

Санкт-Петербургский государственный университет

СЕРЕДКИНА Юлия Евгеньевна

Выпускная квалификационная работа

Черты притчи и анекдота в ранней прозе В.О. Пелевина

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5611. «Русская литература»

Научный руководитель:

д-р филол. наук,
Степанов Андрей Дмитриевич

Рецензент:

Чевтаев Аркадий Александрович
кандидат филологических наук,
доцент кафедры русского языка и
литературы ФГБОУ ВО
«Российский государственный
гидрометеорологический университет»

Санкт-Петербург

2024

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Притча как жанр	12
1.1. Природа жанра притчи	12
1.2. Жанровые особенности притчи.....	18
1.3. Притчевая традиция в русской литературе второй половины XX в.	25
Глава 2. Анекдот как жанр	29
2.1. Жанровые черты анекдота	29
2.2. Историография вопроса: анекдот в отечественной литературе 1970– 1990-х гг.....	37
2.3. Сопоставительная характеристика жанров притчи и анекдота	40
2.4. Жанровая специфика ранней прозы В.О. Пелевина	44
Глава 3. Черты притчи и анекдота в ранней прозе В.О. Пелевина	51
3.1. Притча в ранней прозе В.О. Пелевина	51
3.1.1. Затворник и Шестипалый.....	51
3.1.2. Синий фонарь	54
3.1.3. Вести из Непала	56
3.1.4. СССР Тайшоу Чжуань. Китайская народная сказка.....	59
3.1.5. Проблема верволка в Средней полосе.....	62
3.1.6. Жизнь и приключения сарая номер XII	66
3.1.7. Желтая стрела	68
3.1.8. Тарзанка	71
3.2. Анекдот в ранней прозе В.О. Пелевина	73
3.2.1. Ухряб.....	73
3.2.2. День бульдозериста	76
3.2.3. Миттельшпиль	79
3.2.4. Ника.....	83
3.2.5. Зигмунд в кафе.....	86
3.3. Синтез притчи и анекдота в ранней прозе В.О. Пелевина	87

3.3.1. Девятый сон Веры Павловны.....	87
3.3.2. Жизнь насекомых	90
3.3.3. Чапаев и Пустота	99
Заключение	112
Список использованной литературы	117

Введение

Виктор Олегович Пелевин – современный русский писатель, работающий в эстетике постмодернизма. Пелевин стал широко известен в начале 1990-х гг. после публикации первого сборника «Синий фонарь» (1991), романов «Омон Ра» (1992) и «Чапаев и Пустота» (1996). В произведениях писателя отражается общественно-политическая обстановка переломного для России последнего десятилетия XX в., репрезентируются дзэн-буддийские идеи, находят свое воплощение положения из мифологии разных культур¹. Как известно, Пелевин является практикующим буддистом, что ярко отразилось в его творчестве. Вот что он говорит об этой религии:

Буддизм казался мне единственной религией, которая не походила на проекцию советской власти на область духа. Много позже я понял, что все было с точностью до наоборот: советская власть и была попыткой спроецировать предполагаемый небесный порядок на Землю. Так вот, буддизм был полностью вне этого порочного круга, и в этом было что-то странно волнующее и успокаивающее [Кропывьяновский 2002].

Таким образом, творчество Пелевина характеризуется слиянием различных дискурсов, порой противоположных друг другу².

Рассматривая жанровую специфику прозы Пелевина, критики и литературоведы придерживаются разных точек зрения. А.А. Геннис пишет о том, что произведения писателя близки к басням [Геннис 1997], для Б.А. Ланина некоторые пелевинские романы по своей структуре напоминают утопию [Ланин 2014: 168], для И.В. Некрасовой – философский роман. Отмечалась назидательная, притчевая направленность произведений

¹ См. [Гурин].

² Отмечено В.А. Сухановым [Суханов 2019: 225–243].

Пелевина. Так, Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий говорят о том, что проза писателя «строится как развернутая проповедь об отсутствии универсальных истин и об истинности иллюзий, как религиозно-философская утопия пустоты, как идеальная модель обретения свободы» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 508]. М.А. Луковников отмечает, что Пелевин активно использует жанр анекдота для написания своих произведений [Луковников 2014: 263]. Однако вопрос о синтезе элементов анекдота притчи в прозе Пелевина остаётся наименее исследованным.

Как отмечал М.М. Бахтин, комическое приобретает особое значение в переломные, переходные периоды истории [Бахтин 1990: 14]. Одной из таких эпох для России стали 1990-е гг., и именно ее в своем творчестве изображает Пелевин. В своей прозе писатель всегда обращается к конкретному историческому времени и социально-политическим проблемам определенного периода: иллюстрация кризиса советской идеологии в романе «Омон Ра», складывание рыночной экономики и капиталистического типа отношений в романе «Generation „П“» и др. При этом в произведениях Пелевина присутствуют внеисторические пласты: религиозные, философские, мифологические. Как указывает О.О. Смирнова, в пелевинской прозе «происходит соприкосновение обыденного с потусторонним, очевидного со скрытым и взаимное их развенчание» [Смирнова 2012: 25]. Таким образом, творчество Пелевина характеризуется тенденцией синтеза временного и вневременного, случайностного, комического, анекдотического с архетипическим, притчевым.

В науке уже предпринимались попытки рассмотреть специфику взаимодействия притчи и анекдота в художественных произведениях. Самой известной работой в этой области стала монография В.И. Тюпы «Художественность чеховского рассказа» [Тюпа 1989: 13–32], в которой ученый рассматривает специфику смешения анекдота и притчи в рассказах А.П. Чехова, объясняя таким образом ключевые особенности чеховской

прозы. На данном этапе развития литературоведческой науки такой подход применяли и другие исследователи. Например, Е.Н. Проскурина и П.В. Проскурина-Янович доказывают, что в «Шинели» Н.В. Гоголя окказиональная риторика, основанная на курьезной истории (одним из источников сюжета произведения послужил «канцелярский анекдот» о бедном чиновнике), скрывает притчевый слой текста, который, в свою очередь, выстраивается при помощи комплекса библейских мотивов [Проскурина, Проскурина-Янович 2014: 269–280]. В работе Е.И. Лелиса анализируется рассказ А.П. Чехова «На святках» и доказывается, что в нем существует «жанровая полифония», где синтезируются анекдот, притча, молитва и причитание, с помощью которых реализуется поле подтекстовых смыслов [Лелис 2017:86–94]. М.А. Луковников на материале творчества В.О. Пелевина показывает, как структура анекдота помогает синтезировать жанры коана, газетной статьи и рекламы [Луковников 2014: 262–264].

Подход Тюпы к исследованию жанра, основанный на теории жанров Бахтина, обусловлен пониманием жанра как «исторически продуктивного типа высказывания, реализующего некоторую коммуникативную стратегию данного дискурса» [Тюпа: 2001]. Так, образ героя, ценностно-смысловые позиции рассказчика и слушателя, репрезентируемая картина мира формируют ту или иную жанровую стратегию. Согласно Тюпе, можно выделить четыре жанровые протоформы, впоследствии повлиявшие на образование отличных друг от друга жанровых форм, – сказание, притча, анекдот и жизнеописание. Как показывает Тюпа, притча и анекдот конструируют две противоположные друг другу коммуникативные стратегии – императивную и окказиональную. В своих исследованиях Тюпа доказывает, что анекдот и притча, принципиально различные по коммуникативным стратегиям жанры, тем не менее имеют немало общих черт, что способствует их синтезу в одном произведении, продуцирующему новую форму повествования.

Представляется перспективным применение нарратологического метода Тюпы на материале ранней прозы Пелевина, что обуславливается рядом причин:

1) многие исследователи отмечали наличие в прозе Пелевина жанровых черт анекдота и притчи, однако в науке еще не представлено комплексного анализа синтеза этих жанров в прозе писателя, этот вопрос позволяет решить нарратологический подход Тюпы;

2) представляется недостаточно исследованным вопрос о присутствии в творчестве Пелевина отсылок и аллюзий на различные анекдоты и буддийские притчи, а также их смешении и влиянии на художественную структуру произведений писателя;

3) анализ синтеза притчи и анекдота в ранней прозе Пелевина позволит уточнить выводы в понимании художественного мира писателя, его идеостиля, расширить понимание пелевинского концепта «пустоты».

Таким образом, на сегодняшний день своеобразие поэтики творчества Пелевина, в частности вопрос жанрового синтеза и идея «пустоты», требует расширения границ своего понимания, что необходимо рассмотреть на примере взаимодействия жанровых черт притчи и анекдота в творчестве писателя, специфики их взаимной нейтрализации.

Актуальность исследования обусловлена повышением интереса к проблеме синтеза жанров в литературоведческой науке последних десятилетий, вниманием к изучению творчества Пелевина, а также неоднозначностью жанровой принадлежности пелевинской прозы, что выражается в фрагментарности существующих научных работ по этой теме и в отсутствии в них постановки вопроса о синтезе в творчестве Пелевина двух противоположных друг другу коммуникативных стратегий (императивной и окказиональной).

Кроме того, на сегодняшний день не существует комплексного исследования *взаимодействия* притчевых и анекдотических элементов в пелевинской прозе, с чем связана **новизна** представленного исследования.

Объектом диссертационного исследования являются особенности прозаического творчества В.О. Пелевина, а его **предметом** – специфика синтеза жанров притчи и анекдота в ранней прозе писателя.

Целью работы является выявление особенностей синтеза и аннигиляции элементов притчи и анекдота в прозе В. Пелевина, рассмотрение влияния синтеза жанровых стратегий на концепцию художественного мира писателя, в частности детализация пелевинского концепта «пустоты».

Поставленная цель подразумевает решение следующих **задач**:

1) обобщить различные теоретические подходы в изучении жанров притчи и анекдота, определить специфику жанровых черт притчи и анекдота, сформулировать рабочие определения жанров;

2) провести анализ ранних произведений Пелевина с точки зрения представленности в них принципов анекдота и притчи и предложить на основании этого классификацию прозы писателя;

3) выявить особенности синтеза и аннигиляции притчи и анекдота и функции этих жанровых форм в ранней прозе Пелевина.

Материалом работы послужили сборник рассказов В. Пелевина «Синий фонарь» (1991), повесть «Жёлтая стрела» (1993), романы «Жизнь насекомых» (1993) и «Чапаев и Пустота» (1996). Такой выбор обусловлен тем, что раннее творчество писателя обладает наибольшей репрезентируемостью, в произведениях этого периода заключены образы и мотивы, раскрывающиеся в более позднем творчестве В. Пелевина. Кроме

того, именно в произведениях раннего периода творчества писателя наиболее ярко представлены жанровые черты анекдота и притчи.

Основными методами исследования являются нарратологический анализ, методы исторической поэтики и общей герменевтики.

Теоретическую базу исследования в области изучения особенностей жанра притчи составили труды С.С. Аверинцева, А.Г. Бочарова, Л.М. Гаспарова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпы, Е.К. Ромодановской, И.Г. Левина, Д.Л. Чавчанидзе, Л.Н. Меньшикова, О. Капраловой, А.Г. Бочарова, Т.Ю. Климовой, Е.В. Лесковой. В области изучения жанра анекдота: А.Ф. Белоусова, Л.П. Гроссмана, Е.Я. Курганова, Е.М. Мелетинского, И.С. Петровского, В.П. Руднева, В.И. Тюпы, Н.Д. Тамарченко, Е.Я. Шмелёвой и А.Д. Шмелева. Основными трудами для изучения особенностей поэтики В.О. Пелевина послужили работы Н.Л. Лейдермана, М.Н. Липовецкого, И.С. Скоропановой, А.А. Гениса, А.С. Немзера, А.Д. Степанова, Го Вэй, Янь Мэйпин.

Практическая значимость работы заключается в том, что предложенные выводы о смешении различных коммуникативных стратегий в рамках одного произведения возможно использовать для подготовки практических занятий по нарратологии, а представленная интерпретация произведений Пелевина может быть продуктивно применена при разработке лекционных и практических занятий по истории русской литературы.

Структура работы включает введение, две теоретические и одну практическую главу, заключение, список использованной литературы, насчитывающий 89 наименований.

Во *введении* рассматривается историография вопроса, выявляется проблема, формулируются цель и задачи исследования.

