство пелевинского таланта. И. Берхин в статье «Прогулки с Котовским, или Из мениппей снов не выкинешь»⁶⁴ полагает, что все ярлыки, навешенные современниками на Пелевина («наркоман», «матерщинник», «асоциальный тип», «буддист») не только беспочвенны (никому не придет в голову клеймить Булгакова наркоманом, а Солженицына матерщинником), но и выдают «традиционную для любого, в том числе русского, общества ксенофобию». Дм. Шаманский в

⁶² Басинский П. Из жизни отечественных кактусов // <http://pelevin.nov.ru/stati/o-dva/1.html>

⁶³ Немзер А. Как бы типа по жизни. Generation П как зеркало отечественного инфантилизма. // <http://www.guelman.ru/slava/writers/nemzer.htm>

⁶⁴ Берхин И. Прогулки с Котовским, или Из мениппей снов не выкинешь // <http://pelevin.nov.ru/stati/o-cotovsky/1.html>

статье «Пустота (Снова о Викторе Пелевине)»⁶⁵ отмечает, что роман «Чапаев и Пустота» можно поставить в ряд «замечательных, почти гениальных произведений», а сам писатель «великолепно владеет словом, прекрасно чувствует себя в любом стилистическом языковом пространстве... Он свободно пользуется всеми наличествующими стилистическими пластами – от «высоких» до самых маргинальных. Язык большинства его произведений нейтрален и сух до лапидарности, так как не он является объектом творческого действия; в противном случае, когда слово становится целью, язык пелевинский произведений исключителен по силе и художественности». Сергей Корнев⁶⁶ добродушно именуется творчество Пелевина «монстром», отмечая, что, с одной стороны, Пелевин – постмодернист, а с другой – «русский классический писатель- идеолог - ... человек, который ухитряется выпускать вполне читабельную и завлекательную литературную продукцию, так что нельзя оторваться, и при этом быть идеологом, то есть завзятым проповедником и моралистом – социальным или религиозным. И не просто идеологом, а навязчивым, беспросветным идеологом, который буквально каждой своей строчкой настойчиво и откровенно вдальбливает в читательскую голову одну и ту же морально-метафизическую теорию». Корнев полагает, что роман «Чапаев и Пустота» - явление исключительное в постсоветской литературе уже в силу того факта, что это первый полноценный философский роман, появившийся за последнее время и обладающий совершенной романной формой. Размышляя о произведении, С. Корнев отмечает, что это «роман безответственный», поскольку оставляет читателя наедине с самим собой и заставляет самому делать выбор. Сам же Пелевин играет в «игру на грани стеба». Дмитрий Быков в статье «Побег в Монголию»⁶⁷ называет роман Пелевина «долгожданным», «серьезным», предназначенным для «неоднократного перечитывания» произведением. С. Кузнецов, словно отвечая на реплику Басинского о безответственном отношении к истории, пишет, что «путь «священной пародии», избранный Пелевиным, - едва ли не единственный шанс передать мистическое послание, не опошлив его». Александр Генис, сравнивая в эссе «Поле чудес»⁶⁸ творчество Пелевина и Вл. Сорокина, отмечает, что «этих писателей, ярче всех представляющих постсоветскую литературу, связывает интерес к советскому бессознательному как источнику мифотворческой энергии». Однако если Сорокин («певец говна и гноя», как сказал кто-то из критиков⁶⁹) «воссоздает

⁶⁵ Шаманский Дм. Пустота (Снова о Викторе Пелевине) // http://www.sarkado.net/2011/10/blog-post_09.html

⁶⁶ Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина // http://kornev.chat.ru/pelev_s.htm

⁶⁷ Быков Д. Побег в Монголию // <http://pelevin.nov.ru/stati/o-dva/1.html>

⁶⁸ Генис А. Поле чудес // <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen2/1.html>

⁶⁹ «...Владимир Сорокин – певец говна и гноя, выдающийся стилист, гений концептуализма, тексты которого, однако, имеют особенность, ограничивающую их конвертируемость: они плохо предназначены для чтения – скорее для изучения или для мистического существования в виде сакрального памятника» // Курицын В. Группа продленного дня в кн. Пелевин В. Жизнь насекомых. М., 1998. С. 12.

сны «совка», точнее – его кошмары», то Пелевин транслирует «вещие сны, сны ясновидца», никем пока не понятые.

Пелевинские произведения наполнены современными аллюзиями и параллелями, отсылками к продуктам массовой культуры, без знания которых зачастую трудно понять тот или иной фрагмент романа либо же повести (так, например, фрагменты романа «Чапаев и Пустота» будет затруднительно понять без знания сюжета «Терминатора» или сериала «Просто Мария»). Вместе с тем Пелевин актуализирует и другие, отнюдь не массовые пласты культурно-исторического знания. Одним из таких пластов является буддистский, постоянно присутствующий практически во всех произведениях писателя. Как отмечает Г.А. Сорокина, «...буддизм стал для автора плодотворным источником образотворчества, реализованного на основе современных реалий, представлений и знаковых систем. При этом происходит сближение архаичной символики и реалий современной жизни, что следует рассматривать как яркое интересное литературное и философско-культурологическое явление»⁷⁰. Эзотеричность текстов Пелевина позволяет сопоставлять его романы с произведениями американского писателя, антрополога и этнографа Карлоса Кастанеды, чьим внимательным, но и ироническим читателем он является⁷¹. Еще одним средством создания интертекстуальной насыщенности произведений Пелевина является использование сказочных сюжетов. Марк Липовецкий, анализируя роман «Священная книга оборотня», выделяет три основных сказочных сюжета, присутствующих в этом тексте: сказка про Лису и Волка; аллюзии на «Аленький цветочек»; отсылки к «Крошечке-Хаврошечке»⁷².

Кроме названных трех пластов интертекстуальности (Фурманов, массовая культура, буддизм), можно выделить и еще один: это отсылки к классическим произведениям литературы (Шекспир, Кальдерон, Достоевский, Толстой). Постоянно используя материалы как массовой, так и элитарной культуры, Пелевин встраивает цитаты в совершенно иной контекст, тем самым обыгрывая на тематическом и идейном поле те произведения, из которых они заимствованы. Приемом интертекстуальной пародической игры писатель воспользовался также в одном из своих самых известных произведений, романе «Чапаев и Пустота». Это произведение представляет собой в некотором роде цитатную мозаику, сложенную из различных фрагментов. В предисловии Пелевин отсылает читателя к

⁷⁰ Сорокина Г.А. Буддийские коннотации в повести В. Пелевина «Желтая стрела». // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пярых Андреевских чтений. – М.: Экон-Информ, 2007. С. 343. Сорокина Г.А. О буддизме в русской литературе XX века (материалы из книги). // Литература XX века: Итоги и перспективы изучения. Материалы Шестых Андреевских чтений. – М.: Экон-Информ, 2008. Еще о буддизме в романе Пелевина: Нагорная Н. История и сновидение в творчестве В. Пелевина. // <http://lik.altmet.ru/Kritika/nagor.htm>

⁷¹ Об этом подробно см.: Шохина В. Чапай, его команда и протодушный ученик. // [HF-Ex libris. 2006-10-05](http://HF-Ex libris.2006-10-05). Белов А. К вопросу о влиянии К. Кастанеды на В.О. Пелевина. // <http://pelevin.nov.ru/stati/o-kastaneda/1.html>. А также эссе самого Пелевина «Икстлан – Петушки» // Пелевин В.О. Все повести и эссе. М., 2005. СС. 398 – 403.

⁷² Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 650-652.

рассказу Борхеса «Сад расходящихся тропок» (в романе «Чапаев и Пустота» - «Сад расходящихся Петек»; своеобразный намек на психическое состояние Петра Пустоты, но также и на «фрактальность»⁷³ романа самого Пелевина) и к стихотворению Николая Олейникова «Бублик» (в романе – «Черный бублик»). Пелевин смешивает, пусть и иронично, два пласта: пласт постмодернистской культуры и пласт культуры советской. Уже здесь можно увидеть двойственность, которая является свойством романной действительности: действие происходит в абсолютной Пустоте (здесь, вероятно, «Пустота» выступает и как абстрактное философское понятие, и как определенный «топос» - сознание пациента психиатрической лечебницы Петра Пустоты), распадающейся на два временных пласта – революционный, после свержения царской власти, и постсоветский (но в равной степени «бифуркационной»; история находится в процессе становления. повествование – в точке разрыва, неопределенности). Аллюзиями на постсоветскую действительность наводнена «современная» половина романа. Пелевин обращается к фильму Джеймса Кэмерона «Терминатор», к популярному в 1993-1994 годах в России сериалу «Просто Мария», к реалиям эпохи «первоначального накопления капитала» (у Пелевина в романе появляются и неудачливые предприниматели, и «новые русские», к которым он обращается и в других своих произведениях, в частности, «Generation P»). Одним из наиболее явно присутствующих в тексте романа культурных артефактов является текст романа Дмитрия Фурманова «Чапаев» (1923) и кинофильм, созданный братьями Васильевыми на основе этого произведения.

Справедливости ради необходимо отметить, что Пелевин был не первым писателем на постсоветском пространстве, обратившимся к образу Василия Ивановича Чапаева.

Одним из них был В.П. Аксёнов. В сборнике рассказов «Негатив положительного героя» опубликован рассказ «Корабль мира «Василий Чапаев»» (1995). Действие рассказа происходит после падения коммунизма, в эпоху грандиозных изменений в России. Герои рассказа – путешествующие на теплоходе «Василий Чапаев» бхагаваты, решившие отправиться по Волге в Самару. Путешествие это неслучайно: по мнению главы общины, ««Самвара» означало высшее благо, а «Самантабхадра» - нечто всецело доброе, подвигающее вселенную, пусть через все низвержения Шивы, к рождению нового лотоса Брахмы и к благоволению Вишну. Не забыты им были и самаритяне, эти носители мира и добра»⁷⁴. Особенную радость путешествию сообщает тот факт, что человек, именем которого называется их ладья, «Василий Чапаев - ... исторический герой и в то же время источник хорошего настроения». Сопровождает путешественников гид-переводчик с

⁷³ О «фрактальности» произведений Виктора Пелевина более подробно: *Пронина Е.* Фрактальная логика Виктора Пелевина. // Вопросы литературы. Июль-август, 2003. С. 5-30.

⁷⁴ *Аксёнов В.П.* Корабль мира «Василий Чапаев» // *Аксёнов В.П.* Негатив положительного героя. М., 1998. С. 161.

«англо-австралийского» Лев Обнаг – полная противоположность сияющим светом божества бхагаватам. Однако путешествие чуть было не закончилось трагически. Узнав, что Самара в советское время именовалась Куйбышевым, Свами, предводитель паломников, впадает в транс, пытаясь изгнать злого духа. Едва успевший отвлечь внимание бхагаватов от неблагозвучного советского названия города, Лев Обнаг сталкивается с новой проблемой: путешественники видят монумент, посвященный Чапаеву. Однако реакция их полностью противоположна тому, что, по мнению гида, они должны испытывать. Путешественники, и их предводитель, в частности, испытывают гнев и ярость: «Я узнал тебя, Чапаев... Я предчувствовал твоё появление! Тебе удалось обмануть меня, представ в виде Корабля Мира, но теперь ты открыл свою подлинную суть, Чапаев, в этой восьмифигурной группе, полной ненависти и жажды крови. О, братья, мы видим воплощение демона Вритри, демона Мадху и демона Мура! Ты разоблачен, Чапаев! Мы принимаем твой вызов, Чапаев! И сейчас, на закате, в Самаре, сбросившей шкуру Куйбышева, мы клянемся, что уйдем от тебя еще до рассвета! Хари-Кришна! Хари-Рама!»⁷⁵

Свами и компания готовятся к ритуальному финальному омовению – только так можно окончательно изгнать «триумвират демонов, принявших вид Чапаева». А чтобы предотвратить «бессмысленное всплывание» и отдаться на волю течения Волги, в водах которой восстановится «бесконечное перевоплощение всего сущего», Свами привяжет всю группу к якорю.

Лев Обнаг решает не допустить этого кошмара и спасти Свами вместе со всеми остальными. Он произносит патетический «внешний монолог», суть которого сводится к тому, что «земля эта была одержима демонами, и Василий Иванович Чапаев, конечно же, был воплощением Вритри, Мадху и Мура, которые так неожиданно разоблачили себя в бронзе на главной площади Самары, бывшего города Куйбышева»⁷⁶. Однако бояться Чапаева, который, «безусловно, [был] фурией гражданской войны», не стоит: с ходом лет он постепенно утратил демонический налет, «начал проявлять признаки освобождения от демонического начала, воплощаясь в бесконечной серии веселых анекдотов, с помощью которых еле живой народ пытался освободиться от бесов коммунизма». Тактика, выбранная Обнагом, действует безукоризненно: спустя какое-то непродолжительное время бхагаваты, наслушавшись анекдотов про легендарного комдива, катаются по палубе от смеха, совершенно забыв про Окончательное Омовение.

Другим любопытным примером литературного обращения к образу Чапаева является новелла «Чапаев: Место рождения – Рига. Новое о Г.И. Гурджиеве» из опубликованного в 2000 г. «Цыганского романа» А. Лёвкина⁷⁷ (впрочем, Лев Данилкин в своей рецензии на книгу отмечает, что рассказ был написан до романа Пелевина «Чапаев и Пустота», что делает

⁷⁵ Аксенов В.П. Корабль мира «Василий Чапаев»... С. 170.

⁷⁶ Аксенов В.П. Корабль мира «Василий Чапаев»... С. 171

⁷⁷ Лёвкин А. Цыганский роман. СПб., 2000. Цитируется по <http://www.vavilon.ru/texts/prim/levkin2-3.html>

возможным поместить его в ряд текстов-предшественников). Рассказ представляет собой стилизацию под научную статью, предметом которой является история так называемого «Гурджиевского пансионата» («Гурджиевского питомника»), расположенного в Риге, где бежавший из России легендарный эзотерик, композитор и мистик проводил свои таинственные опыты. Одним из этих опытов была попытка создать андроид – «Гурджиевский объект», «организм с неполным набором центров». Одним из таких экспериментальных образцов стал Чапаев. Характерной чертой Гурджиевских объектов была «функциональная ориентированность», благодаря которой боевые качества объекта, его храбрость «не воспринимались окружающими как положительные, не вызывали, как правило, даже оттенка удивления или восхищения, воспринимались исключительно на уровне «порядка вещей»». Гурджиев, как бог-демиург, создает свои объекты по своему образу и подобию – здесь в качестве подтверждения этого тезиса Лёвкин прибегает к цитате из книги «В поисках чудесного» Успенского, где описывается первая встреча автора с Гурджиевым. Именно поэтому Чапаев – «человек восточного типа... с темными усами и с пронизательными глазами». Походя Лёвкин намекает, что Гурджиев не остановился на создании Чапаева и литовских стрелков – он создал, по-видимому, объект, бывший по внешнему виду «представителем одной из кавказских народностей». Энергию Гурджиевские объекты черпают из специального устройства – искусственного аккумулятора, который контролировался из центра. Поняв, что Чапаев невольно достиг незапланированной популярности, а «степень неадекватности его поведения стала вопиющей, было принято решение (Гурджиевым или нет – неизвестно) Чапаева обесточить». Именно этим объясняется внезапная и трагическая для окружения гибель Чапаева в водах Урала. Отмечает Лёвкин и причину популярности Чапаева в его окружении: она кроется в существовании психических «валентностей», позволяющих человеческим существам устанавливать контакты между собой: «Чапаев поэтому... был полностью сыгран окружением, что, в силу наличия большого числа беспорядочных контактов, и перевело его в новое качество: структурно он стал чем-то вроде доски дорожных шахмат, в 64 углубления которой может быть вставлена любая партия возможная или невозможная... Подобное свойство Чапаева нашло отражение, а точнее, явилось основанием народной «Чапаевяны», в крайне сжатом виде сконцентрировавшей в себе коллективные представления о времени и месте».