В *первой главе* проводится комплексный анализ разных точек зрения на понимание природы притчи, рассматривается генезис жанра и его развитие

во второй половине XX в., выдвигается собственное рабочее определение притчи, формулируются характерные черты жанра, необходимые для дальнейшего анализа.

Во *второй главе* рассматриваются вопросы возникновения жанра анекдота и его развития, определяются ключевые признаки анекдота. Кроме того, делаются выводы по специфике бытования жанра в период 1970–1990-х гг. Проводится сопоставительный анализ притчи и анекдота, а также рассматриваются основные научные подходы к исследованию жанровой природы произведений В. Пелевина.

В *третьей главе* проводится анализ ранних произведений Пелевина (сборник «Синий фонарь», рассказы «Ника», «Тарзанка», повесть «Желтая стрела»). Предпринимается попытка группирования произведений на тексты, имеющие коммуникативную стратегию притчи или анекдота. Формулируются выводы о способах реализации черт притчи и анекдота в прозе писателя. Анализируются большие романские формы Пелевина (романы «Жизнь насекомых» и «Чапаев и Пустота») на предмет синтеза в них двух нарративных стратегий – притчевой и анекдотической. Итогом исследования становится предложенная интерпретация произведений, основанная на их нарратологическом анализе.

В *заключении* диссертационной работы представлены выводы, сделанные на основе анализа ранних произведений Пелевина на предмет представленности в них жанровых черт притчи и анекдота и их функциональной значимости для понимания художественного мира Пелевина. Кроме того, в заключении намечаются перспективы дальнейшего изучения творчества Пелевина с точки зрения слияния в произведениях писателя различных коммуникативных стратегий.

Апробация. Основные положения работы были представлены на следующих научных конференциях: Международная научная конференция, посвященная М.И. Воропановой «Воропановские чтения» (Красноярск,

КГПУ им. В.П. Астафьева, 2021 г.); Международный научно-практический форум студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука XXI века» (Красноярск, КГПУ им. В.П. Астафьева, 2022 г.); Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (Красноярск, СФУ, 2022 г.); Всероссийская с международным участием научная конференция молодых ученых «Актуальные проблемы филологии» (Екатеринбург, УрГПУ, 2022 г.); «Научно-практическая конференция, посвященная Дню славянской письменности и культуры» в рамках Международного научно-практического форума студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука XXI века» (Красноярск, КГПУ им. В.П. Астафьева, 2022 г.), XXVI Открытая конференция студентов-филологов Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, СПбГУ, 2023 г.).

Глава 1. Притча как жанр

В главе рассматриваются разные точки зрения на понимание природы жанра — ключевого понятия исследования. Анализируется генезис притчи, за счет чего выявляются особенности ее прагматической установки и проводится разграничение между близкими к ней жанрами басни и сказки. Наиболее подробно рассматривается нарратологическая концепция В.И. Тюпы, которая заключается в определении прототипических жанровых форм и в работе с ними как с различными коммуникативными стратегиями. Идея Тюпы важна как для определения ключевых особенностей притчи, понимания изображаемой ею картины мира, так и для применения метода анализа двух противоположных друг другу жанров (притчи и анекдота) на материале творчества отдельного писателя. В результате комплексного анализа различных научных точек зрения на природу и жанровые особенности притчи, выдвигается собственное рабочее определение притчи, формулируются характерные черты жанра, необходимые для дальнейшего анализа. Кроме того, в главе рассматриваются социально-исторические предпосылки повышенного интереса к притче в 1970–1990-х гг., что помогает увидеть более общую картину литературного процесса в России последней трети XX в.

1.1. Природа жанра притчи

Жанр в теории литературы принято определять как модель произведения, в соотнесенности с которой рассматриваются ее инварианты [Тамарченко 2008: 69]. Жанровые структуры необходимо различать, только при таком условии возможно выявить соотношение произведений друг с другом. Однако, по мнению Н.Д. Тамарченко, на каждом этапе литературного развития актуализируются разные признаки того или иного жанра, связанные с определенным направлением, течением или эпохой в целом, поэтому выявление константной природы определенного жанра

является крайне трудной задачей [Тамарченко 2004: 361]. Другая точка зрения на этот вопрос принадлежит М.М. Бахтину. Идея «памяти жанра» предполагает, что при сохранении смыслового стержня жанр в истории литературы постоянно обновляется, варьируя свою структуру [Бахтин 2002: 112]. Таким образом, изучение жанра не мыслится вне его исторического развития, возникновение и становление жанра связано со сдвигами в социальном укладе и мышлении общества.

В XX в. сформировалось несколько направлений в изучении теории жанров. Можно выделить основные из них:

1) в мнению А.Н. Веселовского, жанр как форма тесно связан с жизненной ситуацией, действием, главным из которых является обряд [Веселовский 1989];

2) О.М. Фрейндерберг предполагает, что исходной ситуацией для развития культуры служил не обряд, а система тождеств речи и действия, а их объединяющим фактором являлось мифологическое мировоззрение; жанр, таким образом, рассматривается исследовательницей как образ мира, хранящий в себе определенное миропонимание [Фрейндерберг 1997: 112];

3) М.М. Бахтин разграничил первичные (типы устного диалога) и вторичные (литературные, идеологические) жанры; в теории жанра ученый впервые обратил внимание не только на говорящего, но и на адресата сообщения, отсюда его риторическое понимание жанра как диалогического высказывания [Бахтин 1996].

Веселовский и Фрейндерберг исходят из изначальной синкретичности культуры. Впоследствии из этого единого комплекса выходят более специализированные ритуалы и обряды (свадебные, похоронные и др.), и только потом зарождаются собственно литературные жанры. Концепции Фрейндерберг и Бахтина сходятся в двуедином начале первоначальных жанров. Бахтин делает акцент на синкретизме серьезного и смехового в

первичных жанрах [Бахтин 2002: 121]. Так, похоронные обряды долго сопровождалось смехом и разгулом, а свадебные, наоборот, плачем, скорбью. В позднейших литературных жанрах такая амбивалентность сохраняется в виде героев-двойников в одном произведении или пародийных жанров-двойников (трагедия и комедия).

В данной работе мы будем исходить из концепции М.М. Бихтина и понимать жанр как коммуникативный конструкт, способ построения текста, имеющий определенную коммуникативную задачу. Понимание жанра как своеобразный «тип образа мира» [Лейдерман 2010: 55] дает возможность подходить к анализу жанровой природы текста с точки зрения репрезентации в тексте особенного мировидения, выходя на герменевтический уровень рассмотрения произведений того или иного автора.

Слово «притча» к XVII в. насчитывало около 12 толкований: «аллегория», «иносказательное нравоучение», «загадка», «довод», «пример», «случай» и др. [Словарь русского языка X–XVII 1995: 59–60]. Однако жанровое определение у притчи появилось не сразу. По мнению С.С. Аверинцева, это объясняется отсутствием «специального мышления в жанровых категориях», которое ученый называет «дореклексивным традиционализмом» [Аверинцев 1986: 109–110].

В эпохе, в которой еще не сформированы критерии литературных жанров, В.И. Тюпа выделяет жанровые протоформы. Основываясь на теории речевых жанров М.М. Бахтина, ученый дает следующее определение жанру: это «исторически продуктивный тип высказывания, реализующий некоторую коммуникативную стратегию данного дискурса» [Тюпа 2001]. Жанр как коммуникативный акт определяют концепты героя, картины мира, авторской позиции и его маски, а также адресата. Таким образом, согласно Тюпе, можно определить «первофеномены жанров», то есть те протоэлементы, которые сложились гораздо раньше образования жанровой системы. Таких протожанров исследователь выделяет четыре (сказание, анекдот,

жизнеописание и притча), каждая из которых обладает собственной коммуникативной стратегией и отличной друг от друга картиной мира [Тюпа 2001]. По мнению Тюпы, жанры притчи и анекдота конструируют две противоположные друг другу картины мира – императивную и окказиональную.

На коммуникативную природу жанров обращал внимание и известный теоретик литературы М.Л. Гаспаров. Ученый находил генетическую связь между притчей и басней, в основе которых лежит пример как элементарная форма аргументации в речевом жанре просьбы, угрозы и др. [Гаспаров 1986: 241]. Гаспаров обращает внимание на эпизод из «Одиссеи» Гомера, в котором Одиссей, для того чтобы попросить у Эвмея плащ, рассказывает ему иносказательную историю: «Догадливый Эвмей отвечает: “Славную ты нам рассказал притчу!” (XIV, 508), и дает гостю плащ, чтобы укрыться, деловито предупредив, что это на одну только ночь» [Гаспаров 1986: 243]. Рассказанная Одиссеем притча представляет собой некий иносказательный случай из жизни, который служит подкрепляющим примером. Схожим образом рассуждает и И.Г. Левин, по мнению ученого, исходным принципом для образования жанров басни и притчи служила определенная речевая ситуация, которая впоследствии сформировала их сюжет (параболу) [Левин 1981: 24].

Отметим, что при генетическом сходстве двух жанров можно выделить ряд их отличительных черт. Так, основная установка басни – наглядно представить особенность человеческого характера, при этом притче присуще обращение к общечеловеческим универсальным ценностям. Традиционное понимание басни базируется на принципе переноса свойств человека на животное. Отсюда человеческий характер, представленный в эблематических образах животных (Лиса, Осел, Лев и др.), – основной предмет изображения в басне. В притче не детализируется характер персонажа, в ней представляется обобщенный образ человека, его архетип. Отношение к

поступку главного героя в жанрах также различно. В басне поступок героя служит для иллюстрации характера действующего лица, в притче он является показателем этического выбора человека вообще. Модальность двух жанров также различна: притчевый тон серьезен и не допускает юмора или иронии, тон басни имеет двойственный характер (синтез дидактики и комизма). Л.И. Алехина, классифицируя басни-притчи и собственно притчи, различает их по статусу вымысла: в отличие от басни, притча характеризуется «реалистичностью повествования», поскольку аллегорические образы не воспринимаются в ней как фантастические [Алехина 1991: 420].

Таким образом, два жанра, зарождаясь из примера для иллюстрации к какому-либо положению, формируются в дальнейшем как самостоятельные, отличные друг от друга речевые акты. Пример как довод в аргументации, послужив развитию жанров притчи и басни, повлиял и на привязанность жанров к определенной речевой ситуации. Это контекстуальные жанры, использующиеся для иллюстрирования некой жизненной закономерности. Басня с течением времени поэтизируется, приобретает характерные ритм и строфу, а притча, напротив, остается прозаическим жанром, сохраняющим связь с устным рассказыванием. Различаются в жанрах модальность, герои и принципы повествования.

Е.К. Ромодановская указывает на близость притчи и сказки, которая связана с вымышленным характером жанров [Ромодановская 1994b: 98]. Притчи, сюжет которых был основан на библейских источниках, в то же время были предметом авторского творчества [Ромодановская 1994а: 66]. Например, Симеон Полоцкий творчески перекладывал тексты Священного Писания [там же]. Однако в отличие от сказки, притчевый вымысел маскируется под реалистическое повествование. Притча отличается от сказки и своей основной прагматической установкой – как иллюстрация примера жизненной закономерности.

Анализируя множественность толкований слова «притча» в славянских языках, Ромодановская приходит к выводу о том, что во многих источниках на первое место выходит одно значение – случай, его и следует считать ключевым понятием в определении жанра [Ромодановская 1998: 76]. Такой вывод созвучен с идеей М.Л. Гаспарова, что еще раз акцентирует внимание на примере, случае как центральных понятиях жанра.

В русскую литературу притча приходит с появлением переводов Священного писания и сразу становится одним из ведущих жанров древнерусской литературы [Ромодановская 1994b: 97]. Популярность притчи объясняется необходимостью религиозного и нравственного поучения: притча служит лаконичным и наглядным примером христианских догм. Так, жанр становится эталонным для ряда эпох, тяготеющих к дидактике (например, раннехристианские и средневековые притчи) [Аверинцев 1971: 20–21]. Притча, проникая в другие жанры, смешиваясь с ними, вносит значительные коррективы в жанровую систему русской литературы [Ромодановская 1994b: 97]. Таким образом, притча становится не только примером случая из жизни, но и жанром, особым образом артикулирующим некие догмы, нравоучительные наставления. Способность притчи встраиваться в структуру других жанров определяет ее пластичность, препятствующую забвению жанра. Эти ключевые установки лежат в основе притчи.