В рассказах Аксёнова и Лёвкина Чапаева как такового мы не видим – это бледный призрак, отблеск советского мира, сниженный до корабля, монумента или андроида. Оба писателя демифологизируют образ Чапаева, низводя его то до демона, утратившего свое демоническое начала, то до робота, чье участие в судьбе России не было запрограммировано и создателем и стало следствием случайностей и вмешательства Дм. Фурманова. Любопытно также, что развенчанный миф о Чапаеве у Аксёнова вплетается в индуистскую систему координат добра и зла; Чапаев предстает в

качестве бездушного артефакта с различной коннотацией (корабль мира, артефакт войны), у Лёвкина – уж тем более бездушной машиной с отключенными центрами, в обоих рассказах в той или иной степени присутствуют ключевые мифологические моменты жизни Чапаева – война, река, боевая доблесть, однако из этих мифологем мифа не складывается. Миф о Чапаеве скорее мертв, чем жив, как мертв и сам Чапай: у Аксенова мы видим груды железа, поименованную в честь Чапаева, Лёвкина так и вовсе, кажется, больше интересует дальнейшая история Гурджиева, чем его созданий.

Любопытным образом два дискурса (восточный, мистический, индуистский, эзотерический, с одной стороны, и техницистский – с другой) переплетутся в романе Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996), в котором Чапаев предстанет уже не бледным отблеском мифа, но ремифологизируется и возродится на совершенно ином уровне.

Начиная разговор о творчестве В. Пелевина в рамках установленной темы, нельзя не отметить, что интересом к истории, к историческому мифу пронизано все его творчество. Так, свидетельством тому служат уже ранние его рассказы, опубликованные в первом сборнике «Синий фонарь»⁷⁸, вышедшем в серии «Альфа-фантастика» в 1991 г. Шесть рассказов («Музыка со столба», «Луноход», «Откровение Крегера (комплект документов)», «Оружие возмездия», «Реконструктор (об исследованиях П. Стецюка)» и «Хрустальный мир») объединены в раздел «Память огненных лет». Уже в этих рассказах отчетливо проявляются мотивы творчества Пелевина, благодаря которым он станет одним из самых популярных писателей современности. Так, в этих рассказах Пелевин обращается к узловым моментам истории, как отечественной, так и зарубежной («Музыка со столба», «Откровение Крегера...», «Оружие возмездия» - немецкая история эпохи Второй мировой войны, «Реконструктор» - эпоха правления Сталина; «Хрустальный мир» - конец царской России и образование большевистского государства) – но обращение это весьма специфично. В первом рассказе «Музыка со столба», во вполне пелевинском духе переплетаются сон (вызванный употреблением героями вовнутрь мухоморов; еще один излюбленный прием Пелевина: погрузить героев в мерцающее пространство бреда) и явь (фильм о Штирлице), вплетающийся в сон главного героя Матвея, который становится Генрихом Гиммлером, сопровождающим Гитлера в очередной поездке в одну из местных «потемкинских деревень»: «... узнав, что на вооружение принимается новый бронетранспортер, фюрер за какие-нибудь полчаса обзвонил всех высших чинов штаба и предложил (а попробуй откажись) увеселительную прогулку в одну из пригородных пивных – разумеется, на этом бронетранспортере.

Гиммлеру не оставалось ничего другого, кроме как в спешке расставить своих людей вдоль дороги и заполнить пивную переодетыми чинами СС; фюрер, вероятно, разозлился бы, узнав, что после чая (сам он не

⁷⁸ Пелевин В.О. Синий фонарь: рассказы. – М., 1991.

пил пива) танцевал танго не с безымянной девушкой из города, а с шарфюрером СС, отличницей боевой и политической подготовки. А может, решил бы, что такой и должна быть безымянная девушка из народа» [Пелевин: 1991, 260]. В общем, то ли Матвею снится, что он Гиммлер, то ли Гиммлер в полудреме представляет себя Матвеем.

Другим творческим приемом Пелевина является травестия – он не только в буквальном смысле переодевает героев, делая их неузнаваемыми, но и разоблачает историю, снимая с нее все покровы. Особенно это отчетливо видно в рассказе «Откровения Крегера (комплект документов)». Построенный как своеобразное досье/дело (рапорты, служебные записки, протоколы, расшифровки магнитофонных записей), этот рассказ повествует о столкновении «младшего имперского мага Крегера», реконструктора Анэнербе (еще один мифический конструкт эпохи Второй мировой) с непонятным стариком, который каким-то чудом оказался в патрулируемом Крегером астральном пространстве. В служебной записке главного реконструктора И.Вульфа выясняется, что непонятный старик («...весьма преклонных лет, с окладистой бородой и тонким поясом вокруг белой крестьянской рубахи. В одной руке он нес горящую свечу, а в другой – несколько коричневых книг со своим же изображением, вытисненным на обложке. На лбу у старика было укреплено медицинской зеркальце с отверстием посередине, наподобие тех, что используются отоларингологами, а вслед за ним шла белая лошадь, впряженная в рессорную коляску в виде декоративного плуга» [Пелевин: 1991, 273]) не кто иной, как Лев Толстой, «работа» о котором «Лев Толстой как зеркало русской революции» (В.И. Ленина) является шифровкой, название которой «в мистической системе Молотова и Кагановича» необходимо прочитывать буквально. Творчество же самого Толстого становится оружием, с помощью которого, используя методы точного наведения, «можно добиться перемещения ее [русской революции] отражения на любое другое государство, что приведет, по законам симпатической связи, к аналогичной революции в выбранной стране» [Пелевин: 1991, 275]. В ходе «реконструкции», осуществляемой «реконструктором Мартой Эйхенблум, переодетой Сталиным» и «реконструктором Брокманном, переодетым фюрером», выяснилось, что никакой опасности рейху нет – «на этом реконструкция закончилась».

Рассказ «Реконструктор (об исследованиях П. Стецюка)» - рецензия на вымышленную книгу вымышленного автора П. Стецюка «Память временных лет» (прием отнюдь не новый, известный еще по рассказам Борхеса, но, учитывая тоску многих русскоязычных писателей по утраченной Атлантиде СССР, особенно актуальный – достаточно вспомнить роман М. Елизарова «Библиотекарь»). Собственно рецензию, критический разбор этой мертвой, но мертвой пугающе книги, к которой автор рецензии относится с огромной долей скепсиса и иронии, предваряет история ее создания. П. Стецюк получает доступ к рассекреченным архивам, но кидается «не к видеозаписям знаменитых икорных оргий в министерстве культуры; когда все остальные исследователи, высунув языки, всматривались в танцы нагих функционеров,

он разбирал секретнейшие отчеты минского радиозавода» [Пелевин: 1991, 291], пытаюсь постичь тайну и предназначение «стальной трубки длиной в метр и диаметром чуть меньше сантиметра» [Там же]. Налет тайны и таинственности усиливается тем, что все, знавшие о существовании трубки, погибли (равно как и те, кто знал о существовании тех, кто знал о назначении прибора), а завод был взорван. Стецюк отправляется на поиски архива – и ему несказанно везет: он не только находит правнука полковника Савина – того самого, кто убил последних возможных свидетелей существования свидетелей («и так – около восьмидесяти раз»), не только обнаруживает разорванный на самокрутки дневник Савина, но и находит грузовик, в котором вывозили архив: «Стецюк выезжает в Николаев; грузовик стоит на месте: военный номер и мумифицированный труп богатыря-шофера обеспечили сохранность машины во дворе, полном клумб, старушек и ползающих детей в течение без малого ста лет. (Впоследствии, правда, выяснилось, что еще в 1995 году грузовик был принят за памятник шоферам-фронтовикам, перекрашен и окружен бронзовой цепью)» [Пелевин: 1991, 292]. Архив раскрывает великую тайну – относительно Сталина не только как политика, но и как человека. Так, на самом деле Иосиф *Андреевич* Сталин был натурой нежной, не выносившей громкого пистолетного грохота. Этим объясняется тот факт, что «специально для него была разработана духовая трубка, которая стреляла отравленными стрелами. Он никогда не выпускал ее из рук. Многие авторы мемуаров, видевшие настоящего Сталина, вспоминают об этом... Сейчас неопровержимо установлено, что Сталин никогда не курил. Речь идет именно об этой духовой трубке» [Пелевин: 1991, 293]. Однако на этом разоблачения на заканчиваются. Сталин, который известен по фото- и кинохроникам, на самом деле был двойником, подставным лицом, марионеткой настоящего Сталина, скрывавшегося в подземном городе. Более того: речь идет не об одном Сталине, а о Сталиных – «речь идет о нескольких людях, которых на поверхности представлял рыжий усач с меланхолическим взглядом» [Там же]. Всего Сталиных было семеро, последним из них – Никита Хрущев, чей двойник «оказался умнее бывшего повара-кладоискателя» и замуровал в бетоне подземный город вместе с его обитателями.

Последний рассказ, включенный в раздел «Память огненных лет», «Хрустальный шар» описывает один вечер – 24 октября 1917 года. Примечателен выбор места и времени действия рассказа – революционный Петербург: Пелевин располагает своих героев в переломный момент русской истории. Через пять лет в схожих декорациях, но уже в Москве, начнется действие романа «Чапаев и Пустота». Главные действующие лица – Юрий и Николай – охраняют подступы к Смольному. Любопытно совмещение двух мифологических пластов в этом небольшом рассказе. В первом пласте Юрий является защитником «хрустального мира» от древнего демона, с которым он уже неоднократно сражался в своих прошлых воплощениях. Второй пласт – культурно-мифологический, и Юрий с Николаем оказываются конногвардейцами, курсирующими на лошадях вдоль по Шпалерной, время

от времени пробавляющимися понюшками кокаина и уколами эфедрина. «Древним демоном» оказывается одна ключевых фигур российской истории – Ленин, который любыми способами стремится прорваться к Смольному. Здесь Пелевин применяет один из своих любимых приемов – травестию, карнавализацию истории; исторические персонажи с легкостью меняют маски, костюмы и даже избавляются от врожденных дефектов речи. Так, в первом своем «воплощении» в безлюдный и холодный вечер 24 октября Ленин прокрадывается вдоль стены, стараясь остаться незамеченным, и предстает «неизвестным господином... На первый взгляд ему было лет пятьдесят или чуть больше, одет он был в темное пальто с бархатным воротником, а на голове имел котелок. Лицо его с получеховской бородкой и широкими скулами было бы совсем неприметным, если бы не хитро прищуренные глазки, которые, казалось, только что кому-то подмигнули в обе стороны и по совершенно разным поводам. В правой руке господин имел трость, которой помахивал взад-вперед в том смысле, что просто идет себе тут, никого не трогает и не собирается трогать и вообще знать ничего не желает о творящихся вокруг безобразиях» [Пелевин: 1991, 298]. Бородка, хитрый прищур (который впоследствии станет одной из слагаемых иконографии Ленина⁷⁹), картавость – все это недвусмысленно дает понять читателю, кого именно он видит перед собой. Впрочем, степенному господину не удастся прорваться к намеченной цели, и он применяет тактический маневр – спустя какое-то время перед юнкерами оказывается незнакомка: «По тротуару медленно и осторожно, словно каждую секунду боясь обо что-то споткнуться, шла пожилая женщина в шляпе с густой вуалью» [Пелевин: 1991, 302]. Незнакомка отчаянно стремится прорваться к Смольному, где ее ожидает «компаньонка», картавит, резко реагирует на упоминание о Плеханове («– Попадется какому-нибудь Плеханову, он вас сразу своим броневином переедет, не задумываясь. – Еще кто кого пе'геет, – с неожиданной злобой пробормотала женщина и сжала довольно крупные кулаки» [Там же, 303]), а кроме того, ругается по-немецки, что недвусмысленно намекает на то, что она не так проста.

Темнота и тишина разбавляются неожиданными звуками вроде вальса «На сопках Манчжурии», очередными дозами кокаина, известием о страшном и жестоком убийстве инвалида и сестры милосердия, которых задушенными и раздетыми выбросили на улицу, – эту весть приносит капитан Приходов. Вскоре вслед за этим на пустынной улице раздается скрип, предвосхищающий появление новых персонажей – мужчины на инвалидном кресле и сиделки: «Перед юнкерами в инвалидном кресле сидел мужчина, обильно покрытый бинтами и медалями. Перебинтовано было даже

⁷⁹ Так, П. Калмыков в статье «О Ленине большом и маленьком» метко подмечает: «Все привлекательные факты биографии вождя давно расхватаны на сюжеты для стихов, а стихи – на песни (композиторы тоже хотят кушать): воспеты и шалаш в Разливе, и речь с броневика, и парад на площади, и субботник в Кремле, и лисица, помилованная Лениным, и ленточка, которую он носил на груди... Взгляд Ленина (глаза, прищур) упоминаются в каждом четвертом стихотворении. Если бы Ильич не стеснялся и носил очки – пришлось бы воспевать очки». / Калмыков П. О Ленине большом и маленьком. - http://www.gazeta.ru/culture/2008/04/24/a_2705326.shtml

его лицо – в просветах между лентами белой марли виднелись только бугры лысого лба и отсвечивающий красным прищуренный глаз [скрещение демонического и земного, двух мифологических пластов]. В руках мужчина держал старинного вида гитару, украшенную разноцветными шелковыми лентами.

За креслом, держа водянистые пальцы на его спинке, стояла пожилая седоватая женщина в дрянной вытертой кацавейке. Она была не то что бы толстой, но какой-то оплывшей, словной *мешок с крупой* [курсив мой. – В.Д.]. Глаза женщины были круглы и безумны и видели явно не Шпалерную улицу, а что-то такое, о чем лучше даже не догадываться; на ее голове косо стоял маленький колпак с красным крестом; наверно, он был закреплен, потому что по физическим законам ему полагалось упасть» [Пелевин: 1991, 307]. И неслучайное упоминание мешка с крупой, и портретная деталь – круглые и безумные глаза (как известно, у Крупской была базедова болезнь) – все это недвусмысленно намекает, кто пытался вкатить (в прямом и переносном смысле) вождя мировой революции в Смольный. Третья попытка также оборачивается поражением – заслышав, как музыкальные часы Юрия играют аппассионату Бетховена, инвалид «вскочил с кресла и быстро побежал в сторону Литейного; следом, стуча солдатскими сапогами, побежала сестра милосердия» [Пелевин: 1991, 309].

Четвертое – и победоносное – воплощение Ленина-демона предупреждается внезапным появлением «черной собаки неопределенной породы с задранном хвостом» (очередной намек и литературная отсылка к «Фаусту» Гёте: «...вот черный пес бежит по пашне, круги сужая» - именно в таком облике Фаусту и Вагнеру предстает Мефистофель, демон, черт). Вскоре появляется и он сам: «Он оказался усатым мужиком средних лет, в кожаном картузе и блестящих сапогах – типичным сознательным пролетарием. Перед собой пролетарий толкал вместительную желтую тележку с надписями «Лимонадь» на боках, а на переднем борту был тот самый рекламный плакат, который бесил Николая даже и в приподнятом состоянии духа...» [Пелевин: 1991, 312]. Ленину-демону удастся прорваться к Смольному, Николай и Юрий употребляют остатки кокаина, чтобы ослабить хватку «отходняка», обсуждают категории мужского и женского у Стриндберга, цитируют Блока, не подозревая, что хрустальный мир, к которому они так стремились, уже дал трещину.

Итак, уже в ранних рассказах Пелевина видно сплавление двух типов мифов – мифа синкретического и мифа культурного, исторического. Если в «Хрустальном мире» Ленин одновременно предстает и как исторический персонаж (пусть даже источником этого образа во многом послужила карикатурно-анекдотическая, сниженная трактовка его образа), и как злая, разрушительная, демоническая сила, рушащая основы мироздания, то в романе «Чапаев и Пустота», построенном во многом на принципах, выработанных Пелевиным уже в раннем творчестве, мы видим совсем другого героя – гуру, учителя, спасителя.

Пелевин в романе «Чапаев и пустота» опирается на узловые эпизоды романа Фурманова и, инкорпорируя их в свой текст, меняет знак на противоположный, тем самым демифологизируя, разрушая структуру романа. Если «Чапаев» Фурманова – документ эпохи (свидетельство очевидца, мемуар), то роман Пелевина лишает этот рассказ легитимности («Великий рассказ утратил свое правдоподобие...»⁸⁰). Одной из сюжетообразующих конструкций пелевинского романа является мотив сна. Сон является не только второй, альтернативной реальностью в романе, сама структура сна, подчас галлюцинаторная, подвергает сомнению объект сна. Роман Фурманова конституирует историю как «исторически неизбежный процесс» [Фурманов, 205], распад колчаковской армии закономерен, как закономерно и наступление новой, благодатной эпохи. В романе Пелевина «Чапаев» Фурманова является сном, вымыслом, сном об истории, подчеркивающим недоверие к ней. Более того, если у Фурманова мы наблюдаем восхождение, то Пелевин настаивает на том, что исторический процесс является свидетельством прогрессирующей деградации: «- Да, Китай. Если вы вспомните, то все их мировосприятие построено на том, что мир деградирует, двигаясь от некоего золотого века во тьму и безвременье. Для них абсолютный эталон остался в прошлом, и любые новшества являются злом в силу того, что уводят от этого эталона еще дальше.

- Простите, - сказал я, - это вообще свойственно человеческой культуре. Это присутствует даже в языке. Например, в английском. Мы, что называется, *descendants of the past*. Это слово обозначает движение вниз, а не подъем. Мы не *ascendants*» [Пелевин, 50].

В тексте Пелевина существуют очевидные точки пересечения с романом Фурманова. Рассмотрим основные из них.

Пелевинский Чапаев является перевернутым отражением фурмановского. Речь главного героя «Чапаева и Пустоты» становится иронично переосмысленной и первертированной. Пелевин практически дословно заимствует из «Чапаева» фрагменты его речей, иронически осмысляя и обыгрывая их. Так в сцене на вокзале перед отправкой поезда у Фурманова читаем: «- Я вам скажу на прощанье, товарищи, что мы будем фронтом, а вы, например, тылом, но как есть одному без другого никак не устоять. Выручка, наша выручка – вот в чем главная теперь задача (...) А ежели у вас тут кисель пойдет – какая она будет война?» [Фурманов, 10]. У Пелевина: «...Как есть одному без другого никак не устоять. А ежели у вас кисель пойдет – какая она будет война?» [Пелевин, 99]. У Фурманова ранее: «Товарищи рабочие! Остались нам вместе минуты: пробьют последние звонки – и мы уедем» [Фурманов, 9]. У Пелевина: «Заговорил Фурманов: - Товарищи! Остались нам здесь минуты. Пробьют последние звонки, и мы отплывем к мраморному, могучему берегу – скале, на которой и завоюем свою твердыню...» [Пелевин, 100]. Примечательно, что именно в этом эпизоде Пелевин вводит в повествование гипотетического автора романа

⁸⁰ *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. – СПб. Алетейя, 1998. С. 92.

«Чапаев»: «Кто-то дернул меня за рукав. Похолодев, я обернулся и увидел короткого молодого человека с жидкими усиками, розовым от мороза лицом и цепкими глазами цвета спитого чая.

- Ф-фу, - сказал он.

-Что? – переспросил я.

-Ф-фурманов, - сказал он и сунул мне широкую короткопалую ладонь» [Пелевин, 98].

Интересен не только факт введения этого действующего лица в роман, но и факт наличия у него речевых нарушений – оно неслучайно и пропадает только тогда, когда Фурманов говорит с трибуны: «Говорил он уже не заикаясь, а плавно и певуче» [Пелевин, 100]⁸¹.

Далее Чапаев, обсуждая с Петром свою непонятную речь, говорит: «Знаете, Петр, когда приходится говорить с массой, совершенно неважно, понимаешь ли сам произносимые слова. Важно, чтобы их понимали другие. Нужно просто отразить желанию толпы. Некоторые достигают этого, изучая язык, на котором говорит масса, а я предпочитаю действовать напрямую. Так что если вы хотите узнать, что такое «зарука», вам надо спрашивать не у меня, а у тех, кто стоит сейчас на площади» [Пелевин, 101] – это прямая отсылка к роману Фурманова. Таким образом, Пелевин дискредитирует речь фурмановского героя в частности и речь всей советской власти в общем, дискредитирует речь как форму власти.

В этом же эпизоде противопоставлено впечатление Фурманова и пелевинских персонажей от толпы, «революционной массы»: насколько оно восторженное у Фурманова, настолько же оно гнетущее у Пелевина. У Фурманова: «Федор обвел глазами и не увидел концов черной массы, - они, концы, были где-то за площадью, освещенной в газовые рожки. Ему показалось, что за этими вот тысячами, что стоят у него на виду, тесно примыкая, пропадая в густую тьму, стоят новые, а за теми – новые тысячи, и так без конца. В эту последнюю минуту он с острой болью почувствовал вдруг, как любима, дорога ему черная толпа, как тяжело с ней расставаться» [Фурманов, 9]. У Пелевина: «Было тяжело смотреть на этих людей и представлять себя мрачные маршруты их судеб. Они были обмануты с детства, и, в сущности, для них теперь ничего не изменилось из-за того, что теперь их обманывали по-другому, но топорность, издевательская примитивность этих обманов – и старых, и новых – поистине была бесчеловечна. Чувства и мысли стоящих на площади были так же уродливы,

⁸¹ Также необходимо отметить, что этот прием – наделение героя речевыми нарушениями – применен Пелевиным не впервые. Так, в рассказе «Музыка со столба» Пелевин отмечает, что «выделение речей у Гитлера было чисто физиологическим, и долго сдерживаться он не мог» (260). В другом рассказе, «Оружие возмездия», описывая историческую встречу Сталина с Трумэнном, Пелевин пишет, что «Сталин спокойно заметил, что прятал бомбы в корзинах с апельсинами еще в начале века и что первый дилижанс с гальем раздрючили с его подмастырки еще тогда, когда Трумэн, верно, только учился торговать газетами. Вернувшись через некоторое время к этой теме, Сталин добавил, что, как считает советская сторона, если вместе прихват рисовали, то потом на вздёржку брать в натуре запахло, и что, когда он пыхтел на туруханской конторе, таких хавырок брали под красный галстук, и что он сам бы их чихнул, да неохота перо мокрить» (286). Цит. по: *Пелевин В. Синий фонарь*. – М., 1991.

как надетое на них тряпье, и даже умирать они уходили, провожаемые глупой клоунадой случайных людей» [Пелевин, 99].

Вторым заимствованием Пелевина у Фурманова является эпизод в поезде. Он также подвергается ироническому переосмыслению, переписыванию, высвечивающему идеологизированность фурмановского текста. У Фурманова читаем: «По теплушкам книжная читка гудит, непокорная скрипит учеба, мечутся споры галочьей стаей, а то вдруг песня рванет по морозной чистоте – легкая, звонкая, красноперая:

Мы кузнецы – и дух наш молод,
Куем мы счастья ключи.
Вздымайся выше, наш тяжкий молот,
В стальную грудь сильней стучи, стучи, стучи!!

И на черепашьем ходу вагонном, перемежая и побеждая ржавые песни колес, - несутся над равнинами песни борьбы, победным гулом кроют пространство» [Фурманов, 14].

У Пелевина в аналогичном эпизоде: «Действительно, сквозь грохот вагонных колес пробивалось довольно красивое и стройное пение. Прислушавшись, я разобрал слова:

Мы кузнецы – и дух наш Молох,
Куем мы счастья ключи.
Вздымайся выше, наш тяжкий молот,
В стальную грудь сильней стучи, стучи, стучи!!

- Странно, - сказал я, - почему они поют, что они кузнецы, если они ткачи? И почему Молох – их дух?

- Не Молох, а молот, - сказала Анна.

- Молот? – переспросил я. – А, ну разумеется. Кузнецы, потому и молот. То есть потому, что они поют, что они кузнецы, хотя на самом деле они ткачи. Черт знает что» [Пелевин, 109-110].

В этом эпизоде Пелевин цитирует не только Фурманова, но и раннего себя: «...человек чем-то похож на этот поезд. Он точно так же обречен вечно тащить за собой из прошлого цепь темных, страшных, неизвестно от кого доставшихся в наследство вагонов. А бессмысленный грохот этой случайной сцепки надежд, мнений и страхов он называет своей жизнью» [Пелевин, 110] - цитата отсылает одновременно к повести «Желтая стрела» (1993) и небольшому эссе «Мост, который я хотел перейти» (2001).

Путешествие героев романа Фурманова по степи находит отражение в небольшом очерке «Ночные огни». Описанная здесь атмосфера таинственности, «чертовщины», «заколдованности» использована Пелевиным в его описании путешествия барона Юнгерна и Петра Пустоты в Валгаллу.

Явной перекличкой с романом Фурманова является эпизод с представлением, спектаклем. У Фурманова: «...пригласили на... спектакль. Что-то необычное. Назавтра такое серьезное дело, тут рядом окопы противника, - и вдруг спектакль!» [Фурманов, 256]. У Пелевина: «Сегодня будет своего рода концерт – знаешь, бойцы будут показывать друг другу

всякие...э-э...штуки, кто что умеет» [Пелевин, 337]. Восторженное внимание Фурманова в «Чапаеве и Пустоте» сменяется иронией и отвращением: «Конь с двумя х...ми – это еще что. Сейчас перед вами выступит рядовой Страминский, который умеет говорить слова русского языка своей жопой и до освобождения народа работал артистом в цирке. Говорит он тихо, так что просьба молчать и не ржать» [Пелевин, 343]. Немаловажная деталь: на концерте в романе Фурманова обнаруживается стихотворение, «написанное белогвардейским поэтом П. Асторовым» [Фурманов, 263]; в романе Пелевина Петр Пустота, поэт, исполняет стихотворение собственного сочинения – «Черный бублик».

Герои романа Фурманова движутся от одного степного города к другому; маршрут можно проследить по оглавлению: многие главы названы по ключевым точкам маршрута Чапаева и его дивизии («Уральск», «Александров-Гай», «В Бугуруслан», «До Белебея», «Уфа»). В романе «Чапаев и Пустота» Анна и Петр, сидя в кафе «Сердце Азии», обсуждают положение на фронте. Пелевин иронизирует:

«- А скажите, Анна, какая сейчас ситуация на фронтах? Я имею в виду общее положение.

- Честно говоря, не знаю. Как сейчас стали говорить, не в курсе. Газет здесь нет, а слухи самые разные. Да и потом, знаете, надоело все это. Берут и отдают какие-то непонятные города с дикими названиями – Бугуруслан, Бугульма и еще... как его... Белебей. А где это все, кто берет, кто отдает – не очень ясно и, главное, не особо интересно» [Пелевин, 154].

Ключевой сценой во всех четырех художественных текстах, посвященных Чапаеву, является эпизод его гибели – Чапаев тонет в Урале. В романе Фурманова знак, обозначение, слово равно означаемому, Урал – это река, в которой трагически тонет комдив. Чапаев выполнил свою функцию. У Пелевина мотив смерти Чапаева обыгрывается. Урал у него – это «условная река абсолютной любви», в которой нельзя ни погибнуть, ни утонуть. Пелевин меняет модус повествования, более того, если у Фурманова с гибелью главного героя повествование завершается, то у Пелевина роман продолжается⁸².

1.4. Зрение//Речь: Чапаевская иконография

Любопытно проследить первое упоминание героя в произведениях Пелевина и Фурманова. В самом начале «Чапаева» герои романа Федор и Гриша обсуждают начдива: «Сидишь, положим, на возу, а ребята сдалька завидят: «Чапаев идет, Чапаев идет...» Так уж на дно его, кажись, десять раз видишь, а все охота посмотреть: такой, брат, человек! И поползешь это с возу-то, глядишь – словно на чудо какое. А он усы, идет, сюда да туда расправляет, - любил усы-то, все расчесывался... (...) Ну и герой... Действительно герой?» [Фурманов, 22]. У Пелевина Петр Пустота впервые встречает Чапаева в «Музыкальной табакерке»: «Я перевел глаза и заметил за

⁸² Более того: Пелевин использует потенциальную «неисчерпанность» Чапаева в романе «t», частично являющемся приквелом к «ЧиП».

одним из столиков странного человека с перехваченной ремнями черной гимнастеркой, с **закрученными вверх усами...**» [Пелевин, 32]. Таким образом, в романе Фурманова мы знаем, о ком идет речь, но не видим его (и это ожидание является одной из движущих сил романа), в романе Пелевина мы видим героя, но не знаем, кто это – и в этом также заключается движущая сила романа. Если роман Фурманова пытается дать окончательное объяснение личности Чапаева, то роман Пелевина такого объяснения не дает, оно попросту, согласно авторской концепции, невозможно. Кроме того, в этих двух фрагментах противопоставлены два способа познания действительности, два сенсора – аудиальный и визуальный, звук противопоставляется оптике, речь (слух) – визуальности. Стихия романа Фурманова по преимуществу является аудиальной, в то время как стихия романа Пелевина – визуальной.

Речевая стихия является основной в романе Фурманова, она является сюжетообразующей. Кроме того, речевая стихия – это идеологическая и узаконивающая сила. В романе Фурманова есть четкое бинарное деление на своих и чужих, красных и белых, свет и тьму – деление мифологическое. Новый мир должен родиться из победы добра над злом. Речевой поток строится соответственно: он монологичен, чужие не имеют права голоса, они исключены из речи. Убрать врага – значит лишить его голоса, лишить возможности говорить. Речь Другого/Чужого нелегитимна.

«Чапаев» представляет собой чередование бытовых и батальных сценок. Бытовые сцены представлены преимущественно разговорами или разговорами о разговорах/сборах/митингах/выступлениях: «Что ни остановка – у эшелона бойкая работа. Весь долгий путь намечен митингами, собраниями, заседаниями, самодельными лекциями, говорливыми беседами по кружкам охотников-слушателей» [Фурманов, 12]; «Назначили в ревком своих политработников. Стали говорить о работе – что делать в первую очередь, что во вторую, с чем можно обождать...» [Фурманов, 90]. Речь подменяет действие, которое только называется и устремлено в будущее, должно еще состояться; речь сама по себе становится действием. Чужим слово не дается, мы видим лишь описание их речи: «заносчивый, презрительный и вызывающий тон» [Фурманов, 184]; «Там даже как-то нелепо звучали бы эти «вежливые» разговоры – по крайней мере, в ту пору они были очень не к делу» [Фурманов, 215].