Итак, понимание жанра как коммуникативного акта дает возможность рассмотреть притчу с точки зрения ее коммуникативных задач. Предпосылкой для возникновения жанра служит случай как пример некой жизненной закономерности. Общий генезис с притчей имеет и басня, однако пути становления этих жанров утвердили их разницу в поэтике и прагматических установках. В христианской традиции притча развивалась как жанр, служивший разъяснением религиозных догм. Одновременно с этим притча легко встраивалась в структуру других жанров, сохраняя при этом

собственные жанровые черты. Изустность жанра и его установка на иллюстрацию примера, которому необходимо следовать, предполагают наличие в притче монологичного характера, императивной картина мира и разделение участников коммуникативного акта на учителя и ученика.

1.2. Жанровые особенности притчи

Одно из самых лаконичных и общих определений притчи принадлежит С.С. Аверинцеву: «Притча – дидактико-аллегорический жанр, в основных чертах близкий басне» [Аверинцев 1971: 20]. Среди основных черт притчи Аверинцев выделяет жанровую контекстность, неразвитость сюжетных линий, моралистичность, возвышенность топики [Аверинцев 1971: 20–21].

Д.С. Лихачев отмечает, что для притчи нехарактерно указание на точные пространственно-временные рамки событий, в ней нет прикрепления к историческим лицам и событиям, наоборот, притча, повествуя о частном, обобщает его до категории вечного, незыблемого [Лихачев 1968: 45]. Основываясь на замечании Лихачева, Н.И. Прокофьев сформулировал свое определение притчи: «Малый повествовательный жанр, в котором абстрагированное обобщение носит назидательный характер и утверждает моральное или религиозное наставление», [Прокофьев 1991: 6]. Условность пространственно-временных рамок события в притче подразумевает обобщенность самих притчевых образов, на что указывает Е.К. Ромодановская [Ромодановская 1994а: 73].

Таким образом, из условности пространства и времени в притче произрастает типичность образов, героев и ситуаций. Условность и типичность изображаемого в притче становятся концептуально необходимыми принципами для обращения к нравственно-философским аспектам жизни человека, а также для введения морализаторской и назидательной составляющей.

Притча, по мнению Прокофьева, в литературной системе Древней Руси находится на стыке двух основных жанровых групп: жанров, непосредственно отображающих реальные исторические события (жития, сказания, хождения и др.), и жанров, изображающих сверхприродную действительность и аллегоризирующих жизненные явления (видения, знамения, чудеса). Однако ученый отмечает, что в отличие от видений и знамений, притча не содержит в себе ничего таинственного, чудесного, наоборот, она стремится к простоте и ясности своих образов и толкований [Прокофьев 1991: 16]. Л.И. Алехина, классифицируя басни-притчи и собственно притчи различает их по типу вымысла: в противоположность басне, притча характеризуется «реалистичностью повествования», поскольку аллегорические образы не воспринимаются в ней как фантастические [Алехина 1991: 420]. Таким образом, вымысел в притче, в отличие от сказочного повествования, не так откровенен, он мимикрирует под обычный случай из жизни с целью убеждения слушателя в своей истинности. Как нам представляется, основной сюжетной предпосылкой в притче является ситуация извлечения жизненного урока из частного реалистичного события при условии высокой степени его обобщения и архетипизации.

Притчевый жизненный урок извлекается из поступков героев притчи, их морального выбора. По В.И. Тюпе, типичность изображаемых ситуаций и статичность изображения тесно связаны с главенством в притче нравственного закона, определяющего поступки героя, его моральный выбор [Тюпа 1999а: 384]. Как справедливо отмечает С.С. Аверинцев, герои притчи «предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, а как субъекты этического выбора» [Аверинцев 1971: 20]. По мнению Н.Д. Тмарченко, ситуация нравственного выбора героя и оценка этого выбора нарратором и читателем является семантическим ядром притчи [Тмарченко 2008: 187].

В сюжетном плане притчу можно определить как развернутый афоризм. В литературе Древнего Востока афористическая традиция представлена обширным кругом дошедших до нас текстов. В.Н. Топоров на примере «Дхаммапады» (книги сутр III в. до н.э.) показал тонкую связь между лаконичным афоризмом и притчей:

Каждая сутра Дхаммапады – это маленькое рассуждение на заданную тему, в котором тот или иной штрих из древнеиндийской повседневной жизни или необыкновенно конкретное сравнение, поясняя определённую мысль, переводят её в план житейского комментария, притчи, оттесняя дидактическую сторону на задний план [Топоров 2003: 51].

Можно сделать вывод, что обязательное для притчи нравоучительное наставление скрывается в аллегории, значительно снижая свою прямолинейность и откровенность.

Аллегория, как считает Прокофьев, является главным структурным элементом притчи, в притче она обязательно объясняется для того, чтобы избежать двусмысленного толкования [Прокофьев 1991: 6]. Однако по словам С.С. Аверинцева, можно встретить немало притч, лишенных всякой аллегории (например, притча о фарисее и мытарях), главным в них будет являться подтверждение общего тезиса и поучительное наставление [Аверинцев 1983: 508]. Стоит также отметить, что далеко не всегда в притче дается толкование ее смысла. Можно сказать, что притча стремится к однозначности интерпретации, требует своего истолкования, однако не обязательно включает в сюжет объяснение назидательного и религиозного смысла. Отметим, что близость притчи и афоризма, а также стремление притчи конденсироваться в афоризм, в котором присутствует иносказание, но нет его объяснения, приводят к выводу о том, что толкование аллегории не является ключевым для жанра притчи. Именно этот аспект, на наш взгляд,

порождает создание авторских литературных притч (Л.Н. Толстого, Ф. Кафки и др.).

Д.Л. Чавчанидзе отмечает, что со структурной точки зрения

в основе притчи лежит принцип параболы: повествование удаляется от современного автору мира, иногда вообще от конкретного времени, конкретной обстановки, а затем, как бы двигаясь по кривой, снова возвращается к оставленному предмету и дает его философско-этическое осмысление и оценку [Чавчанидзе 1974: 295].

Долгое время из-за отсутствия четкого определения жанра притчи парабола использовалась как полный синоним жанра [Даль 1955: 452–453]. Однако ученые по-разному смотрят на вопрос соотношения притчи и параболы. Так, Н.Д. Тамарченко указывает на то, что парабола является одной из трех форм реализации традиционной притчи (развернутое повествование, сентенция и парабола) [Тамарченко 2008: 187–188]. Параболистический тип притчи характеризуется циклическим построением сюжета, основанным на смене конкретного и символического планов изображения. Именно парабола, по мнению Тамарченко, является центральной и наиболее продуктивной притчевой формой [Тамарченко 2008: 187–188]. Е.В. Лескова в своем исследовании доказывает, что парабола представляет собой только элемент притчи, способный реализовываться в других жанрах [Лескова 2015: 9].

Таким образом, параболу можно определить как элемент притчи, который способен встраиваться в структуру других жанров; это принцип построения сюжета, заключающийся в особом движении текста, схожего с геометрической кривой, которая движется от конкретного плана изображения к символическому и обратно, тем самым подводя слушателя к

переосмыслению жизненного примера, открывая ему сокровенные, высокие смыслы человеческих деяний. Таковы притчи о сеятеле, о работниках на винограднике и др. Далеко не все притчи строятся по данной схеме, однако притчевые жанры сохраняют параболическую, иносказательную основу в самом общем виде: развертывание сюжета одновременно в двух планах, символическом и конкретном, соотносящихся друг с другом в каждой точке рассказывания.

Отметим, что варьирование структурного построения притчи не влияет на изменение ее прагматической установки. Как полагает Н.Д. Тamarченко, коммуникативный посыл притчи заключается в необходимости следования примеру всеобщей закономерности, представленной в тексте, отсюда «назидательность, противоположная смеховой тональности анекдота» [Тамарченко 2008: 187]. Невозможность смехового или иронического восприятия притчи обуславливает концептуально важную серьезную модальность этого жанра, значительно отдаляясь в этом плане от родственного дидактического жанра – басни.

В.И. Тюпа рассматривает прагматическую установку притчи как стратегию убеждения. Поэтому, по мнению Тюпы, нарратор должен обладать «монологизированным словом», авторитарностью речевого высказывания [Тюпа 1999а: 385–386]. Таким образом, участниками речевого акта в притче являются «поучающий и поучаемый», что сближает притчу с проповедью. [там же]. Кроме того, притче свойственна адресованность высказывания, что предполагает потенциальную готовность слушателя интерпретировать текст и извлекать из его жизненный урок [там же].

Отметим, что развиваясь как жанр, притча становится предметом авторского творчества. Авторская притча отличается от традиционной тем, что предполагает отражение мировидения отдельного автора, а не общих религиозных догм.

В.И. Тюпа в известной работе «Художественность чеховского рассказа» анализирует прозу А.П. Чехова с точки зрения синтеза двух нарративных стратегий – анекдота и притчи. Несмотря на выраженную противоположность жанров, ученый отмечает ряд их общих черт, среди них лаконичность композиции, неразвернутость в описании характера героя, акцент на детали, ключевая роль диалога [Тюпа 1989: 16]. Отметим наиболее важные черты притчи, необходимые для нашего исследования: 1) изустность бытования; 2) активная позиция слушателя, предполагающая его готовность к принятию некоего урока; 3) потенциальная возможность сжатия до паремии; 4) лаконичность и простота композиции; 5) неразработанность характеров персонажей; 6) важность диалога; 7) наличие дистанции между адресантом и адресатом; 8) дидактичность и монологичность слова нарратора; 9) способность рассказывания самому себе; 10) обращенность к универсалиям человеческого бытия, обобщенность; 11) главенство закономерностей судьбы; 12) установка на разгадывание скрытых смыслов [Тюпа 1989: 16–20].

Для нашей работы также необходимо выделить характерные особенности восточной притчи, так как идеи философии дзэн-буддизма репрезентированы во многих произведениях исследуемого нами автора – В.О. Пелевина. Как указывает Л.Н. Меньшиков, буддийская притча была необходима в качестве «иллюстрации к философским положениям, как наставляющий потомков исторический прецедент, как повод для морального поучения» [Меньшиков 1986: 15]. Можно сделать вывод, что прагматическая установка притчи заключалась в пояснении сложных философских учений Будды. Религиозные догмы переносились на бытовой, житейский уровень, за счет чего становились понятными слушателю. Часто в конце притчи был расположен дидактический вывод, служащий разъяснением связи приведенной в притче истории с философскими идеями [там же].

Созданная на основе буддизма школа дзэн развивалась самостоятельно и имела свои отличительные особенности. О. Капралова отмечает, что для дзэн-искусств характерны интуитивизм, парадоксальность, импровизация, отказ от общепринятых моральных норм [Капралова 2008: 187]. В жанровой структуре дзэн-философии особое место занимают коаны, представляющие собой парадоксальные вопросы-загадки, ответы на которые можно найти за счет концентрации на внутреннем смысле слова [Капралова 2008: 188]. Автор нескольких книг по практике дзэн-буддизма, Сэкида Кацуки, отмечает, что коан – это система упражнений, служащая в дзэн-буддизме достижению просветления личности [Кацуки 1993: 284]. Коаны являлись одним из способов достижения сатори (внезапного озарения). Такое озарение помогало человеку отстраниться от жизненных тревог, выйти за рами ограничений человеческой логики [Капралова 2008: 188]. Добавим, что именно для восточных притч характерна вопросно-ответная форма изложения. Вопрос, как правило, задается ищущим истины новичком мудрому мастеру. При этом учитель отвечает на вопросы алогичным и иносказательным способом, способствующим просветлению ученика.

Можно сделать вывод, что для восточной притчи характерны иносказательность, парадоксальность ее понимания, вопросно-ответная форма изложения, где за ответом на вопрос стоит просветление, выход за пределы логических возможностей человека.