Отдельное внимание уделяется речи Чапаева и производимому ею эффекту на слушателей. Речь Чапаева исполнена неявного, сакрального смысла, уловить который не всегда удастся, однако героям романа доподлинно известно, что он есть: « - Иксплататоры, - выговорил с трудом Чапаев... - Оружием-то оружием, - встряхнул головой Чапаев, - да воевать трудно, и то бы что... - Федор не понял, к чему Чапай это сказал, но почувствовал, что тут **надо разуть что-то особое под этими словами (...)** – Центры наши, вот што, - бросил неопределенно Чапаев еще одну **заманчивую темную фразу**» [Фурманов, 62]; «Сам Чапаев, мол, говорить будет...» [Фурманов, 85]; «В речи у Чапая не было даже и признаков

стройности, единства, проникновения какой-либо одной общей мыслью: он **говорил что придется...**» [Фурманов, 86]; «Да и все чего-то ждали, - хотелось, видно, послушать, как Чапаев станет говорить (...) Пока запрягали лошадей, он обратился к крестьянам с речью. Трудно сказать что-нибудь про главную тему этой чапаевской речи, - он повторял самые общие места (...), но и эти слова были по душе: шутка ли, сам Чапаев говорит» [Фурманов, 100]; «Кой-где произносил он «речи». Эффект и успех были обеспечены: дело было не в речах, а в имени Чапаева. Это имя имело **магическую силу**, - оно давало знать, что за «речами», **быть может, бессодержательными и ничего не значащими**, скрываются значительные, большие дела...» [Фурманов, 101]; «В Вязовке встретили с большим триумфом. Председатель совета сейчас же созвал заседание в честь приезда дорогого гостя. Там Чапаев говорил свои «речи»» [Фурманов, 108]; «Да сказать, что товарищ Чапаев доклад станет делать! – крикнул он вдогонку. – Пусть приготовятся слушать» [Фурманов, 128]; «Мы объясняли мужикам на ходу, торопясь, нагоняя ушедших, в чем они ошибаются, что для них означает офицерская, барская власть Колчака, что – власть Советов... Понимали, соглашались, но видно было, что толковали с ними на эти темы редко и мало, знать они путем ничего не знали и крутили разговор только около «покоя»» [Фурманов, 152]; «Его [Чапаева] первое слово рождало гробовую тишину, его последнее слово открывало простор новому безумному восторгу» [Фурманов, 242].

Чапаевская речь, непонятная и темная – это речь оракула, речь медиатора, проводника высших сил, поддающаяся множеству трактовок, но тем не менее требующая подчинения. Чапаев сам является порождением этого бессвязного речевого потока: «Его славу, как пух, разносили по степям и за степями те сотни и тысячи бойцов, которые тоже слышали от других, верили этому услышанному, восторгались им, разукрашивали и дополняли от себя своим вымыслом – и несли дальше» [Фурманов, 267]. Речь Чапаева является не только речью оракула, демиурга, медиатора, это речь самой власти. Если же рассматривать этот роман в контексте романа Пелевина, незримой частью которого он является, то увидим, что речь Чапаева, как и весь роман, скорее всего, - это бред «зарядившегося» кокаином Григория Котовского. Таким образом, Пелевин уравнивает дискурс власти с галлюцинаторным бредом.

Роман Пелевина «Чапаев и Пустота» был написан в 1996 году и сразу же вызвал массу дискуссий; как уже упоминалось, одни критики считали этот роман высшим достижением литературы тогдашнего периода, другие же относили этот роман к числу самых низкопробных произведений русскоязычной литературы. Вместе с тем необходимо отметить, что роман этот создавался в эпоху, когда понятие истории и исторической достоверности, понятие исторической памяти стало довольно-таки относительным и размытым: что есть история? Является ли история тем, о чем пишут историки? В таком случае чем является то, о чем историки, в

случае отсутствия документальных источников, не пишут?⁸³ История как последовательность событий в романе Пелевина имеет весьма условную функцию – она обуславливает движение сюжета, перемещение героев из одной точки пространства в другую – при том, что и само понятие пространства у Пелевина весьма условно. Другими сюжетобразующими мотивами являются мотив сна и мотив галлюцинаций.

Герой Фурманова изначально задан, определен, сведен к набору функций. Это обусловлено прагматикой текста, его интенцией. Фурмановский Чапаев существует только в одном времени – в настоящем, прошлое и будущее внеположено ему; прошлое является тем, что необходимо отвергнуть, будущее представляет собой желаемую цель.

Героя Пелевина изначально детерминировать, определить невозможно. Мифологическое сказание Фурманова противится, не допускает инкорпорирования в текст отсылок, референций, аллюзий и ассоциаций, это кристальная простота и ясность. Роман Пелевина, созданный в эпоху постмодернизма, полон различных отсылок и аллюзий литературного, общекультурного плана. Это своеобразная игра с читателем. Фурманов дает исчерпывающее объяснение своего героя, не допуская возможности интерпретаций, трактовок, домыслов. Образ героя Пелевина строится именно на наличии интерпретационного поля.

Пелевинский герой функционально определен – как и в романе Фурманова, он является **учителем, гуру, наставником, самураем, Буддой**: «Чапаев, - сказала она, - один из самых глубоких мистиков, которых я когда-либо знала. Я полагаю, что в вашем лице он нашел благодарного слушателя и, возможно, ученика» [Пелевин, 156]. Однако ученичество это иного свойства, нежели чем у Фурманова – у Пелевина присутствует активный исследовательский элемент, процесс пытливого поиска, производимого Петром Пустотой, в то время как у Фурманова «сырая» масса, ученики и последователи, являются пассивными слушателями и ретрансляторами. В этой связи интересна оптика повествования обоих романов. И у Пелевина, и у Фурманова повествование ведется от некоего лица, являющегося **свидетелем** происходящих событий – денщики, помощники Чапаева, ординарец и поэт Петр Пустота. Рефлексия Фурмановских героев минимальна – их речь обусловлена необходимостью передачи чапаевской речи/ «речей», они являются проводниками легитимной, «сакральной» речи, переводя эту речь в иной, фиксированный, письменный статус. Свойством врагов является их немота. Подобная оппозиция, ее напряжение снимаются в романе Пелевина, как снимается оппозиция мужское/женское: в «Чапаеве и Пустоте» возникают герои, отсылающие читателя к анекдотам о Чапаеве и фильму братьев Васильевых – пулеметчица Анна, Григорий Котовский, Черный барон Юнгерн.

⁸³ См., например, работу Л. Хатчен «Политика постмодернизма». *Hutcheon L. The Politics of postmodernism.* – L., NY: Routledge, 1989.

Фурмановского героя, несмотря на отсылки к былинным героям и к некоей мифологической матрице, тем не менее, нельзя интерпретировать кроме как через самого себя. Это статичный, статуарный образ, схема, модель. Герой Пелевина, несмотря на многочисленные референции в тексте, определяется от противного: он является противоположным тому, как он описан в книге Фурманова, как он показан в фильме, как о нем рассказывается в многочисленных анекдотах. Проще определить пелевинского героя через то, чем он не является: он не является косноязычным пролетарием, анархистом, сочувствующим советской власти и распеваящим народные песни; он – интеллигент, музыкант, учитель, наставник.

Несомненно, Пелевин актуализирует и аккумулирует довольно обширный пласт сведений о Чапаеве, но это сведения культурного свойства, культурного происхождения, то есть искусственного. Сведения различны по характеру: узловые точки – это и звенья причинно-следственных связей, и время и место событий, и общеизвестные факты. Одновременно эти сведения не равны сами себе, они распадаются, ключевым понятием, словом, детерминантой является «не знаю». Пелевинское незнание, активное, смыслопорождающее противопоставлено фурмановскому знанию – конечному и зафиксированному: « - Как только я знаю, - продолжал я, - я уже не свободен. Но я абсолютно свободен, когда не знаю. Свобода – это самая большая тайна из всех. Они, - я ткнул пальцем в низкий земляной потолок, - просто не знают, до какой степени они свободны от всего. Они не знают, кто они на самом деле. Они... - меня скрутило в спазмах неудержимого хохота, - они думают, что они ткачи (...) То есть нет, они, - задыхаясь, выговорил я, - они даже не думают, что они ткачи... Они это знают...» [Пелевин, 373].

1.5. «Поток времени, который размывает стену настоящего»: время и история в романе

Время пелевинского романа распадается на два пласта. Первый – революционный, с момента знакомства Петра Пустоты с Чапаевым и до «гибели» их в Урале. Этот пласт хронологически соответствует романному времени «Чапаева». Второй временной пласт «Чапаева и Пустоты» - постсоветское время. Весь пелевинский роман – это своеобразные «сны об истории». Два романских времени текстуально разделены: условно «прошлому» соответствуют нечетные, условно «настоящему» - четные главы романа. Таким образом, советский хронос и топос в романе Пелевина оказывается исчезнувшим, забытым. Сделано это неслучайно: условно «прошлое» соответствует условно «настоящему», они взаимнообратны, зеркально отражены друг в друге. Герой романа Петр Пустота существует одновременно в обоих этих временных пластах и одновременно ни в одном из них, он существует во вневременной пустоте: «Вы как раз принадлежите к тому поколению, которое было запрограммировано на жизнь в одной социально-культурной парадигме, а оказалось в совершенно другой» [Пелевин, 48]. Подобная временная, пространственная двойственность является одним из внутренних двигателей романа.

Двойственность в романе Пелевина является знаком напряжения между двумя оппозициями: сон/явь и прошлое/настоящее (хотя использования слова «настоящее» в контексте романа «Чапаев и Пустота» достаточно условно).

Двойственность является синонимом и знаком сна, зеркальности, экранности, головокружения, расхождения, расслаивания («Сад расходящихся Петек»), двойничества, оборотничества.

У Фурманова пространство и время равно самому себе. В романе Пелевина постоянно ощущается размытость, неоднозначность того, что показывается/о чем говорится.

Начало романа вводит читателя в этот потусторонний, зеркальный мир: «Этой зимой по аллеям мела какая-то совершенно **степная** [отсылка к роману Фурманова] метель, и попадись мне пару **волков** [отсылка к роману Фурманова и одновременно самоцитация: «Проблема верволка в средней полосе» (1991)], я совершенно не удивился бы. Быть может, думал я, она [смерть] уже произошла, и этот ледяной бульвар, по которому я иду, не что иное, как предвестие мира теней» [Пелевин, 10-11]. Через несколько страниц Петр встречает своего старого знакомого Григория фон Эрнена – имя друга детства остается прежним, облик меняется: «...с изумлением увидел перед собой Григория фон Эрнена, которого я знал с детских лет. Но в каком виде!» [Пелевин, 12]. Дискурс удивления романа Фурманова сменяется дискурсом потусторонности – сказка превращается в дурной сон, в кошмар: «Поучительно видеть на человеке, который гораздо был в свое время поговорить о мистическом смысле Св. Троицы, явные признаки принадлежности к воинству тьмы – но, разумеется, в такой перемене не было ничего неожиданного» [Пелевин, 13]. После убийства фон Эрнена Пустота сам превращается в него: «Кожаная куртка пришлась мне впору – мы с покойником были практически одного роста. Когда я перетянул ее ремнями с болтающееся кобурой и посмотрел на свое **отражение**, я увидел вполне нормального большевика» [Пелевин, 22]. Образ большевика в кожаной куртке с автомобилем находит свое отражение в России 90-х: «Психическая энергия может двигаться, так сказать, наружу, во внешний мир, устремляясь к таким объектам, как, ну скажем, кожаная куртка, роскошный автомобиль...» [Пелевин, 49].

Пространство романа населено двойниками⁸⁴, оборотнями. Так, например, сам Петр Пустота оказывается одновременно пациентом психиатрической лечебницы и поэтом, «опытные товарищи» Жербунов и Барболин одновременно и наемники, и санитары (что, впрочем, закономерно – в обоих временных пластах они являются представителями властной инстанции), просто Мария, с синдромом раздвоения ложной личности, одновременно – пациент клиники, героиня мексиканского сериала и американского боевика.

⁸⁴ О двойничестве и оборотничестве в романах Пелевина см. также: *Литовецкий М.* Паралогии... С. 641-672.

Вопрос о двойственности в произведениях Пелевина требует, по-видимому, отдельного рассмотрения. А. Генис в эссе «Поле чудес» видит причину этой раздвоенности (героев и пространства) в том, что автор – «поэт, философ и бытописатель пограничной зоны. Он обживает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают яркие художественные эффекты, связанные с интерференцией, - одна картина мира, накладываясь на другую, создает третью, отличную от первых двух». Подобный эффект можно наблюдать уже в ранних произведениях писателя, когда в зависимости от того, под каким углом наблюдать происходящее, насколько пристально вглядываться, меняется и картина. Кроме того, причиной подобного пристального внимания к раздвоенности, по мнению Гениса, является и тот факт, что сам Пелевин живет на сломе эпох – и культур (советской/постсоветской; восточной/западной). Пелевину как писателю важно не наличие границы между мирами – тем более что границу эту едва ли удастся пересечь. Важен сам факт перемены, метаморфозы, пересечения, перевоплощения. В этом отношении мысль Гениса близка рассуждениям Быкова, который верно подметил, что «прорваться к этому последнему и окончательному Я, может быть, в самом деле невозможно. На главной подлинностью является поиск подлинности. Освобождение достигается хотя бы отказом от устоявшихся правил игры... Все герои зрелого Пелевина озабочены тем, как спрыгнуть с поезда... Для нынешнего Пелевина не существует никаких результатов – только процесс. Убежавшего найти можно, но убегающего!»⁸⁵.

Основной структурной оппозицией романа является противопоставление сна яви/реальности. Напряжение этой оппозиции задается тем, что сон и явь взаимно отражаются, и роман становится похож на зеркальную галерею со множеством отражений, приобретает пропастную структуру (*mise en abime*).

Оппозиция	Сон/Явь
Напряжение оппозиции	Отражение, взаимное отражение
Синонимический ряд	Зеркало Зеркало как экран Экран Проницаемый экран Визуализация Визуальность Зрение Проекция Двойственность Оборотничество Маски Карнавал Смена модусов +/-

⁸⁵ Быков Д. Побег в Монголию. // URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-dva/1.html>

Итог	Отсутствие фиксации Головокружение Водоворот
-------------	--

Оппозиции сон/явь в более широком смысле могут соответствовать следующие: память/забвение, прошлое/настоящее, истина/ложь, сила ночи/сила дня, «Чапаев»/«Чапаев и Пустота»⁸⁶. Так, например, роман Фурманова отражается в романе Пелевина и перестает быть фурмановским романом, становясь частью текста «Чапаева и Пустоты». Одновременно с этим, узловые эпизоды «Чапаева», отражаясь в романе Пелевина, меняют свой модус на противоположный.