Итак, основываясь на теоретические исследования притчи, мы можем выделить наиболее важные для нашей работы черты этого жанра: 1) лежащий в основе сюжета случай из жизни, служащий примером некоего общечеловеческого закона; 2) аллегоричность; 3) назидательность; 4) модальность убеждения; 5) недетализированность в описании характеров героев; 6) архетипичность образов героев и ситуаций; 7) условие нравственного выбора; 8) обращение к универсалиям человеческого бытия; 9) установка на разгадывание скрытых смыслов; 10) вопросно-ответная

форма изложения; 11) контекстуальность; 12) условность пространства и времени; 13) главенство всеобщей закономерности; 14) наличие в основе притчи принципа параболы; 15) философское начало.

Таким образом, притча в наиболее широком понимании – это малый иносказательный жанр, в основе которого лежит приведенный в качестве примера случай из жизни. При помощи аллегорического изложения такой случай становится примером некой всеобщей закономерности.

1.3. Притчевая традиция в русской литературе второй половины XX в.

Помимо известных библейских и буддийских притч, широко известны авторские притчи. Такие свойства притчи, как лаконичность, иносказательность, моралистичность, отражающие возможность в краткой форме ставить моральные, философские вопросы о человеческом существовании позволяют ей сохранять актуальность своей жанровой формы вплоть до наших дней. В конце XIX – начале XX вв. к притче обращаются все больше писателей, среди них: Л.Н. Толстой, Ф. Кафка, А. Камю, Э.М. Хемингуэй, и др. Как отмечает А.Г. Бочаров, в последней трети XX в. притча становится все более популярна среди отечественных писателей [Бочаров 1988: 140–141].

Рассмотрим подробнее причины интереса отечественных писателей 1980–1990-х гг. к притчевой традиции. Русская культура этого периода характеризуется повышенным интересом к философским идеям Востока. Н.А. Митрохин указывает на то, что «религиозное возрождение» в СССР началось с 1943-ого года, после террора Сталина, направленного на все религиозные институты [Митрохин 2020]. Необуддизм, неоиндуизм и неосинтаизм, пришедшие в Россию в 1960-е гг., осознавались советской интеллигенцией прежде всего через практики йоги, спортивные секции карате и тантризм [Митрохин 2020]. В период перестройки религиозным группам разрешается не только официально вести свою деятельность, но и

публиковать свои издательские проекты, тесно сотрудничать с представителями своих конфессий на международном уровне [Митрохин 2020]. Можно предположить, что вместе с интересом к восточной философии возрастает интерес к притче как к одному из центральных литературных жанров в восточной культуре.

Бочаров отмечает, что в 1973 году в журнале «Вопросы литературы» впервые ставится вопрос о факторах, способствующих частому обращению советских писателей к притче. Там также отмечалось, что «новая» притча не стремилась к строгой дидактике, однако сохраняла свою философскую, морально-нравственную направленность [Бочаров 1988: 139–140]. К началу 1980-х гг. разворачивается «притчевый бум», и многие писатели обращаются к притчевой структуре повествования [Бочаров 1988: 140–141]. Близость к притчевой структуре отмечалась в произведениях В.П. Астафьева, В.В. Быкова, Ч.Т. Айтматова, В.С. Маканина и др. Таким образом, притча XX века встраивается в жанровые формы рассказа, повести или романа. Внимание к притче среди писателей рассматриваемого периода Бочаров объясняет следующим образом: если обращение к притче в соцреалистической эпохе объяснялось желанием найти оплот стабильных, вечных ценностей, то для постмодернизма притча служит заменой социально-конкретного общечеловеческим [Бочаров 1988: 155]. Увлеченность притчевостью обусловлено, по мнению Бочарова, художественной установкой через реалистический сюжет переосмыслить общечеловеческие этические ценности [Бочаров 1988: 164].

Среди отечественных писателей, обращавшихся к притче, Бочаров выделяет В.С. Маканина [Бочаров 1988: 152]. Исходя из анализа прозы писателя, Бочаров делает следующий вывод: возросший интерес к притче в русской литературе можно объяснить способностью жанра репрезентировать некие общие жизненные закономерности, его возможностью на примере обыденного случая обращаться к общечеловеческим смыслам [там же]. По

Бочарову, притча у Маканина имеет подтекст: читатель должен понимать, что перед ним не реалистическая история со соевей «болью и горечью», где необходим сочувствующий читатель, а некий жизненный пример [Бочаров 1988: 153].

Бочаров выдвигает предположение о том, за счет каких принципов то или иное произведение становится притчевым: 1) «подчиненность всех сюжетных поворотов развитию авторского тезиса»; 2) «поливариантность, допускающая разные степени постижения мысли в амплитуде от “чистого быта” до “чистого умозрения”» [Бочаров 1988: 165]. Нам представляется, что с точки зрения характерных черт жанра притчи выделенные тезисы Бочарова соответствуют принципам подчиненности разворачиваемых событий закону судьбы и присутствию в тексте морализаторской мысли, пусть часто и в наименее явно проявленной форме.

Рассуждая об изменениях в художественном сознании литературы последней трети XX в. и об особом внимании писателей к притче, Т.Ю. Климова обращает внимание на смену социальной нормы, оформившуюся к 1980-м гг. [Климова 1999]. Вследствие чего, отмечает Климова, меняется и литературный тип героя [там же].

Таким образом, многие писатели второй половины XX в. обращаются к притче. Интерес к жанру объясняется факторами как внелитературными (интерес к восточным практикам, кризис власти СССР), так и внутрилитературными (стремление обратиться к вечному, общечеловеческому). Притча, исторически контекстуальный жанр, легко встраивается в структуру рассказа или романа, при этом сохраняя ключевые свои элементы, что дает возможность «считывания» жанра и определения разных по структуре произведений как притчeveго текста.

Итак, мы можем сделать следующие выводы.

Притча как один из наиболее древних жанров происходит из устной ситуации примера некоего жизненного закона, что накладывает отпечаток на дальнейшее развитие жанра. С точки зрения коммуникативной природы жанра притча постулирует императивную картину мира, противоположную окказиональной картине мира анекдота. Притча характеризуется аллегоричностью, назидательностью, лаконичностью, вопросно-ответной формой изложения, философской тематикой.

Как контекстуальный жанр притча способна встраиваться в структуру других жанров, при этом сохраняя свои коммуникативные установки и влияя на художественное построение того или иного произведения. Такая «пластичность» жанра способствует литературному развитию притчи. Отказ от канонической структуры жанра притчи связан, прежде всего, со снижением роли дидактического, авторитарного слова нарратора.

В конце XX в. отечественные писатели все чаще обращаются к притче. Нестабильность перестроичного времени, культурный интерес к восточным идеям, желание обратиться к общечеловеческим началам побуждает писателей того времени обращаться к художественной форме притчи.

Глава 2. Анекдот как жанр

В данной главе рассматриваются вопросы возникновения жанра анекдота, его становления и развития. Ставится вопрос о связи двух значений жанра: рассказа об историческом лице и небольшой фольклорной шутовской истории. Делается попытка определения ключевых признаков анекдота. Кроме того, анекдот рассматривается с точки зрения его коммуникативной природы, анализируются репрезентируемая им картина мира, нарративная стратегия, модальность повествования и изображаемый герой. Развитие жанра анекдота рассматривается и в диахроническом аспекте: делаются выводы о специфике бытования жанра во второй половине XX в. Итогом исследования в рамках данной главы служит сопоставительный анализ притчи и анекдота, выделение их общих и оппозиционных черт, а также рассмотрение специфики поэтики В.О. Пелевина.

2.1. Жанровые черты анекдота

Анекдот в переводе с греческого означает «неизданное» и в своём первом значении определяется как «исторический рассказ, передающий какую-нибудь интимную страницу биографии исторического лица, яркий эпизод, острое изречение и т. п.» [Петровский 1925: 52]. Отсюда близость жанра к историческому сочинению [Гроссман 1928: 48]. Использование историками анекдота в качестве яркой иллюстрации к биографическим сведениям объясняет и факультативность жанра, и его зависимость от текстов большего объема [Курганов 1997: 8]. Контекстуальность анекдота, его способность раскрываться самому и обогащать контекст, в который он вставлен, определяет его как несамостоятельный жанр [Курганов 1997: 10]. При этом, как отмечает Е.Я. Курганов, анекдот, пронизывая другие жанры, привносит в них новые смыслы, обогащает их [Курганов 1997: 7].

Анекдот имеет общий генезис с притчей и басней именно по своей контекстуальной роли. И басня, и притча изначально использовались как

пример, иллюстрирующий какое-либо положение, как довод к основному высказыванию [Гаспаров 1968: 241–243]. Ситуативное функционирование жанров предопределяет лаконичность их формы, сжатость изложения, простоту сюжета. Однако назидательный характер притчи и басни отличает их от анекдота. Таким образом, жанры расходятся функционально, так как цель анекдота не научить, а показать ситуацию с неожиданной точки зрения, обнажить её. На наш взгляд, если басня и притча в своём историческом развитии оформились в самостоятельные жанры, то анекдот остаётся жанром ситуативным, в большей степени зависящим от контекста.

Анекдот концентрируется на частном случае, он казуалистичен [Тюпа 1989: 24], однако жанр не теряет способности открывать важное через мелкое, сохраняя в себе сочетание «локальности и значительности» [Курганов 1997: 61]. Анекдот необходим, чтобы обнажить ситуацию, показать её изнутри, проиллюстрировать картину нравов той или иной эпохи [Курганов 1997: 62]. Именно поэтому анекдот органично вписывается в биографическое письмо, ярко подсвечивая сухие факты, представляет собой «портрет, даваемый через ситуацию» [Курганов 1997: 64].

Отличительной чертой анекдота является его способность не только и не столько иллюстрировать, сколько обнажать какую-либо ситуацию [Курганов 1997: 25]. Отсюда эффект неожиданности. При этом анекдот вовсе не обязан, по мнению Курганова, породить смех, он вызывает изумление, основанное на смене точек зрения, а не на юмористическом сюжете [Курганов 1997: 25].

Ядро поэтики жанра составляет закон пуанты (от франц. *pointe* – остриё, кончик), предполагающий неожиданный поворот в повествовании, переосмысление ситуации за счет резкой смены точек зрения [Тамарченко 2008: 22]. Именно посредством столкновения разных «эмоционально-психологических измерений» [Курганов 1997: 30–31] возникает эффект парадокса. Так, финал анекдота заставляет вернуться к его началу и

переосмыслить содержание текста. Как отмечает Курганов, резкая смена точек зрения помимо эффекта неожиданности, нужна для передачи какой-либо идеи, таким образом, анекдот является концептуальным жанром [Курганов 1997: 28]. Рассматривая анекдот как жанр устной словесности, В.И. Карасик отмечает, что анекдот семантически двупланен, в нём могут сталкиваться противоположные пресуппозиции персонажей, нарушаться семантика образов, происходить переосмысление ключевого понятия с семантическим сдвигом [Карасик 1997: 147].

Как отмечает Курганов, слово анекдота недиалогично, речь выступает лишь мнимым средством общения, герои говорят как бы на разных языках, что необходимо для столкновения точек зрения [Курганов 1997: 30–31].

Однако несмотря на свою внутреннюю недиалогичность, анекдот должен быть произнесён вслух. «Анекдот – это реплика в разговоре, это предельно выразительный ответ, данный через откат, через уход в сторону, через видимое переключение на иной тематический план» [Курганов 1997: 15]. Для выполнения своей функции анекдот должен быть именно произнесён, а не прочитан. Рассказанный в правильно подобранный момент, анекдот способен эстетизировать разговор [Курганов 1997: 18]. Так актуализируется роль рассказчика анекдота [Петровский 1925: 52]. По мнению В.П. Руднева, для рассказывания анекдота необходим особый человек, трикстер³ [Руднев 1997: 27.]. В культурной традиции трикстер выступает посредником между жизнью и смертью и появляется в переломные моменты истории. Таким образом, по предположению Руднева, анекдот также актуализируется в кризисное время [Руднев 1997: 27]. Подтверждают эту идею популярные циклы анекдотов про Л.И. Брежнева (не

³ Трикстер (с англ. *trickster* — обманщик, ловкач) — двойник-антипод «культурного героя», наделенный негероическими, комическими свойствами. Это дуальный персонаж, находящийся на границе «всех порядков и систем». Его ключевая функция — сместить привычное представление о реальности и переосмыслить ее [Тамарченко 2008: 271–275].