Сон в культуре является одним из важнейших мотивов. Можно вспомнить цитируемых в романе Пелевина Чжуан-Цзы, Кальдерона. Вместе с тем сон является совершенно особым пространством-временем со своей логикой, полилингвальная структура, погружающая «не в зрительные, музыкальные и прочие пространства, а в их слитность, аналогичную реальной. Это «нереальная реальность»⁸⁷. Сама структура сна предполагает, что он является отражением реальности, сон и реальность выступают в связке. Роман Пелевина разрывает эту связь – один сон становится отражением другого; отражаясь друг в друге, эти сновидения представляют собой целую зеркальную галерею, *mise en abîme*.

Мотив сна является одним из сюжетообразующих мотивов романа Пелевина. Герои, обстоятельства, время претерпевают постоянные метаморфозы в соответствии с логикой сна.

Так, в эпизоде на вокзале Петр Пустота рассуждает: «...пока идиоты взрослые заняты переустройством выдуманного ими мира, дети продолжают жить в реальности...» [Пелевин, 91]. В разговоре Петра с Сердюком последний говорит: «Я ему возьми и скажи – а может, я действительно сомневаюсь. Говорили же восточные мудрецы, что мир – это иллюзия» [Пелевин, 138]. В разговоре с Анной:

« - На войне сердце грубеет, но стоит поглядеть на цветущую сирень, и кажется, что свист снарядов, выкрики всадников, пороховая гарь, к которой примешивается сладковатый запах крови – все это нереально, все это мираж, сон.

- Именно, - сказала Анна. – Вопрос в том, насколько реальная цветущая сирень. Может быть, это такой же сон» [Пелевин, ?]. Здесь же Пелевин использует скрытую цитату из Кальдерона («Жизнь есть сон»)⁸⁸: «...жизнь

⁸⁶ Пелевин, пусть и невольно, резюмирует женеттовскую концепцию бездны («все бездны составляют всего лишь одну» - *Женетт Ж.* Работы по поэтике. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых. М. 1998. С. 66.).

⁸⁷ *Лотман Ю.М.* Сон – семиотическое окно//*Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. – М., 1992. С. 125

⁸⁸ И одновременно он дает цитату из стихотворения Блока «На поле куликовом»: «И вечный бой! Покой нам только снится

Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль...»

есть сон, и сирень, как вы сказали, нам только снится» [Пелевин, 158] и отсылает к понятию «суккуба» - средневекового обозначения «демона, который принимает женское обличье, чтобы обольстить спящего мужчину» [Пелевин, 158]. Далее в этой же сцене Петр обращает внимание присутствующих в «Сердце Азии» офицеров на «глубокое родство слов «мир» и «мираж»» [Пелевин, 160-161].

В одной из бесед Петра Пустоты с Чапаевым: «Эх, Петька, Петька, - сказал Чапаев, - знавал я одного китайского коммуниста по имени Цзе Чжуан. Ему часто снился один сон – что он красная бабочка, летающая среди травы. И когда он просыпался, он не мог взять в толк, то ли это бабочке приснилось, что она занимается революционной работой, то ли это подпольщик видел сон, в котором он порхал среди цветов» [Пелевин, 257]. И далее:

« - Но если ты поймешь, что абсолютно все, происходящее с тобой, - это просто сон, тогда будет совершенно неважно, что тебе приснится. А когда после этого ты проснешься, то проснешься уже по-настоящему. И навсегда. Если, конечно, захочешь.

- А почему все происходящее со мной – это?

- Да потому, Петька, - сказал Чапаев, - что ничего другого просто не бывает» [Пелевин, 259].

Сон в романе является не только мотивом, временем, но и пространством, из которого и в которое пробуждаются *uthjb*.

Конструкция романа соответствует логике сна. Она состоит из двух частей, противопоставленных друг другу: больница (закрытое, замкнутое пространство; властная инстанция, обладающая функцией подавления) и город, степь (открытое пространство). Оба эти пространства взаимоотражаются. Кроме того, зеркальность, отражение является способом сведения двух этих пространств в одно - романное⁸⁹.

Каждому пространству-времени соответствует пять глав, чередующихся между собой. Интересно проследить, каким образом эти главы соединяются. В конце каждой главы есть визуальный или аудиальный образ, который, претерпев метаморфозу, соответствующую логике сновидения и становящийся не тем, чем был, в измененном виде появляется в начале следующей главы в виде размытого, неуловимого воспоминания.

Главы	Образ в тексте	Вид
Глава 1-2	¹ «Последним, что я увидел, перед тем, как окончательно провалиться в черную яму беспомощности, была покрытая снегом решетка бульвара – когда автомобиль разворачивался, она оказалась совсем близко к окну» [Пелевин, 42]- сон	Визуальный

⁸⁹ Однако важно отметить, что существует третий – идеальный – топос – это Внутренняя Монголия, одновременно являющаяся и реальным географическим пространством.

	<p>²«Собственно, решетка была не близко к окну, а на самом окне, еще точнее – на маленькой форточке, сквозь которую мне прямо в лицо падал узкий луч солнца» [Пелевин, 43]- пробуждение = оконная решетка</p>	
Глава 2-3	<p>² «... «Воспаление придатков» играет в основном классическую музыку – правда, в своей интерпретации. Сейчас вы услышите, что девчата сделали из мелодии австрийского композитора Моцарта, которые многие наши слушатели знают по фильму Формана и одноименному австрийскому ликеру, оптовыми поставками которого занимается наш спонсор фирма «Третий глаз»» [Пелевин, 82-83]- сон</p> <p>³ «- Видите ли, - сказал он, - когда я заглянул в вашу комнату, вы еще спали. Так вот, во сне вы насвистывали – боюсь, правда, что не совсем точно, - эту фугу. Что же до меня, то я очень люблю Моцарта» [Пелевин, 90]- пробуждение = Моцарт</p> <p>² «Поигрывая великолепно развитыми мышцами, он [Терминатор] долго искал что-то в кустах, но так и не нашел. Затем в моем сне был провал, а когда я увидел его опять, он уже был, страшно сказать, беременным – видимо, встреча с Марией не прошла для него даром. К этому моменту он успел превратиться в пугающую металлическую фигуру с условным лицом, и на его вздувшемся животе играло солнце» [Пелевин, 83]- сон</p> <p>³ «Прямо напротив моего окна на другой стороне бульвара был виден обитый медной жостью купол, отчего-то напомнивший мне живот огромной металлической роженицы» [Пелевин, 85]- пробуждение = роженица</p>	<p>Аудиальный</p> <p>Визуальный</p>
Глава 3-	<p>³ «Петр! – крикнул Чапаев. – Не спите!</p>	Аудиальный

4	Идите к нам!» [Пелевин, 112] - сон ⁴ «-Эй! Не спите!» [Пелевин, 113] - пробуждение	
Глава 4-5	⁴ «Я повернул голову и увидел мертвенное лицо с пыльными бельмами глаз, медленно опускающееся на меня из-под засиженного мухами штукатурного неба» [Пелевин, 143] - сон ⁵ «Бюст Аристотеля был единственным, что сохраняла моя память, когда я пришел в себя» [Пелевин, 144] - пробуждение = бюст Аристотеля	Визуальный
Глава 5-6	⁵ «- Выключите динамо, - заорал он что было сил, - выключите динамо! Динамо! Ди-на-мо!! ДИ-НА-МО!!» [Пелевин, 191] - сон ⁶ «- Следующая станция – «Динамо», - сказал голос в динамике» [Пелевин, 192] - пробуждение = Динамо	Аудиальный
Глава 6-7	⁶ «- А что тут удивительного, - ответил Володин. – Одни призраки болеют за «Спартак». Другие – за «ЦСКА». Почему бы третьим не болеть за «Динамо»?» [Пелевин, 247] - сон ⁷ «- Динама! Динама! Куда пошла, твою мать!» [Пелевин, 248] - пробуждение = Динамо	Аудиальный
Глава 7-8	⁷ «- Идиоты, - прошептал я, поворачиваясь к стене и чувствуя, как мне на глаза наворачиваются слезы бессильной ненависти к этому миру, - Боже мой, какие идиоты... Даже не идиоты – тени идиотов... Тени во мгле...» [Пелевин, 298] - сон ⁸ «- А почему, собственно говоря, вам показалось, что они похожи на тени?» [Пелевин, 299] - пробуждение	Аудиальный
Глава 8-9	⁸ «- И все равно никак врубиться не могу, - сказал он, - кто же все-таки этот четвертый?» [Пелевин, 333] - сон/письменная фиксация сна ⁹ «И действительно, кто же был этот	Аудиальный

	четвертый? Кто его знает» [Пелевин, 334] - пробуждение/текст/письменная фиксация	
Глава 9-10	Пробел	
Глава 10-1	¹⁰ «Тверской бульвар бы почти таким же, как и тогда, когда я последний раз его видел, - опять были февраль, сугробы и мгла, странным образом проникавшая даже в дневной свет. На скамейках сидели неподвижные старухи, стерегущие пестро одетых детей, занятых затяжной сугробной войной; вверху, над черной сеткой проводов, висело близкое-близкое к земле небо» [Пелевин, 400] ¹ «Тверской бульвар был почти таким же, как и два года назад, когда я последний раз его видел, - опять был февраль, сугробы и мгла, странным образом проникавшая даже в дневной свет. На скамейках сидели те же старухи; вверху, над черной сеткой ветвей, серело то же небо, похожее на ветхий, по земле провисший под тяжестью спящего Бога матрац» [Пелевин, 10]	

Двойственность в романе Пелевина – это своеобразное свойство пространства сна, в соответствии с этой логикой знак, обозначение, форма остается одной и той же, однако значение, наполнение, внутренние смыслы ее зачастую противоположны друг другу.

Так, «товарищи» Жербунов и Барболин оказываются санитарями – по сути, их функция не изменилась, они являются в обоих сновидческих пластах представителями властной инстанции.

Один из героев романа, Черный барон Юнгерн (в котором Быков усматривает слившихся в одном образе Юнга и барона Унгерна) «своим друзьям обычно показывается в виде петербургского интеллигента, которым я действительно когда-то был» [Пелевин, 280].

Песня «Ой, то не вечер», которые казаки исполняют под предводительством Юнгерна, оказывается не просто народной песней, но наделенным неким сакральным смыслом катехизисом – при том, что слова в обоих вариантах остаются абсолютно одинаковыми: «Эту песню господин барон специально для нас сочинили, чтобы мы пели и думали. А чтобы нам

легче запомнить было, в ней и слова такие же, как в той песне, про которую ты говоришь, и музыка» [Пелевин, 285].

Культура эпохи постмодерна – это во многом культура визуальная. Подобная тенденция развития массовой в первую очередь культуры была подмечена многими культурологами, в первую очередь, французскими. Так, Ги Дебор в книге «Общество спектакля» пишет о том, что «спектакль, как тенденция заставлять смотреть на мир с помощью различных специализированных опосредований (мир больше не может восприниматься непосредственно), естественным образом выбирает зрение в качестве привилегированного чувства, которым в предыдущие эпохи было осязание; это самое абстрактное, наиболее подверженное обману чувство вполне соответствует всеобщей абстрактности современного общества»⁹⁰. И. П. Ильин в книге «Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа», ссылаясь на английского писателя и литературоведа Д. Лоджа, отмечает, что «многие произведения этого рода [т.е. постмодернистские] «законтачены» на современности, на политической и рекламной актуальности бытия»⁹¹. Эта «законтаченность» проявляется в непосредственном использовании средств представления этой самой современности, вынесенной на экран. Действительность не только познается с помощью экрана, но и конструируется им.

Роман Пелевина во многом опирается на визуальную культуру – кино, живопись, телевидение. Визуальность пронизывает текст «Чапаева и Пустоты» на всех уровнях. Приведем примеры. В начале романа визуальная культура непосредственно упоминается Валерием Брюсовым: «Товарищи! Хотя мы и живем в визуальную эпоху, когда набранный текст вытесняется зрительным рядом, или...хмм – он закатил глаза, сделал паузу, и стало ясно, что сейчас он произнесет один из своих идиотских каламбуров, - или, я бы даже сказал, зрительным залом...» [Пелевин, 29]. В этом же эпизоде происходит первое знакомство читателя и Петра Пустоты с Чапаевым, знакомство визуальное: «Странный человек, в перехваченной ремнями черной гимнастерке, с закрученными вверх усами...» [Пелевин, 32].

Шашка Чапаева также является своеобразным зеркалом/экраном: посредством ее герои романа наблюдают за Лениным, ищущим котенка: «Я посмотрел на размытое красноватое отражение, появившееся на стальной полосе. В нем была какая-то странная глубина – казалось, я гляжу сквозь запотевшее стекло в длинный, слабо освещенный коридор. По изображению прошла легкая рябь, и я увидел расслабленно идущего по коридору человека в расстегнутом френче» [Пелевин, 95]. Аналогичная шашка есть у другого героя романа, барона Юнгерна: «Вместо ответа барон вытащил из ножен шашку.

- Смотрите на лезвие, - сказал он.

⁹⁰ Дебор Ги. Общество спектакля. М.: Опустошитель / Пер. с фр. Антона Уриновского, 2011. С. 13-14.

⁹¹ Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. С. 167

Я поглядел на лезвие и, как на **киноэкране**, увидел на ярко-белой полосе стали подвижное изображение» [Пелевин, 290].

В эпизоде коллективной терапии в психиатрической больнице мы также видим целую галерею экранов/зеркал – это картины, которые рисуют пациенты. Примечательно, что эти экраны проницаемы: в последующих главах статические изображения оживают: «рисунки, объединенные японской темой» [Пелевин, 122], появляются в сне Сердюка; «три размытых темных силуэта вокруг вспышки огня и падающего на них сверху столба света» [Пелевин, 123] - сон Володина; и, наконец, схема лечения шизофрении становится картиной боя под Лозовой – это единственное изображение, не находящее своего отражения в романе, или, наоборот, не имеющее того, что можно отразить.

В японском эпизоде, где главным действующим лицом является Сердюк, мы видим дословное отражение его картины: здесь также появляются «мужички в синих шапочках», «нагой мужчина на краю обрыва» (отражения множатся: в кабинете Кавабаты Сердюк видит множество гравюр), концептуальная икона начала «Бог» Давида Бурлюка – означающее без означаемого.

В 7 главе романа читаем: «...несомненно, мое сознание, подчиненное сложному кодексу мира сновидений, за миг до пробуждения создало его [название футбольной команды «Динамо» - В.Д.] из имени лошади, которое выкрикивал под моим окном какой-то боец, - причем этот выкрик отразился сразу в двух зеркалах, прекратившись, кроме станции, в название футбольной команды, разговором о которой мой сон кончался» [Пелевин, 296].

Зеркало является одновременно проницаемым экраном, проектором, на котором показывается изображение. Синонимом экрана выступает сцена. В этом отношении особенно важно рассмотреть эпизод сна Просто Марии и эпизод в кафе «Музыкальная табакерка».