злодей и не герой), В.И. Чапаева (одновременно герой и шут) [Руднев 1997: 28].

Кризисное время как особое мироощущение, тесно связанное со смеховыми праздниками, отмечал и М.М. Бахтин:

Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были ведущими в праздничном мироощущении. Именно эти моменты — в конкретных формах определенных праздников — и создавали специфическую праздничность праздника [Бахтин 1990: 14].

Пафос смены и обновления, пронизывающий карнавальное действо, подразумевает и присутствие логики «обратности», смещения верха и низа. Отсюда разнообразие пародии, травестии, профанации, характерные для смеховой культуры [Бахтин 1990: 16]. Карнавал по Бахтину — это «мир наизнанку», перевернутая пародия на реальность, которая при помощи отрицания обновляет реальную жизнь [там же]. В «перевернутую» реальность входят и неразличение социальных ролей на время празднества, разрушение иерархической системы и полный уход от реальных социальных положений. Народный смех — это способ постижения мира в его смеховом аспекте, во всей его относительности [Бахтин 1990: 17].

Отметим, что смешение высокого и низкого свойственно в частности фольклорному городскому анекдоту. «Анекдот — жанр пересекающихся несоединимых контекстов», — отмечает Е.Я. Курганов [Курганов 1997: 29]. Кроме того, в анекдотах часто высокое низводится в область низкого. Так, заигрывание с табуированными темами и снятие культурных запретов является одним из главных принципов построения советских анекдотов (циклы анекдотов про Вовочку, Чебурашку и крокодила Гену и др.) [Петровский: 1998: 16]. Можно сделать вывод, что смеховая культура вообще

и анекдот в частности постулируют картину становящегося мира, где все относительно и изменчиво, отсутствует императив, репрезентируемый анекдотом мир соотносим с реальным, но в искаженном, перевернутом смысле, где низкое становится высоким.

В своём историческом развитии анекдот имеет немало общего со сказкой. По Курганову, основное отличие анекдота от сказки заключено в связи анекдота с реальностью [Курганов 1997: 10]. Сказка в большинстве своих подвидах (кроме бытовой сказки) повествует о том, чего никогда не было и что никогда не сможет произойти. В анекдоте же всегда сохраняется связь с реальностью, претензия на достоверность, без которой не состоялось бы обличительного воздействия. Отличие двух жанров, как отмечает Курганов, состоит и в разнице функций: сказка развлекает, анекдот обнажает ситуацию, заставляет ее переосмыслить [Курганов 1997: 10–11].

До сих пор в современном литературоведении не существует строгих критериев для разграничения анекдота и бытовой сказки. Согласно В.Я. Проппу «Бытовая сказка тяготеет к анекдоту. Тяготение это настолько сильно, и в народном повествовательном искусстве столько анекдотов, что граница между анекдотами и бытовыми сказками стирается» [Пропп 2000: 289]. Е.М. Мелетинский выделяет особую группу анекдотических сказок, на формирование которых повлиял жанр анекдота [Мелетинский 1990: 8–9]. Такие сказки отличаются от других типов углублением темы глупости героя, упрощённостью композиции, акцентом на единичной ситуации, комической направленностью [Мелетинский 1990: 18–20]. Мелетинский также отмечает, что специфической чертой сказки-анекдота является абсурдность ситуации, нарушение логики между нормой и изображаемым, что связано с бахтинской идеей «карнавальности» [Мелетинский 1990: 26]. Е.Я. Шмелёва и А.Д. Шмелёв приходят к выводу, что по своей обнажающей функции анекдот – это жанр, тяготеющий более всего к народному театру, в отличие от повествовательного жанра – бытовой сказки [Шмелёва, Шмелёв 2022: 198].

На наш взгляд, общие черты анекдот (во втором своем значении) и бытовая сказка приобрели в результате общего фольклорного развития. Однако отличия жанров можно найти, сопоставив черты бытовой сказки с более архаичным пониманием анекдота. В таком случае очевидно, что отличия анекдота от бытовой сказки заключаются в разности прагматических установок: анекдот заставляет взглянуть на отдельный случай из жизни с иной точки зрения, сказка повествует о жизненной закономерности, где главенствует судьба. Анекдот не может быть произнесен большое количество раз, так как ядро жанра составляет эффект неожиданной развязки – пуант; сказка – наоборот, жанр с традицией неоднократного повторения. Кроме того, рассматривая жанры с точки зрения их коммуникативной природы, В.И. Тюпа отмечает, что в сказке обнаруживается пространственная дистанция между повествуемым событием и событием рассказывания: события происходят где-то «за тридевять земель» [Тюпа 2021: 191]. В рассказывании анекдота, наоборот, нет ни временной, ни пространственной дистанции. Повествуемые события чаще происходят в близком к событию рассказывания времени и месте, более того, анекдот содержит отличительные детали определенной эпохи. Герой анекдота, в отличие от сказки, также сильнее прикреплен к какому-либо времени, он историчен.

Ещё одна черта анекдота как жанра – тяга к сериальности, к группировке вокруг одного узнаваемого лица или типажа [Курганов 1997: 53–54]. Проникая в большие литературные формы, анекдотическая тяга к циклизации может проявляться в сознательной установке писателя на двойное авторство. На это указывает Тюпа, рассуждая о «Повестях Белкина» А.С. Пушкина [Тюпа 1999b]. Отсюда возникает двоякость прочтения и возможность смешения нескольких жанров:

Двоякое эстетическое завершение: Белкин пытается придать пересказанным анекдотам назидательность, однозначную серьезность и даже приподнятость (без которых литература в его глазах лишается оправдания), а подлинный автор стирает «указующий перст» своего «предшественника»

лукавым юмором. Так беспрецедентно оригинальная повествовательная форма воплощает художественную концепцию цикла [Хализев, Шешунова 1989: 42–43].

Циклизация, как отмечает Тюпа, характерна и для притчи, именно поэтому возникает возможность прочтения «Повестей Белкина» как «на языке анекдота, так и на языке притчи» [Тюпа 1999b]. Такая цикличность, концентрация сюжетов, скрепленных каким-либо одним образом, свойственна многим современным писателям, утверждает Курганов, ярким примером здесь является проза С. Довлатова [Курганов 1997: 57].

Во втором значении анекдот понимается как полулитературный-полуфольклорный жанр. Е.Я. Шмелёва и А.Д. Шмелёв отмечают, что в 1920 – 1930-х гг. в русском бытовом общении анекдот приобретает значение «короткого устного смешного рассказа о вымышленном событии с неожиданной остроумной концовкой, в котором действуют постоянные персонажи, знакомые всем носителям русского языка» [Шмелёва, Шмелёв 2002: 196]. Здесь выявляется и особая роль рассказчика анекдотов: «Можно говорить о талантливом рассказчике анекдотов, но вряд ли об анекдотисте-писателе» [Петровский 1925: 52]. Именно вербальная и невербальная (жестовая, мимическая) подача анекдота создаёт необходимый эффект воздействия на слушателя. Однако из-за особой роли рассказчика затрудняется и процесс создания текстовых сборников этого жанра [Шмелёва, Шмелёв 2002: 197–198].

Если Е.Я. Курганов, исследователь анекдота XIX века, говорит о факультативности юмористической составляющей анекдота [Курганов 1997: 25–28], то А.Ф. Белоусов, исследователь современного городского фольклора, утверждает, что для фольклорного вида анекдота комизм остаётся основной характеристикой жанра [Белоусов 2003: 581]. Смех, как отмечает Белоусов, вызывает или неожиданная концовка анекдота (пуант), или же

само изображение необычного, абсурдного события без неожиданного поворота в финале [Белоусов 2003: 581–582]. Цель фольклорного анекдота, отмечает В.И. Карасик, – это достижение комического эффекта [Карасик 1997: 144]. Именно шутовской анекдот подвергает сомнению устойчивые общественные формы, выступает в роли критика стабильного положения вещей [Карасик 1997: 144].

Рассматривая жанр как коммуникативный акт, В.И. Тюпа относит анекдот к одному из протожанров, каждый из которых имел собственную отличительную стратегию повествования и значительно повлиял на формирование целостной структуры литературных жанров. Анекдот, по мнению Тюпы, характеризуется случайностной, хаотичной картиной мира, где событие непредсказуемо, а его исход императивно не задан [Тюпа 2021: 209–210]. Репрезентируемая анекдотом случайностная картина мира задает «карнавальную» непредвиденность и изнаночность человеческих отношений [Тюпа 2021: 216]. Такая авантюрная стратегия повествования достигла своего расцвета в жанре романа, однако уже в анекдоте прослеживается ключевое изменение в ценностном понимании человека как личности, индивидуума, конкретного лица [Тюпа 2021: 214]. Как считает Тюпа, фольклорное понимание анекдота как шутки развивалось под влиянием комической литературы, а не архаического анекдота, поэтому герой городского фольклорного анекдота теряет индивидуальность, становясь собирательным примером типа человеческого характера [Тюпа 2021: 212–213]. Адресат анекдота должен, по мнению Тюпы, обладать «релятивистской» компетентностью, которая подразумевает наличие внутренней свободы, способности отрешиться от привычного, упорядоченного представления о мире [Тюпа 2021: 218]. Это более близкие отношения, чем отношения между учеником и учителем, они подразумевают доверительность и свободу диалога.

Таким образом, анекдот, развиваясь как контекстуальный жанр, предполагал приведение в качестве примера случая из жизни для рассмотрения ситуации с иной точки зрения. Это первоначально изустный жанр, поэтому анекдот характеризуется диалогичностью, простотой сюжета и лаконичностью формы. Отличительной чертой анекдота является легкость повествования, а также пуант – резкая смена точки зрения, остроумная концовка, которая заставляет переосмыслить некую ситуацию. Нередко именно пуант вызывает комический эффект. Картина мира, репрезентируемая анекдотом,okkaзиональна, все события в ней случайны и непредсказуемы. При этом повествуемое в анекдоте нельзя назвать фантастическим, оно имеет прямую связь с реальностью, претендует на достоверность, хоть и в искаженном «перевернутом» смысле.

Можно сделать вывод, что анекдот в общем своем значении – это короткий рассказ о некоем случае из жизни конкретного известного лица с обязательным пуантом в конце повествования.

2.2. Историография вопроса: анекдот в отечественной литературе 1970–1990-х гг.

Ситуативность анекдота, его способность освещать событие при помощи живой детали, его противопоставленность большим классическим формам литературы, а также возможность при помощи анекдота дегероизировать то или иное историческое лицо, по мнению Е.Я. Курганова, привели к актуализации этого жанра в России во второй половине XX века [Курганов 1997: 65]. Курганов отмечает следующее:

Неприятие советского официоза, потребность в дегероизации привели к повышению художественного статуса анекдота, к мощной активизации его творческого потенциала (Абрам Терц, Вен. Ерофеев, С. Довлатов). Анекдот для андеграунда оказался просто необходим [Курганов 1997: 65–66].

Схожим образом рассуждает и В.П. Руднев:

В обществе нужна некая средняя политическая ситуация для того, чтобы был необходим А., как он был необходим в брежневское время <...>. Идеальный герой для А. – Василий Иванович Чапаев, он осуществляет посредничество между официозной напряженной идеологией большевизма (Фурманов) и спонтанным народным началом (Петька и Анка) – он одновременно герой и шут [Руднев 1997: 29].

Дуальность анекдотических героев, по мнению Руднева, объясняется их близостью к архетипу трикстера – некоего посредника между мирами, находящегося на границе моральных норм и представлений.

В отличие от исторического анекдота в городском фольклорном анекдоте XX в. нет раскрытия индивидуального характера героя, характеры персонажей становятся более типизированными, обобщенными, считает В.И. Тюпа [Тюпа 2021: 216]. Так, городской анекдот хоть и обращается к какому-либо определенному лицу (Штирлиц, Чапаев и др.), но при этом не делает акцент на его исключительности, наоборот, типизирует его характер.

А.Ф. Белоусов выделяет особую группу фольклорных анекдотов – политических. Они отталкиваются от государственного строя, правящей идеологии, характерных событий общественной жизни [Белоусов 2003: 584]. Такие анекдоты помогают «преодолеть страх перед режимом и противостоять его идеологическому давлению» [Белоусов 2003: 585]. Анекдоты именно этой группы выявляют характерную черту жанра – разрушение клише, считает Белоусов [Белоусов 2003: 586].

Современное понимание анекдота как фольклорного жанра определяет и некоторые его особенности. Герой таких анекдотов может быть

напоминающим фольклорного дурачка глупцом, сумасшедшим, пьяницей; в 1990-х гг. героем часто мог выступать наркоман [Белоусов 2003: 582–583]. Всех их объединяет парадоксальность мышления, иное мировидение, что позволяет продолжать традицию жанра анекдота с неожиданной концовкой.

Еще один цикл анекдотов, выделяемый Белоусовым, «культурный», включает в себя анекдоты о писателях (самый известный из них – пушкинский цикл), а также анекдоты о кино. Среди таких анекдотов стал особенно популярным цикл 1960-х гг. по фильму «Чапаев» 1934-ого года. Чапаев здесь соединяет наивную крестьянскую глупость с храбростью народного героя [Белоусов 2003: 587–588]. Стоит отметить, что большая часть таких анекдотов составлена в виде комических вопросов-ответов, что определяет важную для анекдота черту – диалогическое построение. Часто такие анекдоты могут строиться на инверсии, на переворачивании свойств прототипа, что обеспечивает неожиданность концовки [Белоусов 2003: 589].

Каждая эпоха с ее культурно-историческими особенностями порождала новые циклы анекдотов, характеризующиеся актуальной тематикой и новыми, типичными для определенного периода персонажами. Так, отдельный цикл анекдотов был посвящён «новым русским». В нём обыгрывался сложившийся в 1990-х гг. образ быстро разбогатевшего человека, одетого в малиновый пиджак, его жаргон и поведение [Белоусов 2003: 590]. Однако героями городского анекдота могут быть не только представители новых социальных слоев населения, но и культурные герои, чей характер в анекдоте часто переосмысливается.

Как показывает Белоусов, характерный для анекдота пуант может создаваться различными способами: инверсией (особенно часто травестией), каламбуром, игрой с парадоксальностью мышления отдельных персонажей, абсурдностью ситуаций [Белоусов 2003: 591–593]. При этом часто используется диалог глупого и умного, где через неудавшуюся

коммуникацию показывается какой-либо человеческий типаж [Белоусов 2003: 591].

Белоусов отмечает, что постепенно происходит «олитературирование» фольклорного анекдота, вхождение анекдотических персонажей в романские формы [Белоусов 2003: 594]. Ярким примером является роман В.О. Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996).

Таким образом, в 1960–1990-х гг. актуализируется роль городского фольклорного анекдота. Создаются целые циклы анекдотов: политические, национальные, «культурные» и др. Герой таких анекдотов отличается трикстерским характером, он парадоксален, даулен по своей природе, вбирает в себя противоположные качества. Содержание анекдотов, с одной стороны, актуально своему времени и социально-политической обстановке, с другой стороны, травестийное, юмористическое. Популярность жанра анекдота в исследуемый период может быть объяснена переломностью эпохи. Анекдот был своего рода «подпольным», «низовым» ответом официальной советской литературе, перевернутым ее отражением.

2.3. Сопоставительная характеристика жанров притчи и анекдота

Каждый жанр, рассматриваемый как коммуникативное событие, обладает определенной нарратологической стратегией. В.И. Тюпа определяет стратегию как специфическое, направленное на читателя выстраивание нарратива [Тюпа 2021: 181–183]. Исходными условиями для построения стратегии являются картина мира (система представления о мире) и этос нарративности (проектируемая ценностно-смысловая позиция адресата) [Тюпа 2021: 183–187]. В работе «Горизонты исторической поэтики» Тюпа выделяет четыре продуктивных типа нарративной стратегии, репрезентирующих различные картины мира и этосы: прецедентная, регулятивная, авантюрная стратегии и стратегия жизнеописания [Тюпа 2021: 189–218]. Как считает Тюпа, среди них есть две оппозиционные стратегии

(регулятивная и авантюрная), продуцирующие два противоположных жанра: анекдот и притчу.

В рамках прецедентной картины мира, берущей свое начало от мифа, действует непреложный, онтологический ход событий, циклический круговорот жизни и смерти [Тюпа 2021: 190]. Кризис мифологии и появление религиозных учений знаменует изменения в системе представлений о мире. Картина мира становится регулятивной, императивной, слово нарратора – назидательным, поучительным, авторитетным, монологизированным [Тюпа 2021: 200]. Коммуникативную стратегию этого типа Тюпа называет регулятивной. Такое представление о мире основано на вере не в циклическое повторение вещей, а в высший закон всего мироустройства [там же]. Главным жанром регулятивной стратегии является притча [там же]. Между повествуемым событием и актом рассказывания здесь обнаруживается ментальная дистанция, а коммуникативный статус нарратора характеризуется модальностью убеждения, поэтому в центре притчевого нарратива находится иллюстрация какого-либо случая, служащая примером для убеждения [Тюпа 2021: 205]. Отсюда присущий притчи этос долга по отношению к некому общему закону миропорядка, а также иерархическое разъединение участников коммуникативного события на учителя и ученика [Тюпа 2021: 205]. Притчевое учительское слово монологично, поучительно. Кроме того, рассказанное в притчи требует своего истолкования, поэтому позиция слушателя должна быть активно принимающей, он должен быть готов извлечь урок [Тюпа 2021: 206]. Герой притчи неизменно оказывается в ситуации нравственного выбора, а не в ситуации предначертанной судьбы [Тюпа 2021: 204].

Авантюрная стратегия, по мнению Тюпы, характеризуется принципиально иной картиной мира: она окказиональна, случайностна, жизнь в ней представляется хаотичным потоком событий, в которых возможен любой исход [Тюпа 2021: 209–210]. Эта стратегия зарождалась в

жанре слухов, сплетней и анекдотов [Тюпа 2021: 210]. Тюпа называет анекдот «анти-притчей», так как в развитии повествования именно он знаменует смещение акцента на частную жизнь человека [там же]. Модальность рассказывания анекдота – субъективное мнение, противоположное доксе (общему мнению). [Тюпа 2021: 215]. Репрезентируемая анекдотом случайностная картина мира задает «карнавальную» непредвиденность и изнаночность человеческих отношений [Тюпа 2021: 216]. Герой анекдота представляет собой индивидуальность, а не обобщенный пример типа человеческого поведения [там же]. Он обладает инициативно-авантюрным характером, он находчив или, наоборот, глуп и чудаковат, нередко аморален [Тюпа 2021: 217]. Стоит отметить, что анекдот – диалогический жанр, в котором важна ситуативная реакция рассказчика и слушателя [там же]. Адресат анекдота должен, по мнению Тюпы, обладать «релятивистской» компетентностью, которая подразумевает наличие внутренней свободы, способности отрешиться от привычного, упорядоченного представления о мире [Тюпа 2021: 218]. Этическая установка анекдота определяется этосом «желания», репрезентирующий интенцию самоактуализации.

В книге «Художественность чеховского рассказа» Тюпа сопоставил два исторически родственных жанра, анекдот и притчу, выявив ряд их коррелирующих противоположных черт [Тюпа 1989: 13–32].

Речевой строй притчи «авторитарен», дидактичен, монологичен и не требует присутствия собеседника. Слово анекдота «инициативно», «легковесно», «диалогично», невозможно без собеседника. Притча стремится к простоте и смысловой ясности, анекдот остроумен и участвует в катализации динамики сюжета, поэтому анекдот «сюжетен», а притча «фабульна» [Тюпа 1989: 18].

Различаются и герои жанров. В анекдоте важен характер, тип, нрав, который не детализируется, но концентрируется на отличительных чертах

характера для возможности их обнажения. Притча, напротив, не знает мышления характерами, в ней показан человек вообще, без связи с каким-либо историческим моментом [Тюпа 1989: 19]. Если герой притчи выступает как «субъект этического выбора» [Аверинцев 1971: 21], то герой анекдота – это «объект эстетического (смехового) наблюдения» [Тюпа 1989: 20]. Герой анекдота подчинён случаю, он волен самостоятельно делать выбор в условиях непредсказуемых жизненных ситуаций; герой притчи подчинён судьбе, моральному императиву, перед ним представлен моральный выбор в целостной и определенной ценностной системе [Тюпа 1999а]. Анекдот рисует «окказиональную картину мира», тогда как притча – «универсальную», «императивную» [Тюпа 1999а]. Универсализм притчевого мышления, где главенствует воля судьбы, спорит с окказиональностью анекдота, в котором всемогущ случай [Тюпа 1989: 24].

Таким образом, анекдот, концентрируясь на отдельном случае, представляет своего героя ограниченно, ситуативно, часто в контексте определённой исторической эпохи. Герой притчи – это человек вообще, он универсален, архетипичен. Притча и анекдот разнятся и в общем мироотношении: анекдот постулирует лёгкое, открытое отношение к жизни, притча исповедует догматику и аскезу [Тюпа 1999а].

Несмотря на кажущуюся противоположность жанров, притча и анекдот обладают, по мнению Тюпы, и рядом общих признаков. Исследователь отмечает среди них следующие: традиция устного бытования, историческая контекстуальность жанров, использование их в качестве примера-иллюстрации к какому-либо положению; тенденция к свёртыванию сюжета до остроты или паремии; ключевая роль диалога; лаконизм структуры и сжатость в изображении характера [Тюпа 1989: 16–17].

Итак, можно сказать, что анекдот и притча противопоставлены друг другу своим мироотношением: императивная картина мира притчи предполагает закономерность всех событий, их упорядоченность,

окациональная картина мира анекдота постулирует более легкое отношение к жизни, где нет ничего предсказуемого и царит хаос. Притча разъединяет рассказчика и слушателя на поучающего и поучаемого (монологичный жанр), анекдот же предполагает близкие, доверительные отношения между участниками коммуникативного события (диалогичный жанр). В центре сюжета как притч, так и анекдота оказывается случай из жизни, однако разнится отношение к нему: в притче случай служит уроком, наставлением, в анекдоте – казусом, необходимым для рассмотрения ситуации под иным углом. Однако схематичность сюжета, лаконичность формы, ключевая роль диалога сближают жанры, делают возможным их синтез.

В.И. Тюпа в своих работах по поэтике «Повестей Белкина» А.С. Пушкина и рассказов А.П. Чехова наглядно показал продуктивную возможность синтеза притчи и анекдота в одном литературном произведении [Тюпа 1989: 16–17], [Тюпа 1999b]. Вслед за Тюпой многие исследователи продолжают анализировать способы взаимодействия жанров на материале разных произведений русской литературы⁴.

2.4. Жанровая специфика ранней прозы В.О. Пелевина

Как уже было отмечено нами ранее, литература постмодернизма характеризуется своей полижанровостью. Произведения В.О. Пелевина, работающего в этой эстетике, критики и литературоведы также относят к разным жанровым традициям. Кроме того, исследователи не раз выдвигали тезис о смешении жанров в текстах Пелевина.

Например, роман «Чапаев и Пустота» рассматривается и как философский роман, и как роман-притча, и как роман-антимиф [Некрасова 2017: 117]. И.С. Скоропанова отмечает, что роман «Омон Ра» похож на подражание коммунистической версии романа воспитания [Скоропанова

⁴ См. [Проскурина, Проскурина-Янович 2014: 269–279], [Луковников 2014: 262–264], [Лелис 2017: 86–94].

2001: 434]. По мнению Б.А. Ланина, романы Пелевина с точки зрения жанра можно назвать новой русской утопией [Ланин 2014: 168]. М.Н. Липовецкий считает, что повесть «Затворник и Шестипалый» относится к жанру философской притчи [Липовецкий 2008: 410]. М.А. Луковников отмечает, что во многих произведениях Пелевина используется анекдот в качестве основы для жанрового смешения [Луковников 2014: 263]. А.С. Немзер в своей статье о романе «Generation П» говорит о соединении двух жанровых моделей в тексте: романа-карьеры и романа посвящения [Немзер 1999].