Эпизод в кафе интересен тем, что часть действия, описанного в нем, происходит на сцене. Сцена же представляет собой некое магическое, сакральное пространство, отражающее жизнь. Цитируя Шекспира, Григорий фон Эрнен убеждает Петра Пустоту: «Послушай, - сказал он, - жизнь – это театр. Факт известный. Но вот о чем говорят значительно реже, это о том, что в этом театре каждый день идет новая пьеса (...) Сейчас со сцены каждый день палят из нагана, а могут и бомбу кинуть. Вот и подумай – кем сейчас лучше быть? Актером или зрителем?» [Пелевин, 15-16]. Петр Пустота, стреляющий из нагана в кафе «Музыкальная табакерка» в 1918 году в первой главе отражается, дублируется в последней главе: «...публика была самая разношерстная, но больше всего было, как это всегда случается в истории человечества, свинойрылых спекулянтов и дорого одетых блядей» [Пелевин, 32] (цитата дословно повторяется в конце романа [Пелевин, 410]). «С этими словами я выстрелил в люстру, но не попал» [Пелевин, 40] (начало романа)/ «С этими словами я поднял жербуновскую ручку и выстрелил в люстру» [Пелевин, 411] (конец романа). Два пространства, таким образом,

сценическое и зрительное, оказываются взаимопроницаемы, меняются местами.

Характерными атрибутами театра являются маски и костюмы. О них не единожды заходит речь в романе. Так, в эпизоде в театре:

«Кто вы? Мой Бог, да вы в маске стоите!

Ваши глаза как две желтых звезды!

Как это подло! Снимите!

Мармеладов выдержал долгую и страшную паузу.

Снимите!

Мармеладов одним движением сорвал маску, и одновременно с его тела слетел привязанный к маске хитон, обнажив одетую в кружевные панталоны и бюстгальтер женщину в серебристом парике с мышинной косичкой» [Пелевин, 34].

Мы становимся свидетелями не только сценического представления, но и превращения, которое также является одним из сюжетообразующих двигателей романа и свойственно всему творчеству Пелевина в целом.

В одном из диалогов с Чапаевым Петр Пустота с недоверием относится к тому, что тот действительно является красным командиром:

«- Мне трудно поверить, что вы действительно красный командир.

Чапаев поднял левую бровь.

- В самом деле? – спросил он с искренним, как мне показалось, изумлением. – Но отчего?

- Не знаю, - сказал я. – Все это очень напоминает маскарад» [Пелевин, 107].

Петр Пустота неоднократно меняет обличье: из поэта он превращается в большевика фон Эрнена/Григория Фанерного; затем становится помощником Чапаева («На столике, где я оставил пустой чайный стакан, теперь лежал непонятно откуда взявшийся сверток. Внутри оказалась безупречная черная пара, блестящие лаковые туфли, сорочка, смена белья и несколько галстуков, видимо, на выбор. Я уже ничего не удивлялся. Костюм и туфли пришлись мне впору...» [Пелевин, 103]) и, наконец, ординарцем, чем внешний вид списан с героя фильма «Чапаев»: «Он [денщик – В.Д.] принес мне одежду – серо-зеленый китель без погон (зато с нашивкой за ранение на рукаве), синие галифе с двойным красным лампасом и пару отличных коротких сапог из мягкой кожи. Кроме того, на кровать были брошены косматая черная папаха, шашка с гравировкой «Петру Пустоте за доблесть» и саквояж фон Эрнена...» [Пелевин, 149]. Последнее, но не окончательно внешнее преображение Петр претерпевает в последней главе романа, при выписке из психиатрической лечебницы: «От синих хлопковых брюк и черного свитера, который выдал мне Жербунов, пахло пылью и чуланом; мне совершенно не понравилось, что брюки мятые и чем-то запачканы (...) Я надел высокие ботинки на рифленой подошве, круглую меховую шапку и серое шерстяное пальто, которое было бы даже элегантно, если бы его не портила обгорелая дырка на спине» [Пелевин,

396-397]. В таком обличье Петр Пустота, несомненно, вписывается в контекст 90-х.

Пулеметчица-льюисистка Анна также меняет внешний облик. В начале романа, в поезде, Чапаев представляет свою, как окажется потом, племянницу Петру Пустоте: «Она была острижена совсем коротко – это даже трудно было назвать прической. На ее еле сформированную грудь, обтянутую темным бархатом, спускалась нитка крупных жемчужин; ее плечи были широкими и сильными, а бедра чуть узковатыми. У нее были слегка раскосые глаза, но это только добавляло ей очарования» [Пелевин, 104]. После боя под Лозовой Анна меняет обличье: «Впрочем, некоторые изменения с ней произошли. Наверно, из-за освещения мне показалось, что ее волосы стали короче и чуть светлее. Вместо вчерашнего темного платья на ней была какая-то странная полувоенная форма – черная юбка и широкий песочный френч...» [Пелевин, 145] - образ, списанный с фильма братьев Васильевых. На концерте, устроенном красноармейцами, Анна вновь появляется в вечернем наряде: «На ней было платье из черного бархата, закрывающее грудь и шею, почти до пола длиной; ни один из ее нарядов не шел ей так» [Пелевин, 338]. Этот наряд сменяется в сцене бегства Чапаева и Петра: «Она была в гимнастерке, галифе и сапогах...» [Пелевин, 374]. Весь этот маскарад, смена платьев претерпевает изменение в последней главе романа, где реальные, по мнению Петра Пустоты, исторические события превращаются в анекдот: «...Короче, он ее спрашивает: «Ты почему голая, Анка?» а она отвечает: «У меня платьев нет». Он тогда открывает шкаф и говорит: «Как нет? Раз платье. Два платье. Привет, Петька. Три платье. Четыре платье».

- Вообще-то, - сказал я, - за такие слова надо было бы дать вам в морду (...) На самом деле все было абсолютно иначе. У Анны был день рождения, и мы поехали на пикник. (...) Чапаев стал объяснять Анне, что личность человека похожа на набор платьев, которые по очереди вынимаются из шкафа, и, чем менее реален человек на самом деле, тем больше платьев в этом шкафу. Это было его подарком Анне на день рождения – в смысле не набор платьев, а объяснение» [Пелевин, 390].

Чапаев также претерпевает очевидные метаморфозы. В сцене в поезде «на нем были черный бархатный пиджак, белая сорочка и алая бабочка из такого же переливающегося муара, что и красные лампасы на его шинели» [Пелевин, 104]. После боя под Лозовой, как и Анну, Петр видит Чапаева в новом обличье: «Внутри стоял широкий стол из свежеструганных досок и две лавки. На столе огромная бутылка с мутноватой жидкостью, стакан и несколько луковиц. На ближайшей лавке спиной ко мне сидел человек в чистой белой рубахе навыпуск (...) на его лоб падала влажная прядь волос, а рубаха была растегнута до середины живота. Вид у него был совершенно затрапезный и до такой степени не походил на тот образ, который сохранила моя память, что я несколько секунд колебался, думая, что это ошибка» [Пелевин, 170-171]. Далее: «На нем был серый китель, перетянутый

португеей, папаха с косой муаровой лентой и подшитые кожей черные галифе с тройным лампасом» [Пелевин, 252].

Такая смена костюмов – своеобразная маскировка: «Настоящие иностранцы, которых в Москве развелось невероятное количество, в целях безопасности уже много лет одевались так, чтобы, чтобы ничем не отличаться от обычных прохожих. Представление о том, как выглядит обычный московский прохожий, большая их часть получала, понятное дело, из передач Си-Эн-Эн. А Си-Эн-Эн, стараясь показать москвичей, бредущих за призраком демократии по выжженной пустыне реформ, в девяноста случаях из ста давало крупные планы переодетых москвичами сотрудников американского посольства, поскольку выглядели они гораздо натуральнее переодетых иностранцами москвичей» [Пелевин, 213-214].

Подобная смена костюмов – не просто сюжетно обусловленная необходимость, типы костюмов диаметрально противоположны друг другу, они отсылают, с одной стороны, к моде того времени, к культурному пласту («Чапаев», книга и фильм, анекдоты), с другой стороны, с помощью костюмов Пелевин показывает, что не только Чапаев, но и все канонические герои чапаевского эпоса «не так просты».

Сон Просто Марии наполнен многочисленными аллюзиями, историческими и культурными. Так, образ главного героя этого эпизода, страдающего раздвоением ложной личности, списан с героини известнейшего мексиканского телесериала «Просто Мария». Помимо этой героини в тексте присутствует Арнольд Шварценнеггер, воплощающий два своих экранных образа: положительного героя боевика Джеймса Камерона «Правдивая ложь» (название которого, кстати, в полной мере применимо к роману Пелевина) и другого, фантастического, фильма «Терминатор». Подобно тому как Мария является андрогинным, двуполым существом с двойным сознанием, так и Шварценнеггер является носителем двух антиномичных культурных архетипов – «хорошего» и «плохого» парня: «Его левый глаз был чуть сощурен и выражал неизмеримо сложную гамму чувств, среди которых были смешанные в строгой пропорции жизнелюбие, сила, здоровая любовь к детям, моральная поддержка американского автомобилестроения в его нелегкой схватке с Японией, признание прав сексуальных меньшинств, легкая ирония по поводу феминизма и спокойное осознание того, что демократия и иудео-христианские ценности в конце концов обязательно победят зло во всем мире» [Пелевин, 77-78] - в этом фрагменте Пелевин показывает идеального героя, воплощенного в «Правдивой лжи»: персонаж Арнольда Шварценнеггера (ведущий, кстати сказать, двойную жизнь – секретного шпиона и мирного страхового агента) действительно мужественен, любит свою семью и дочь – в одной своей ипостаси; в другой же борется со ставленниками мирового зла – террористической организацией «Красный Джихад», угрожающей покою мирного населения Америки. Герой фильма «Правдивая ложь» «выстреливает» Марией после того, как узнает, что она слушает группу «Джихад Кримсон» - он произносит сакраментальное «You are fired». «Но его

правый глаз был совсем иным. Это даже сложно было назвать глазом. Из развороченной глазницы с засохшими потеками на Марию смотрела похожая на большое бельмо круглая стеклянная линза в сложном металлическом держателе, к которому из-под кожи шли тонкие провода. Из самого центра этой линзы бил луч ослепительно красного света – Мария заметила это, когда луч попал ей в глаза» [Пелевин, 78] - Мария становится одновременно не только героиней популярной мыльной оперы, но и героиней фильма «Терминатор».

Мария и Терминатор являются порождениями экрана. Непосредственно экран неоднократно упоминается в этом эпизоде: «...мелькнули только на секунду высокие книжные шкафы, заваленный бумагами стол с пишущей машинкой и висящая над ним фотография человека с чудовищными вьющимися усами и мрачным взглядом – все это было дрожащим, искривленным и черно-белым, словно Мария видела это изнутри совсем старого телевизора с экраном не больше сигаретной пачки, который к тому стоял не в центре комнаты, а где-то в углу» [Пелевин, 62] и далее: «Первое, что она увидела, открыв глаза, было наезжающее прямо на нее окно - оно было настолько близко, что Мария отчетливо увидела на экране работавшего в комнате телевизора танк, который поворачивал пушку в ее сторону...» [Пелевин, 74].

В эпизоде сна Володина героиня, сидевшие у костра, «казались просто размытыми прозрачными тенями, которые падали на невидимый экран от головешек и комьев земли, лежащих у огня» [Пелевин, 299].

Для Петра Пустоты Анна становится своеобразным зеркалом-экраном: «До встречи с вами я и понятия не имел, насколько я безобразен... Нет, не сам по себе... Вы словно бы зеркало...» [Пелевин, 338].

Изображением может быть все, что угодно: визуальный образ, картинка, образ в книге. Соответственно, экран является средством транслирования этого образа, передатчиком, посредством которого образ достигает зрителя, который, в свою очередь, формирует, генерирует этот самый образ, который, в свою очередь, воспроизводится посредством экрана, и так далее.

Подобная схема идеально функционирует в поле массовой культуры, о чем, несомненно, догадываются в той или иной степени героини романа Виктор Пелевина. Так, Мария рассуждает о «тех, кто помнил и думал о ней. Сколько их было? Миллионы? Десятки миллионов?» [Пелевин, 59]. И далее: «...ответ, конечно же, был в тех бесчисленных умах и сердцах, которые призвали ее сюда и заставили воплотиться на этой дымной набережной. Все они как бы сливались в один океан сознания, через миллионы глаз глядящий на телеэкран, и весь этот экран был открыт ее взору» [Пелевин, 61]. Арнольд Шварценеггер также является проекцией массового бессознательного: «Мария испуганно отшатнулась, но тут же вспомнила, что Шварценеггер, так же, как и она – существо условное и соткан из тысяч русских сознаний, думающих в эту секунду о нем, а мысли по его поводу у людей могут быть сами разными...» [Пелевин, 66]. Догадывается об этом и Чапаев: после его

речи на вокзале перед отправлением поезда Петр Пустота размышляет: «Может быть, впадая в подобие транса, он улавливал эманации чужого ожидания и каким-то образом сплетал из них понятный толпе узор» [Пелевин, 102].

Подобная двойственность, постоянная смена костюмов, перемещение из одного сна в другой, ощущение, что всё «вверх дном»⁹², создает у героев и читателей романа ощущение головокружения, водоворота, в котором нет возможности зафиксироваться, закрепиться: «Как только тебя подхватывает поток сновидений, ты сам становишься его частью, потому что в этом потоке все относительно, все движется и нет ничего такого, за что можно было бы ухватиться. Когда тебя засасывает в водоворот, ты этого не понимаешь, потому что сам движешься вместе с водой и она кажется неподвижной. Так во сне появляется ощущение реальности» [Пелевин, 364].

Навязчивая визуальность, зеркальность, двойственность романа, его пропастная структура (*mise en abîme*) когда герои/обстоятельства словно расслаиваются, множатся (роман Пелевина наполнен двойниками) создает у читателя устойчивое ощущение головокружения. В самом тексте романа этот мотив неоднократно обыгрывается – герои и персонажи испытывают головокружение от усталости, вследствие контузий, от приема различных средств. Это состояние порождает «головокружительное чувство бесконечности»⁹³ – подобное определение употребил Ж. Женетт в отношении барочной поэзии. Однако оно применимо и к роману Пелевина. Отсутствие идентичности, проблемы с собственным «я», с самоопределением сближают постмодернистский роман с литературой барочной эпохи. Как и герои барокко, Петр Пустота испытывает трагическую невозможность самоосуществиться: «Если мир – это театр, то человек – актер в этом мире; актер невольный, принужденный к лицедейству сущностью мира (...) Человек принужден играть некоторую роль, к которой его «я», как это очевидно для него самого, не сводится, между тем как «он сам» ускользает от самоосуществления, безысходно плененный в своих самоотчуждениях»⁹⁴.

Трагизм этой невозможности в случае Петра Пустоты усугубляется еще и тем, что нет ни объекта, с которым можно отождествиться, ни субъекта, который может это сделать; попросту говоря, нет никакого «я» и никакого «другого».

Беспреостанное превращение, водоворот, головокружение могут быть остановлены только в одной точке – в точке «не знаю». По сути, фурмановское знание противопоставляется пелевинскому «незнанию». Знание это статично, оно пассивно, оно не требует рефлексии, оно является тем, «над чем мы и думать не хотим»⁹⁵. Такого рода знание – это

⁹² «Как вверху, так и внизу. А как внизу, так и вверху. А когда все вверх дном, как объяснить, что ни верха нет, ни низа?» (Там же. С. 322). – Ср. Женеттовские «бездны».

⁹³ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 64

⁹⁴ Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. См.: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Mikhailov_Baroque.htm

⁹⁵ Пятигорский А.М. Мифология и сознание современного человека. Лекция Александра Пятигорского. [Стенограмма] // <http://www.polit.ru/lectures/2006/03/02/pjatigorsky.html>

утвержденная и принятая схема, лекало, по которому строится мыслительный процесс.