А.А. Генис считает, что ранние произведения Пелевина наиболее близки к специфике жанра басни, а одной из таких «басен» является роман «Жизнь насекомых». Басенность романа, по мнению критика, заключается, с одной стороны, в аллегории, основанной на переносе качеств человека на животных, с другой стороны, в присутствии дидактического начала [Генис 1997]. Отметим, что басня и притча имеют общий генезис, а также схожие жанровые черты, в том числе морализаторскую направленность. Кроме того, дидактическое начало в прозе Пелевина отмечали Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий. Ученые указывают на то, что проза писателя «строится как развернутая проповедь об отсутствии универсальных истин и об истинности иллюзий, как религиозно-философская утопия пустоты, как идеальная модель обретения свободы» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 508].

Роман Пелевина «Священная книга оборотня» исследователи рассматривают с разных точек зрения. М.Д. Андрианова отмечает, что роман тяготеет к жанру «античного сатирического романа» [Андрианова 2007]. Го Вэй в своей работе доказывает, что роман близок к дзен-буддийской притче [Го Вэй 2020: 9]. М.Н. Липовецкий отмечает, что в романе присутствуют черты, свойственные китайскому и русскому фольклору, в частности – сказке [Липовецкий 2008: 650].

Помимо жанровых исследований творчества Пелевина, можно выделить ряд работ, в которых отмечаются те или иные особенности прозы

писателя. Так, Андрианова обращает внимание на особое место сюжета просветления героя в произведениях Пелевина. Исследовательница отмечает, что для ранней пелевинской прозы был характерен герой, резко отличающийся от общества и действующий в паре с учителем [Андрианова 2007]. По мнению Андриановой, герой Пелевина обычно неординарен, он учится «противостоять» миру и находится в постоянном поиске «возможности выхода за его пределы» [там же]. Проходя этапы поиска альтернативной реальности, герой трансформируется внутренне и меняет окружающую его действительность [там же]. Добавим, что практически во всех произведениях Пелевина герои последовательно проходят этапы инициации (Петр Путота в романе «Чапаев и Пустота», Омон Кривомазов в «Омон Ра», Саша из рассказа «Принц Госплана», и др.), при этом не приобретая новое «я», следуя традиционной схеме инициации, а наоборот, теряя его, становясь ничем [Липовецкий 2008: 419].

Таким образом, для героя раннего творчества Пелевина характерно состояние поиска альтернативной реальности, стремление к разгадыванию скрытого смысла. На это обращает внимание Ю.В. Пальчик, она пишет следующее: произведения Пелевина 1990-х гг. организуются по шаблонной фабуле, которая представляет собой мотив блуждания героя в поисках иного скрытого подлинного мира [Пальчик 2003: 10]. Стоит добавить замечание А.А. Гениса о том, что само понятие «истина» в рамках художественного мира Пелевина подвижно и существенно лишь для самого героя, так как другая действительность может существовать только до того момента, пока сохраняется вера героя в ее существование [Генис 1999а: 83].

Однако, как показывает А.Д. Степанов, иллюзорность реальности не является центральным сюжетообразующим мотивом в пелевинской прозе. Гораздо важнее здесь оказывается представленный Пелевиным парадокс сознания:

«Плен ума» Виктора Пелевина, он же инвариант его текстов – это замкнутая структура, совпадение истока и цели, конца и начала, содержимого и содержащего, любых знаков, которые кажутся различными. В основе текста – матрица, образчик, он порождается определенной логической операцией. В пелевинском случае – фигурой отождествления, замыкающей А на В и В на А. Любой знак неопределим, он может быть «определен» только через другой знак через другой знак через другой знак... и, в конечном итоге, – через самого себя. Замкнутость на себе словаря или энциклопедии, о которой в свое время писал Умберто Эко, тут представляет замкнутостью сознания. Именно потому, что замкнуто сознание, иллюзорен мир – у Пелевина это следствие, а не первопричина, потому что первопричин для замкнутого сознания не бывает [Степанов 2003].

При помощи парадокса выстраиваются сюжет, язык (в частности диалоги героев), образы героев пелевинских произведений. Частый для Пелевина прием каламбура, как показывает Степанов, также состоит из нигилизации значений:

Каламбур ставит <...> внешние, формально связанные слова в один ряд так, что одно из них меняет свое значение, опустошается и наполняется значением другого слова <...> В каламбуре участвуют высокое и низкое, ценное и обценное, и высокое становится низким [Степанов 2003].

Такое «переворачивание» смыслов характерно для «карнавальной» эстетики [Бахтин 1990: 16], однако в пелевинском каламбуре важно слияние смыслов с их последующей аннигиляцией. Как отмечает Степанов, на каламбуре у Пелевина могут строиться целые рассказы, например, «Зигмунд в кафе» (тождество попугая и Фрейда) и «Ника» (тождество женщины и кошки) [Степанов 2003].

Кроме того, произведения Пелевина часто основываются на игре с метафорами, которые у писателя вмещают в себя переносное и буквальное, высокое и низкое, меняя их местами. Это в конечном итоге приводит к опустошению: метафора разворачивается как рассказ про «ничего», «пустоту». М.Н. Липовецкий справедливо отмечает:

Пелевин очень часто придает мистическое или квазимистическое значение прозаическим бытовым или политическим реалиям: <...> анекдоты о Чапаеве – как, впрочем, и казацкая песня – интерпретируются как буддистские притчи («Чапаев и Пустота»); телевизионная реклама приобретает значение магического ритуала («Generation “П”») [Липовецкий 2008: 412].

На наш взгляд, Пелевин не просто переворачивает сакральное в профанное, а смешивает их таким образом, чтобы они уничтожали друг друга и создавали эффект пустоты. Деконструкция⁵, смешение, работа с языком, уничтожение смыслов и обнажение пустоты – основные черты поэтики Пелевина.

В статье «Беседы о новой словесности. Беседа десятая: Поле чудес. Виктор Пелевин» (1997) А.А. Генис впервые в критических работах о прозе писателя говорит о смешении противоположных друг другу жанров – притчи и анекдота – в одном произведении. По мнению Гениса, образы героев романа «Чапаев и Пустота» можно назвать притчевыми [Генис 1997]. Так, Чапаев выступает в роли наставника, ведущего к просветлению своего ученика – Петра Пустоту [там же]. Возможность такого перехода к притче критик видит в советских анекдотах чапаевского цикла, которые в

⁵ Деконструкция – понятие, разработанное Ж. Деррида в работе «О грамматики» (1967) и подразумевающее разложение, разрушение с целью понимания целого.

художественном мире Пелевина способны содержать в себе дзэн-буддийские коаны [там же].

Стоит отметить, что жанровое смешение является общей тенденцией постмодернистских произведений. Однако именно Пелевин, как справедливо отмечает М.Н. Липовецкий, в своих произведениях обращается к дороманным дискурсам: сказкам, басням и др. [Липовецкий 2008: 673]. Кроме того, Пелевин смешивает противоположные друг другу жанровые формы, в результате чего достигается эффект парадокса.

Как уже было замечено выше, язык в произведениях Пелевина играет большую роль: именно через язык, через то, как написано, у читателя есть доступ к тому, о чем написано. Причем сама тема или идея того или иного текста не так важна, как та логическая парадоксальность, к которой приводит язык. Язык способен смешивать несовместимое, так у Пелевина появляются «сдвиги <...> дискурсов» [Липовецкий 2008: 410] или «смещения дискурсов» [Силантьев 2005: 240]: философские дзэн-буддийские идеи, рассказанные героем из народа В.И. Чапаевым в романе «Чапаев и Пустота», экзистенциалистские вопросы, решаемые языком навозных жуков в романе «Жизнь насекомых» и др.

М.Н. Липовецкий предполагает, что «когнитивные диссонансы» в пелевинской прозе нужны для отрицания построения «тотального мифа, объясняющего все и вся» [Липовецкий 2008: 435]. Несмотря на то что в произведениях писателя зачастую поднимаются те или иные философские вопросы, они скорее проблематизируются, чем выстраиваются в стройную и упорядоченную картину мира императивного порядка. Тематический и языковой притчевый пласт сталкивается со структурными элементами анекдота, что приводит к диссонансу, парадоксу или жанровой нигилизации.

Обобщив все вышесказанное, можно сделать следующие выводы: ранняя проза Пелевина характеризуется синтезом различных жанровых черт, в том числе черт анекдота и притчи. Смешение происходит не только на

уровне тематики, но и на уровне языка: при помощи каламбура, синтеза высокого и низкого выстраивается логический парадокс, смыслы аннигилируют друг друга, подводя к эффекту пустоты. Герой пелевинских произведений находится в постоянном поиске истинного смысла и способа выхода за границы реальности, в чем ему помогает герой-идеолог, его своеобразный учитель.

Глава 3. Черты притчи и анекдота в ранней прозе В.О. Пелевина

В главе проводится анализ произведений Пелевина раннего периода его творчества, среди которых рассказы, вошедшие в первый сборник писателя «Синий фонарь» (1991), более поздние рассказы «Ника» (1992), «Тарзанка» (1992), повесть «Желтая стрела» (1993) и романы «Жизнь насекомых» (1993) и «Чапаев и Пустота» (1996). На основе подхода В.И. Тюпы определяются черты жанров притчи и анекдота в прозе Пелевина, за счет чего делается попытка группирования произведений на тексты, осуществляющие коммуникативную стратегию притчи или анекдота. Представляются выводы о способах функционирования в прозе писателя элементов противоположных коммуникативных стратегий. Кроме того, в главе анализируются романы «Жизнь насекомых» и «Чапаев и Пустота» на предмет синтеза в них двух нарративных стратегий – притчевой и анекдотической. Итогом исследования становится предложенная интерпретация произведений, основанная на их нарратологическом анализе.

3.1. Притча в ранней прозе В.О. Пелевина

3.1.1. Затворник и Шестипалый

В литературоведческой науке уже высказывалось мнение о том, что проза Пелевина близка к жанру притчи. По мнению М.Н. Липовецкого, одним из ярких примеров философских притч Пелевина является повесть «Затворник и Шестипалый» (1990) [Липовецкий 2008: 410]. Попробуем доказать эту точку зрения при помощи нарратологического анализа.

В повести «Затворник и Шестипалый» повествуется о цыплятах, которые выращиваются на бройлерном комбинате и пытаются выбраться из него. Цыплята задаются философским вопросом о смысле бытия: «— Да... Живем, живем – а зачем? Тайна веков. И разве постиг кто-нибудь тонкую нитевидную сущность светил?» [Пелевин 2015а: 5]. Жители птичьего

социума готовятся к попаданию в Страшный Суп, то есть к смерти. Затворник и Шестипалый выделяются среди других птиц своим нежеланием мириться с уготованной им судьбой и делают выбор в пользу поиска иной реальности. Проходя различные испытания, герои меняются не только внутренне, но и физически: они овладевают способностью летать. В конечном итоге бройлеры избегают смерти и улетают из птичника, доказывая таким образом ограниченность мышления остальных птиц (что можно перенести на человеческий мир, в котором многие видят только одну реальность).

То, что главные герои – птицы-бройлеры с антропоморфными свойствами (они ведут философские беседы, их занимают вполне человеческие проблемы), сближает рассказ с жанром басни. Однако басенным рассказ назвать нельзя, так как за животными в пелевинском рассказе не закреплены традиционные характеристики человека, герои не отсылают ни к какому типу человеческого характера, а представляют собой неких людей вообще, живущих во вневременности и внепространственности (притчевые черты).

Еще одна важная притчевая черта, прослеживаемая в рассказе, – нравственный выбор героя, служащий центром повествования. Для Шестипалого этот выбор заключается в решении противоборствовать социуму и навязанным им стереотипам (вере в невозможность летать, в существование только одной реальности, в неизбежность смерти и др.). Кроме того, в произведении сохраняется притчевая иносказательность, пусть и выраженная в форме анекдотической фабулы. Так, нарратив рассказа постоянно колеблется между двумя планами: между планом иносказательным (птицы, пытающиеся сбежать с птицефабрики) и планом реальным (неординарный человек, не принятый обществом, с помощью наставника ищет свой альтернативный путь).