У Фурманова роман «Чапаев» - это миф не столько о Чапаеве, сколько миф о советской власти. Это синкретический миф, структура которого подразумевает вовлеченность в него, сопричастность, про- и переживание.

В романе Виктор Пелевина, как и в его творчестве в целом, также можно наблюдать присутствие мифов, которые являются одним из внутренних механизмов текста. Так, в «Чапаеве и Пустоте» можно проследить наличие как минимум нескольких синкретических мифов – это миф о вечном невозвращении, кроме того, исследовательница творчества Виктора Пелевина Н.А. Нагорная отмечает, что в этом романе присутствует монгольский миф, который включает в себя «китайский, тибетский, японский мифы. К монгольскому мифу подключаются теории скифства и евразийства, панмонголизма, причем они сакрализуются и пародируются одновременно»⁹⁶.

Вместе с тем миф о Чапаеве – это попытка деконструировать, демифологизировать того Чапаева, которого мы все знаем. По сути, Пелевин, опираясь на некоторый общеизвестный, общекультурный минимум сведений о Чапаеве, отнюдь не конструирует нового Чапаева, поскольку это было бы невозможно, в силу общей концепции романа. Пелевин, используя имя Чапаева как некий манок, демифологизирует это имя и разрушает читательские ожидания. Рассмотрим, чем сформированы эти самые читательские ожидания, нарушая которые, Виктор Пелевин конструирует свой роман.

Любой исторический миф функционирует в общественном сознании, являясь своеобразным знаковым универсумом (хотя подчас количество этих «знаков» минимально); исторический миф является наименьшим общим кратным сведений, известных каждому сопричастному тому или иному историческому пласту. Важно отметить, что сама хронологическая последовательность в такого рода «знании» нередко нарушена и представляет собой лишь набор сведений, не связанных между собой причинно-следственными связями. Это мнимое «знание». Постоянно резонируя в общественном сознании, исторический миф принадлежит одновременно всем и никому, точнее, он принадлежит массе, которая является одновременно и производителем, и потребителем этого мифа. Исторический миф о Чапаеве (как, впрочем, и о любом другом историческом лице или событии) – это своеобразная сеть, ризома, сотканная из белых пятен и «узлов», формирующих «фактические» границы мифа. Все, что находится между этими границами, представляет собой поле для авторской и читательской игры и интерпретации. Наличие лакун позволяет Пелевину спекулировать на уровне читательской компетенции. Для маневра на таком игровом пространстве необходимо маркировать это пространство. Пелевин обращается к восприятию Чапаева массовой аудиторией. Это восприятие

⁹⁶ Нагорная Н. История и сновидение в творчестве В. Пелевина. См. : <http://lik.altnet.ru/Kritika/nagor.htm>

сформировано, с одной стороны, фильмом братьев Васильевых «Чапаев», снятому по одноименному роману Фурманова, с другой стороны, целым пластом народного творчества – анекдотам о Чапаеве. Необходимо маркировать не только топос и хронос, но и главного героя, сделав его по возможности максимально узнаваемым. Пелевин оправдывает читательские ожидания, заданные уже заглавием романа: «Я перевел глаза и заметил за одним из столиков странного человека в перехваченной ремнями черной гимнастерке, с закрученными вверх усами» [Пелевин, 32]. Впрочем, наметанный глаз читателя, чье восприятие сформировано предшествующим культурным пластом, намек на появление главного героя заметит немного раньше: перед кафе «Музыкальная табакерка» стоит «устрашающего вида броневик» [Пелевин, 27].

Исторический миф так или иначе апеллирует и аккумулирует звенья причинно-следственной связи. К числу таких узловых точек можно отнести топос и хронос. Пелевин в своем романе также активно использует узловые, доминантные эпизоды в повествовании о Чапаеве. Эти факты, как правило, общеизвестны, аксиоматичны: бой под станцией Лозовая, пребывание в степи, гибель в реке Урал. При этом важно отметить, что все эти топосы соотносятся не только и не столько с реальностью; они заимствованы из культурного пространства. Если роман Фурманова, являющийся первым текстом, произведением в корпусе «чапаевского» цикла, практически никогда (осознанно) не отсылает читателя к иным культурным пространствам (если не брать в расчет фольклор и библейские мотивы), то роман Пелевина существует в осознанном контексте (литературы, музыки, кинематографа, живописи), который значительно расширяет пространство романа. Таким образом, «Чапаев и Пустота» вписывается в постмодернистскую, необарочную парадигму, являясь с одной стороны, одной из частей лабиринта, с другой стороны, - отражением всего чапаевского эпоса, аккумулируя и деконструируя весь пласт культурных референций о Чапаеве (фильм, «Чапаев» Фурманова, анекдоты).

Вместе с тем, Пелевин осуществляет свою писательскую стратегию, отнюдь не тяготея к сенсационности. Текст Пелевина отличается от массива текстов, претендующих на историчность, реалистичность, но в то же время четко ориентированных на массовый читательский спрос и коммерческий успех. Подобного рода текста ориентированы на читательские ожидания и обусловлены ими. Подобная массовая словесность – это «обещание замечательного развлечения и удовольствия: нам предлагают пережить нечто «потрясающее», «захватывающее» и «волнующее»⁹⁷. Кроме того, подобного рода книги, как правило, претендуют на объяснение, они конституируют «знание».

Физическая смерть героя как один из узловых моментов в историческом мифе является ключевым пунктом, который сложно

⁹⁷ Мегилл А. Историческая эпистемология: Научная монография. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2007. С. 443-444

игнорировать. Есть пространство (временное и географическое) между рождением и смертью героя является полем для игры и интерпретаций, то смерть героя исключает возможность дальнейшего комбинирования и интерпретации фактов; смерть героя является катализатором слухов, благодаря которым герой становится вечным, бессмертным – разумеется, в культурном пространстве. Обыгрывая узловую эпизод (он же финал) биографии Чапаева, Пелевин, нивелируя мотив физической смерти героя, создает потенцию к его возвращению. Если в других ситуациях смерть, устранение героя создают потенцию а) к его возвращению в рамках, установленных хронологией его биографии (к примеру, в романе Володарского «Страсти по Чапаю»); б) к обыгрыванию завершающего эпизода: оптика расслаивается на «свидетельскую», которая подтверждает смерть, и авторскую, которая «спасает» героя («Сказ о Чапаеве»); то Пелевин, расслаивая обозначающее (Урал) на два обозначаемых (река Урал, реальное географическое пространство; и Условная река абсолютной любви – УРАЛ), дает Чапаеву новую жизнь – Петр Пустота встречается с начдивом уже в 90-х годах XX века.

1.6. Чапаев в XXI веке: ностальгия по прошлому

В 2007 в серии «Смотрим фильм. Читаем книгу» выходит еще один роман в серии «Чапаевяны» «Страсти по Чапаю»⁹⁸, своеобразно продолжающий и развивающий мотивы чапаевского эпоса.

Особенностью чапаевского канона является не только расстановка персонажей, их взаимоотношения, но и время и место действия событий. Володарский актуализирует основные, узловые моменты романа Фурманова, по-иному расставляя акценты.

Название романа изначально амбивалентно – «Страсти по Чапаю». Во-первых, в современном культурном контексте семантика слова «страсть» такова, что неминуемо отсылает к любовно-эротической литературе. В романе Володарского Чапаев отнюдь не просто красный комиссар, в соответствии с законами жанра, он является также и героем-любовником. Во-вторых, в более широкой и давней культурной традиции существует жанр «страстей» - музыкальных произведений для оркестра и хора на евангельскую тему страданий Христа. Этот христианский пласт также активно эксплуатируется в романе: в отличие от атеистических произведений соцреализма, в отличие от романа Пелевина, Володарский сознательно создает своего Чапаева верующим и активно использует христианскую символику на протяжении всего романа.

Роман Володарского вполне можно назвать формульным, массовым: герои его изначально, функционально заданы, здесь горизонт читательских ожиданий заранее определен и достаточно жестко зафиксирован. Не являясь историческим произведением, «Страсти по Чапаю» вполне вписываются в постмодернистскую канву переписывания и переописывания истории в тот исторический период, когда история как цельный нарратив уже утратила

⁹⁸ Текст романа цитируется по изданию: *Володарский Э. Страсти по Чапаю*. СПб., 2007.

свой авторитет⁹⁹. Это своеобразное переложение романа Фурманова на новый лад. Если Пелевин совершенно очевидно играет с «Чапаевым», заимствуя из него целые эпизоды и помещая их в совершенно иной контекст, благодаря чему эти фрагменты утрачивают свой актуальный смысл, то Володарский, отталкиваясь от романа Фурманова, вплетает его в ткань повествования почти как реальный исторический документ.

Действие романа начинается на берегах Волги, где проходит юность Василя – строителя церквей из артели плотников и его возлюбленной Настены. Володарский вольно или невольно актуализирует весь тот пласт культуры, который так или иначе присутствует и резонирует в сознании реципиента и который можно определить как лубок, мелодраму, городской романс и шансон, а также сказку. Действительно, главный герой романа, Василий Чапаев, является младшим из троих сыновей – зачин вполне сказочный. Смерть (расстрел) одного из старших братьев является своеобразной формой «отлучки одного из членов семьи»¹⁰⁰, после чего следует запрет отца на участие в революции – «запрет» по Проппу¹⁰¹. Сам жанр романа, который выпущен в такой серии, предполагает соотнесение написанного с увиденным, или визуализацию текста. Возможно, именно с этим фактом связана лубочность романа Володарского, его тяготение к простейшим микросюжетам и мотивам. На протяжении первой главы Володарский использует максимальное количество клише и штампов, насыщая ими текст: действие романа начинается на крутых берегах Волги, в «сонном городке <...> купцов, ремесленников, рыбаков и бурлаков» [Володарский, 5]. Через несколько страниц читатель знакомится с эпизодическим, но весьма колоритным и характерным персонажем романа – «пузатым трактирщиком Кузьмой Филипповичем», который «собой представлял фигуру монументальную – высокий и толстый, с густой черной бородищей, в хромовых сапогах, жилетке и просторном пиджаке» [Володарский, 11]. Этот персонаж становится участником любовного треугольника и гибнет от руки Василя – после убийства трактирщика главный герой вместе с возлюбленной, на честь которой тот покушался, вынуждены бежать. Они скитаются на лодке вдоль берегов Волги, зарабатывая на жизнь тем, что Василий играет на шарманке, а Настена танцует. Здесь же происходит знаменательная в контексте лубочности романа встреча Василя с цыганским табором, во время которой гадалка предсказывает ему «большую дорогу» и «плохую смерть» [Володарский, 42]. Все эти эпизоды напоминают не только лубочные картинки, которые, как известно, были с поясняющими подписями, но и раскадровку к фильмам, иллюстрации из комиксов – с одной стороны, и иконы – с другой.

Пристальное сопоставление романов Володарского и Фурманова позволяет обнаружить ряд сходств. Сходны не только сюжетная канва, но и время и место действия произведений. Володарский расширил биографию

⁹⁹ *Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. С. 259

¹⁰⁰ *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки. М. 2007. С. 27

¹⁰¹ *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки... С. 28

Чапаева за счет повествования о его юности и пребывании на Первой мировой войне – этой своеобразный приквел к повествованию Фурманова, в котором этим фактам биографии посвящено несколько строк в изложении самого Чапаева. Как и в романе Фурманова, повествование заканчивается описанием гибели Чапаева на Урале. Эпизод с красноармейцем-насильником, которого под угрозой расстрела заставляют жениться на своей жертве, является дословным изложением аналогичного эпизода в романе Фурманова. Расстановка героев также претерпевает заметные и существенные изменения: как и в каноническом варианте, здесь присутствуют Чапаев, Петька, Фурманов, однако вместо Анки-пулеметчицы Володарский вводит в повествование Анну Стешенко – один из прототипов легендарной героини и – в этом романе – одну из возлюбленных Чапаева.

Одним из основополагающих мотивов в романе является мотив семьи. Если в произведениях «радикальной литературы»¹⁰² семьей главного героя была партия, то здесь мы видим вполне обычную семью, переживающую бурю революции. Ни у Фурманова, ни у Пелевина нет подробного изложения догероической биографии Чапаева – у первого она напоминает ответы в анкете.

Обилие женских образов призвано, как кажется, не только отразить многогранность и любвеобильность легендарного начдива, не только является данью моде, когда переописываются исторические факты (и факты биографии, скрывавшиеся во избежание разрушения сложившегося мифа), сколько средством своеобразного «обытовления» героя, способом деконструкции сложившегося мифа. В этом отношении роман Володарского, несомненно, наиболее близок (потому что противопоставлен) в идеологическом плане роману Фурманова. «Страсти по Чапаю» не столько восполняют исторические лакуны, сколько спорят с «Чапаевым» 1923 года; наиболее ярко об этом свидетельствует «христианский» финал романа: умирая, Чапаев вспоминает не партию, не Ленина, что было бы закономерно в романе соцреализма, а свою первую любовь – Настену.

Марк Липовецкий в своей книге «Паралогии»¹⁰³, анализируя феномен постмодерна, приходит к выводу, что в современной культуре весьма сильны ревизионистские тенденции, воскрешающие соцреалистические модели. Подобное сочетание постмодернизма и соцреализма он называет новым термином «пост-соц»: «Трансформация соцреалистических моделей и мифов в идеологически нейтральные, однако чрезвычайно популярны формы постсоветской массовой культуры показательна, несомненно, не только для постсоветской культуры. <...> ...реактуализация соцреалистического дискурса впитывается в процесс позднепостмодернистского мифотворчества, нацеленного на создание более или менее <...> разомкнутых и игровых мифологических контекстов и моделей идентичности. «Советские», симбиотические отношения между постсоветской массовой культурой и

¹⁰² Кларк К. Советский роман... С. 51

¹⁰³ Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008.

соцреалистическими мифологиями, осуществляемые с помощью постмодернистской гибридизации дискурсов, свидетельствуют не только о неоконсервативном повороте в России и торжестве «негативной идентичности» в российском обществе, но и могут быть интерпретированы как свидетельство деконструкции бинарной оппозиции между постсоветским настоящим и советским прошлым...»¹⁰⁴. Липовецкий выделяет несколько основных матричных, формульных признаков подобного явления, многие из которых присущи не только формульной массовой литературе, но и соцреализму, как ответвлению масскульта. Основными признаками «пост-соца» являются, по Липовецкому, следующие: жесткая бинарная оппозиция между светом и тьмой, своими и чужими, плохими и хорошими¹⁰⁵; «эпичность» и «полная психологическая сформированность» главного героя¹⁰⁶; принадлежность героя «определенной социальной «семье»»¹⁰⁷; наличие в произведении нарочито узнаваемых цитат из соцреалистического дискурса, причем цитаты эти «принципиально десемантизированы: оставлен визуальный эффект <...>, но, как правило, устранен трагический или абсурдистский ореол этого эффекта...»¹⁰⁸.

Роман Володарского весьма легко укладывается в концепцию, предложенную Липовецким: герой изначально задан, на страницах произведения наблюдается минимум рефлексии по поводу поступков, совершаемых главным героем; вместе с тем в тексте явно прослеживается авторская позиция: здесь не попытка облагородить красноармейцев, но попытка, в русле новой государственной идеологии, реабилитировать царскую власть, добольшевицкую эпоху.

В связи с этим весьма важно отметить такую черту текстов про Чапаева, как описание костюмов. Костюм является не только деталью исторического антуража (что особенно важно для визуального искусства), создавая эффект погружения в события. М. Липовецкий, рассматривая на конкретных примерах произведения «пост-соца», подробно анализирует роль костюма в них, а точнее, роль военной формы – это «очарование обмундирования»¹⁰⁹. Костюм является не только внешним атрибутом, внешним кодом, который легко поддается расшифровке – это инструмент опознания, способ идентификации: «...униформа автоматически предполагает военную «ментальность» и потому полностью замещает идентичность героев <...> униформа и есть чистый симулякр идентичности, смещающий внимание с личности на социальную роль, маскирующий отсутствие коллективного целого, с которым герой так стремится отождествиться»¹¹⁰.

¹⁰⁴ Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. М., НЛЮ, 2008 г. С. 728-729

¹⁰⁵ Там же. С. 731

¹⁰⁶ Там же. С. 732

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ Там же. С. 733

¹⁰⁹ Там же. С. 735

¹¹⁰ Липовецкий М. Паралогии. С. 736, 741

У Фурманова в романе описание костюмов выполняет вполне утилитарную функцию – оно идентифицирует владельца одежды с его социальным статусом в общественной иерархии. Это способ дифференциации на своих и чужих. Схожую функцию выполняет описание внешнего облика, костюма и в романе «Страсти по Чапаю». Костюм сам по себе выполняет функцию не только внешней, но и внутренней, психологической характеристики героя. Так, появление Петра на страницах романа описывается следующим образом: «Перед Чапаевым появился солдатик лет двадцати трех, ладно скроенный, чубатый, с веселыми плутоватыми глазами, в расстегнутом, но перехваченном ремнями офицерском кителе и в мерлушковой папаше» [Володарский, 127]. Подобного рода описания формульны: они упоминаются, как правило, один раз – чтобы обозначить новое действующее лицо и определить его статус, с другой стороны, неоднократно повторяясь при описании главного действующего лица, подтверждают некую статуарность образа. Костюм в романе Володарского и его описание призваны также подчеркнуть классовые различия. Володарский неоднократно показывает, как красноармейцы завладевают военным обмундированием противника: подобные сцены призваны не только показать характер воюющих на стороне большевиков, но и выполняют еще одну функцию: подчеркивают, что обмундирование белых намного качественнее, удобнее и практичнее обмундирования красных (которого, кстати, как упоминается в романе, часто не хватало). А поскольку костюм является средством идентификации, то, по мысли Володарского, все его качества переносятся и на владельца. Приведу некоторые примеры описания внешнего облика персонажей. Главными действующими лицами в стане врагов являются полковник Мальцев, его сын Евгений, бывший соратник Чапаева, и дочь полковника Мальцева Татьяна, будущая возлюбленная Чапаева: «Высокая темноволосая девушка в костюме для верховой езды подскакала по аллее к дому, соскочила с коня. Тотчас появился казак средних лет в белой рубахе и шароварах с голубыми лампасами <...> В большом кабинете находились двое, отец и сын, полковник Андрей Михайлович Мальцев и поручик Евгений Мальцев. Отец в суконной венгерке и военных галифе сидел в глубоком кожаном кресле перед столом, попыхивая трубкой» [Володарский, 132]. Далее, перед тем, как герои уедут на фронт, Володарский еще раз упоминает, во что они были одеты: «Полковник Мальцев и Евгений спустились по лестнице. Евгений поправил на голове фуражку. На обоих были военные френчи, португепи, на одной боку кобура, на другом шашка <...> ...на лестницу выбежала Татьяна. Она была в сапогах, галифе для верховой езды и куртке-венгерке с вензелями» [Володарский, 136]. Второстепенные персонажи также соответственно одеты: «Пожилой телеграфист с седыми вислыми усами, в потертом форменном кителе тянул телеграфную ленту» [Володарский, 159]; «Хозяин, бородатый мужик в лаптях, шароварах, заправленных в толстые шерстяные носки, и рубахе-косоворотке, метался между солдатами...» [Володарский, 161-162]. Один из главных «злодеев» романа, насильник и

следователь – «**чекист** Иван Григорьевич Ребров, тридцатилетний плечистый мужчина в **потертой кожанке**, с грубоватым лицом, на котором выделялся большой, с ямочкой подбородок...» [Володарский, 222]. Троцкий сходит с поезда, чтобы встретиться с дивизией Чапаева в «расстегнутой шинели с красными «разговорами», в фуражке с лакированным козырьком и большой красной звездой» [Володарский, 238]. В одном из эпизодов романа Чапаев, поехавший в Москву на учебу, попадает в сомнительного рода полупритон-полукабак: «В подвале было накурено и шумно. За столами галдел московский народ весьма определенного полублатного пошиба – набриолиненные челки, щегольские тонкие усики, хромовые начищенные до яркого блеска сапоги, бархатные и суконные пиджаки и под ними – шелковые и полотняные косоворотки. Попадались молодые люди в полувоенных френчах, гимнастерках и морских бушлатах, под которыми рябили бело синие тельняшки. Среди мужчин мелькали накрашенные **девицы** в расстегнутых чуть не до пупа блузках, с папиросами в длинных **костяных мунштуках**» [Володарский, 260]. Фурманов встречает Чапаева «в гимнастерке с красными уголками воротника, в портупее, с револьверной кобурой на боку»; вместе с ним его жена – Анна Стешенко, она «в гимнастерке, черной длинной юбке и коротких хромовых сапожках» [Володарский, 320]. Впрочем, список примеров можно продолжить.

Очевидно, что костюмы в романе Володарского выполняют не только идентификационную, дифференцирующую роль. Помимо всего прочего, описания одежды выполняют **дублирующую функцию**: как внутри текста (костюм дублирует социальный статус владельца: если казак, то непременно в широких штанах с лампасами, если мужик – то в лаптях и рубахе; это тавтология и избыточность описания), так и вне его, копирую культурные коды, штампы, мемы, привнесенные с советских плакатов, из фильмов и иных артефактов визуального искусства.

В этом плане роман Володарского находится в прямой зависимости от романа Фурманова, равно как и от породившей его официальной культуры (форма – также проявление официального).

Для Пелевина в его романе «Чапаев и Пустота», как я уже показал, костюм играет также важную роль – но используется он исключительно с той целью, чтобы показать, что никаких дифференциаций, различий на самом деле нет¹¹¹ - это все различные манифестации одной и той же формы.

Марк Липовецкий, вслед за Биргит Бёмерс и Е. Добренко, выделяет характерный для искусства «пост-соца» хронотоп – это хронотоп войны: «Широкое распространение пост-соца приучает публику к восприятию войны как нормы <...> и укрепляет представление о непрерывной войне с теми или иными врагами (внутренними или внешними) как о метасобытии, связывающем прошлое России (и прежде всего – советское прошлое) с ее настоящим и будущим. Война как устойчивый хронотоп пост-соца, бесспорно, актуализирует советский милитарный дискурс с характерной для

¹¹¹ См. эпизоды с картошкой, с воском, платьями Анки.

него риторикой силы, пафосом героического самопожертвования и танатологическим эротизмом»¹¹². В этом контексте интересно рассмотреть указанные мной романы: Фурманова, Володарского и Пелевина. Действие их в той или иной степени отражает реальные исторические военные события. Однако если роман Фурманова показывает «крестовый поход» «красных рыцарей» за новое царство, роман Володарского опровергает эту версию, показывая красноармейцев как варваров, разрушивших и растоптавших благословенную землю, то для романа Пелевина характерна историческая и идеологическая «надмирность».

Последним на сегодняшний день романом «чапаевяны» является написанный одним из родоначальников митьков Виктором Тихомировым «Чапаев-Чапаев» (М., 2010) – своеобразное продолжение/вариация на тему вышедшего в 2005 г. народного сказа «Про Чапая».

Подобно многим своим предшественникам, Тихомиров описывает военные будни Чапая, впрочем, делает он это в своей особой манере, дополняя текст романа (или, как сам автор определил «Чапаева», «поэмы») многочисленными иллюстрациями. Как и Пелевин, Тихомиров описывает и затем сводит воедино два временных пласта – гражданскую войну и «светлое будущее» 70-х годов. Однако если у Пелевина связь временных пластов весьма условна, то Тихомиров объединяет их в единое романное целое с помощью сквозных героев.

Роман «Чапаев-Чапаев» наполнен двойниками. Эта множественность отражена уже на уровне названия – удвоенной фамилией легендарного полководца. Помимо самого Чапаева, проживающего, согласно официальной версии, жизнь до того момента, как он утонет в водах Урала, здесь есть Чапаев, вопреки всему, переживающий собственную смерть. Выплыв на противоположном берегу. Он решает перебраться в Китай: «...кидает меня сильно помочь ихнему крестьянству и другой тамошней угнетенной бедноте»¹¹³ [Тихомиров, 443]- где, чтобы найти общий язык, «скажется ... немым» [Тихомиров, 449].

Помимо двух Чапаевых, присутствует в романе и актер Семен Ворон, любимец женщин, «сильно смахивающий на знакомого каждому по фильму «Чапаев» собственно легендарного комдива Чапаева» [Тихомиров, 11].

Тихомиров вольно обращается с «пантеоном» «чапаевяны»: кроме основных, канонических героев, есть здесь и братья Васильевы, история появления которых в изложении автора весьма любопытна: рассеченный надвое Чапаевым за поползновения к Петру («Я т-те разведу педерастию в дивизии» - [Тихомиров, 98] безымянный боец, вопреки прогнозам врачей, странным образом остается жив. Единственным следствием, помимо шрама, становится раздвоение личности: «Облачившись в свой костюм, боец повернул голову и прочел прикрученную проводом к кроватной спинке фанерку с надписью: «Боец Б. Васильев». Он медленно

¹¹² Липовецкий М. Паралогии..., с. 738

¹¹³ Здесь и далее текст романа цитируется по: Тихомиров В. Чапаев-Чапаев. М., 2010.

вернулся к тумбочке, нашел там огрызок химического карандаша и, старательно посплюнув его, переправил надпись на «Братья Васильевы» [Тихомиров, 156].

После боя боец был отпущен к месту жительства, «как не годный к службе из-за ранения», после чего, спустя несколько лет, стал «важнецким начальником, снимающим настоящую кинофильму [...]». И слух разошелся повсюду, что вот, мол, два одинаковых брата Васильевых снимают фильмы, один лучше другого. Правда, никто никогда не видел братьев вместе» [Тихомиров, 160].

Тихомиров здесь переиначивает историю о легендарных режиссерах, бывших вовсе не братьями, а однофамильцами (Георгий и Сергей).

Сходная судьба постигла и других героев чапаевского эпоса.

Так, легендарная Анка в своем первом воплощении – Стелла Исааковна Кальменс, обладательница «выдающегося бюста» и завидных боевых качеств: она «в короткий срок выучилась меткой стрельбе, английскому боксу, фехтованию на ножах и верховой езде» [Тихомиров, 143].

Влюбившись в Петьку (с которым тоже все окажется не так-то просто), Анка повсюду преследует своего возлюбленного, вплоть до последней своей минуты – гибели в водах Урала.

В своей советской инкарнации Стелла Исааковна становится врачом-психотерапевтом, помогающим своим пациенткам вернуть загулявших мужей, которых «пристрочили» любовницы. А параллельно с профессиональной деятельностью она мучительно пытается вспомнить свои прежние жизни.

С Петром также не все однозначно. Изначально он – Матрена Спиридонова, в 70-е годы обладательница сверхспособностей (рентгеновское зрение) и оставшегося после гражданской войны зарытого в подполе пулемета.

В чапаевской дивизии Матрена, завербованная туда по причине классовой ненависти, становится ординарцем Чапаева и объектом обожания Анки. Впрочем, этот обман в скором времени разоблачается – перед самой переправкой через Урал Анка понимает, что перед ней не юноша, а девушка. В этом эпизоде, помимо его комической составляющей, нельзя не отметить и реверанс в адрес романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота»: «Напор Анны был так силен, что, будь она мужчиной, матрена точно перед ней не устояла бы. Или, наоборот, будь сама она действительно Петькой, как было не ответить на такой порыв? Да и с какой стати? Но и в женской принадлежности матрена испытала вдруг неизвестное ей доселе волнение, отчего не сразу принялась сопротивляться, и Анна проникла-таки в галифе. Петька протестующее забился как рыба, но сопротивление было бесполезно и вмиг подавлено [...]».

Анна тщетно шарила готовой к нежным прикосновениям рукой в штанах у Петьки, и поиски эти затягивались.

- Пустота?! – пораженно воскликнула она наконец, не найдя ничего, кроме мягкого, немужского пуха. – Ты что ж, девка что ли? – сменила она сдавленный крик на шепот. [...]

Но нет, не Петька это был, и множество сразу объявилось тому признаков, помимо упомянутой «пустоты». И щеки, и шея, и ресницы – все, даже в слабом утреннем свете, было девичьим, хотя только что казалось вполне юношеским» [Тихомиров, 251].

В общем и целом, роман Тихомирова – лихая фантазия, ностальгия, как объясняет это сам автор, по цельному герою, по приключенческой литературе. «Чапаев-Чапаев» - мифологизация в чистом виде, о которой автор говорит так: «Исторические факты в чистом виде повергают человека в уныние, а мифы, наоборот, его окрыляют»¹¹⁴.

Все рассмотренные мною тексты по-разному реализуют образ Чапаева, отражая его трансформацию от эпохи соцреализма до эпохи постмодерна и массовой культуры. При этом необходимо отметить очевидное движение мифа о Чапаеве к своего рода библейскому мифу, с явной агиографичностью, христианизацией героя¹¹⁵.

¹¹⁴ Петрова Е. Виктор Тихомиров: «Пора вернуть миф о Чапаеве» // АиФ-Петербург, №37, 15.09.2010.

¹¹⁵ «...почитание Василия Ивановича Чапаева, о котором большинство постсоветских граждан знает не столько из фильма братьев Васильевых, сколько из анекдотов – про него, про Петьку, про Фурманова и про Анку-пулеметчицу. Появляются апокрифические сказания о том, насколько это был "праведный большевик" (очень любопытное выражение!), который боролся за справедливость, выступал за народ и до революции, и после. Создается нечто, напоминающее "Житие", с рассказом о том, как родился он маленьким, недоношенным, семимесячным, таким, что помещался в рукавичку. Я, конечно, не гинеколог, но думаю, что в рукавичку помещаться он при всем желании не мог. Отец вырезал кружку, по этой легенде, в который он купался, принимал ванну. Дальше — больше. Когда он подрос, он строил храмы. Для дураков в легенде говорится: "Ведь и Христос был из семьи плотника". Но однажды он упал с колокольни, но ничего не сломал, не разбился никак. После этого стали его звать Ермаком Тимофеевичем, а он не обижался. Почему Ермаком, я так и не понял. Если следовать легенде, то оба утопи в Сибири. И все бы было весело, но рассказ этот я прочитал в православном журнале, выходившем по благословению святейшего Патриарха Алексия. И вот это меня несколько озадачило. Когда православный журнал публикует материалы под интригующим названием "О чем молился Чапаев?", вопросов появляется больше, чем ответов». // Чапаев, Гитлер, Горбачев и другие постсоветские святые. Стенограмма радиопрограммы «Поверх барьеров с Дмитрием Волчком» от 03.08.2011. // <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/24286123.html>. Подробно см. книгу Сергея Фирсова «На весах веры», всецело посвященную этой теме.