В финале рассказа происходит присущая анекдоту смена точек зрения, пуант. Как отмечалось выше, анекдот – короткий рассказ о случае из жизни известного человека с обязательным пуантом в конце повествования. Пуант в анекдоте, представляя собой неожиданную смену точки зрения на событие, составляет структурное ядро жанра, так как именно с его помощью возникает логический и эмоциональный парадокс и порождается комический эффект [Тамарченко 2008: 22]. В рассказе «Затворник и Шестипалый» пуант состоит в неожиданной смене точки зрения: антропоморфные герои оказываются цыплятами. Как и в рассказе «Ника», в «Затворнике и Шестипалом» используется прием игры с читателем: о том, что главные герои – птицы, читатель догадывается не сразу, а по ходу разворачивания событий при помощи различных деталей (разговоров о Страшном Супе, упоминание названия Вселенной «Бройлерный комбинат имени Луначарского» и др.). О том, что герои – просто птицы – сигнализируют и их философские рассуждения, в которых, с одной стороны, поднимаются общечеловеческие вопросы, с другой стороны, присутствуют элементы комического. Например, на вопрос Шестипалого «откуда мы беремся?» Затворник отвечает: «Ты спрашиваешь про одну из величайших тайн мироздания, и я даже не знаю, можно ли тебе ее доверить. Но поскольку, кроме тебя, все равно некому, я, пожалуй, скажу. Мы появляемся на свет из белых шаров» [Пелевин 2015а: 19–20]. Абсурдна и комична и сама фабула рассказа: цыплята-бройлеры обнаруживают иллюзорность бытия и сбегают с птицефабрики.

Таким образом, рассказ представляет собой притчу о иллюзорности всего реального, о том, что у каждого есть свой особенный путь, который нужно найти. В то же время притча у Пелевина замаскирована анекдотической фабулой с пуантом в финале.

3.1.2. Синий фонарь

Первый сборник В.О. Пелевина «Синий фонарь», опубликованный в 1991 году, состоит из ранее вышедших рассказов и нескольких неопубликованных. По одному из произведений назван сам сборник.

Герои рассказа «Синий фонарь» (1991) (рассказчик, Толстой, Костыль и Коля) находятся в пионерском лагере. Ночью в палате они делятся друг с другом страшными историями⁶, каждая из которых говорит о жизни как о сне.

Стоит отметить, что рассказываемые героями страшилки по своей композиции напоминают построение анекдота (диалог с краткими вопросами и ответами с пуантом в конце):

Тогда он решил ей все рассказать и говорит: «Ты знаешь, что ты мертвая?» А жена ему отвечает: «Знаю». Он спрашивает: «А ты знаешь, что в этом городе все мертвые?» Она говорит: «Знаю. А сам-то ты знаешь, почему вокруг одни мертвецы?» Он говорит: «Нет». Она опять спрашивает: «А знаешь, почему я мертвая?» Он опять говорит: «Нет». Она тогда спрашивает: «Сказать?» Мужик испугался, но все-таки говорит: «Скажи». И она ему говорит: «Да потому что ты сам мертвец» [Пелевин 2014: 245].

Однако если цель страшилок – испытать чувство страха⁷, то читатель пелевинского рассказа вслед за главным героем должен интерпретировать сказанное в соответствии со стратегией притчи, в которой на примере случая из жизни одного человека иллюстрируется некий общий закон. Дети в рассказе не просто рассказывают друг другу страшилки, они извлекают из

⁶ Страшные истории – это «детские устные рассказы условно-реалистической или фантастической направленности, имеющие, как правило, установку на достоверность» [Мельников 1987: 76].

⁷ См. [Зуева 2001: 1039–1041].

услышанного уроки об иллюзорности действительности, в том числе о том, что человек, слушая истории об умерших, засыпает и умирает, не замечая этого:

– Знаете, как мертвецами становятся? – спросил Толстой.

<...>

– <...> сначала слушают истории про мертвецов. А потом лежат и думают: а чего это мы истории про мертвецов слушаем? [Пелевин 2014: 247].

По сюжету герои запугивают самого младшего в компании – Колю. Испытывая сильный страх, он убегает из комнаты, а Толстой пересказывает случившееся только что с ними в форме новой страшилки:

– Вот был такой случай, – заговорил Толстой после паузы. – Договорились несколько человек напугать своего приятеля. Переоделись они мертвецами, подходят к нему и говорят: «Мы мертвецы. Мы за тобой пришли». Он испугался и убежал. А они постояли, посмеялись, а потом один из них и говорит: «Слушайте, ребят, а чего это мы мертвецами переоделись?» [Пелевин 2014: 249].

Мир словно замыкается сам на себе, правда и вымысел становятся неразличимы. Так репрезентируется важная для творчества Пелевина идеологема замкнутости всего мироздания в сознании человека. В каждом страшном рассказе героев скрыта одна мысль: человеческая жизнь похожа на сон, в котором никто не осознает свое забытье.

В финале герой-рассказчик долго смотрит из окна на синий фонарь и «не замечет, как засыпает» [Пелевин 2014: 257]. Го Вэй указывает, что по

китайской традиции фонарь вывешивают на доме умершего [Го Вэй 2021: 5]. Такая концовка намекает на то, что сам герой превратился в мертвеца и его жизнь – это сон. Открытый финал заставляет читателя соотнести детские страшилки с человеческой жизнью вообще, задуматься об иллюзорности бытия, то есть рассказ Пелевина служит читателю уроком. Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что в рассказе «Синий фонарь» преобладает притчевая стратегия, которая, по мнению В.И. Тюпы, характеризуется модальностью убеждения и предполагает наличие слушателя (читателя), готового к истолкованию рассказываемого и к принятию урока [Тюпа 2021: 205–206].

3.1.3. Вести из Непала

В рассказе «Вести из Непала» (1991) представлен мир советской действительности. Главная героиня Любочка проводит свой обычный день в троллейбусном парке. Внешность героини описывается с анекдотическими подробностями:

Она была маленькая, в черной синтетической шубке и спортивной шапочке, на которой были вышиты два красных зубца в синей окантовке. Лицо у нее было чуть обезьянье, испуганное от рождения, и когда она улыбалась, было видно, что она делает это с усилием [Пелевин 2014: 32–33].

Постепенно в рассказе появляются детали, намекающие на иллюзорность всего происходящего. Например, встретившиеся Любочке два незнакомца в ночных рубашках, на вопрос «А вам не холодно?», отвечают «Да нет. Ему всё это снится» [Пелевин 2014: 38]. Перед входом в парк висит предупреждение, обыгрывающее надпись над воротами ада в «Божественной комедии» Данте Алигьери: **«ВСЯКИЙ ВХОДЯЩИЙ В**

ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ ПОМЕЩЕНИЯ! НЕ ЗАБУДЬ НАДЕТЬ СПЕЦОДЕЖДУ!» [Пелевин 2014: 31]. В этом каламбуре Пелевин совмещает обыденное и мистическое, в результате чего получается шутка над советской действительностью, напоминающей кошмарный сон, ад. Именно язык у Пелевина способен вмещать в себя низменное и высокое: сухой и мало что выражающий язык аббревиатур становится для героев магическим:

Надо было обогнуть угол высоченного дома <...>, а потом идти вдоль желтого забора к серой кирпичной постройке, украшенной вывесками с волшебными словами: «УПТМ», «АСУС» [Пелевин 2014 31–32].

В разговорах героев репрезентируется идея о замкнутости всего в себе и существующей реальности только в сознании отдельного человека. Герои рассуждают:

Как это загадочно уже само по себе – плакат, изображающий человека, несущего плакат! Если развить эту идею до полагающегося ей конца и поместить на щит в руках мужчины в красном комбинезоне плакат, на котором будет изображен он сам, несущий такой же плакат, – что мы получим?

<...>

– <...> По-моему, это будет что-то вроде коридора между двумя зеркалами, в который ты опять залез без всякой необходимости. Ты вообще в курсе, где ты сейчас находишься? [Пелевин 2014: 37].

Правду о фиктивности реальности героиня, как и читатели, узнаёт лишь в финале произведения. Об этом сообщают по радио:

О, как трогательны попытки душ, бьющихся под ветрами воздушных мытарств, уверить себя, что ничего не произошло! Они ведь и первую догадку о том, что с ними случилось, примут за идиотский рассказ по радио! О, ужас советской смерти! В такие странные игры играют, погибая, люди! Не знаящие ничего, кроме жизни, они принимают жизнь за смерть [Пелевин 2014: 50].

Оказывается, что, казалось бы, обыкновенный день Любочки – это первый день ее «воздушных мытарств» [Пелевин 2014: 50], в котором она встречается со своими умершими по разным причинам коллегами. Героиня не сразу понимает, что она мертва из-за схожести советского мира с жизнью в загробном мире. Выход из мрачной действительности также является обманчивым: дверь из кабинета собрания ведет к самому началу дня героини, последние строки рассказа дословно повторяют первые: «А когда дверь, к которой Любочку прижала невидимая сила, всё же раскрылась, оказалось, что троллейбус уже тронулся и теперь надо прыгать прямо в лужу» [Пелевин 2014: 51]. Таким образом, в произведении актуализируется тема цикличности и иллюзорности мира. Читатель должен задуматься о том, что человек не может точно определить, жив он или мертв.

Пугающая действительность у Пелевина замаскирована под анекдот, каламбур, шутку. В рассказе этому способствует смешение различных жанров. Рассказ можно охарактеризовать как пародийное высмеивание советской действительности, при этом в нем сохраняется дидактическая направленность, что сближает произведение с буддийской притчей о невозможности разграничения жизни и смерти. Кроме того, для этого произведения свойственна постоянная смена модальности. Повествование о непальской секте «Стремящихся Убедиться», члены которой стремятся понять истину о человеческой жизни, сменяется размышлением Любочки о

её любовных перипетиях: «Дура я, <...> надо было выходить за Ваську Балалыкина и двигать с ним в армию» [Пелевин 2014: 46].

3.1.4. СССР Тайшоу Чжуань. Китайская народная сказка

Рассказ «СССР Тайшоу Чжуань. Китайская народная сказка» (1991) написан в форме дидактической иносказательной притчи. Это история о том, как крестьянин Чжан напивается и становится правителем СССР. Фабула рассказа (богатая жизнь во сне обычного крестьянина) отсылает к похожим новеллам китайских писателей⁸, а также к даосской идеи «жизнь как сон». Однако у Пелевина главный герой представляет себя правителем совсем другой страны – СССР и видит это не просто во сне, а в пьяном обмороке, что усиливает ироничность повествования.

Важно отметить, что все события в рассказе происходят случайно (черта анекдота), Чжан не совершает морального выбора⁹, свойственного герою притчи. Для того чтобы стать правителем, Чжан всего лишь напивается (прием анекдота), а далее начинается жизнь во сне, в иллюзии роскоши и власти, где можно ничего не делать.

Притчевую модальность рассказа нарушает игра нарратора с читателем, разоблачение советского строя, заигрывание с советскими реалиями: местный правитель с прозвищем Медный Энгельс, заставляющий работать пьяниц бесплатно, сотрудники КГБ, замаскированные под редких черных лебедей, десантники, «переодетые морской пехотой» [Пелевин 2014: 517]. Ирония над советской Россией – важный прием в тексте. В рассказе высмеивается фиктивность всего происходящего в СССР. Так, китайский пьяница Чжан становится высокопоставленным чиновником, ему придумывают биографию, в которой у него есть высшее образование и опыт

⁸ См. [Го Вей 2021: 13–40], [Ускова 2018: 536–537].

⁹ Как отмечает С.С. Аверинцев, герои притчи «предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, а как субъекты этического выбора» [Аверинцев 1971: 20].

в дипломатической сфере, и дают новое имя – товарищ Иван Семенович Колбасный. Кроме того, Чжан, удивляясь тому, что можно безнаказанно давить, как муравьев, простых советских граждан колесами своего лимузина, пишет об этом статью в газету «С этим народом можно делать что угодно», ее печатают, изменяя название: «С таким народом можно творить великие дела» [Пелевин 2014: 520]. Однако читатель, следуя притчевой стратегии, воспринимает все происходящее не как шутку, а как аллегорическое повествование¹⁰.

Советское государство (гротескное и абсурдное) в рассказе строится по буддийским идеям (высоким, серьезным):

Основа колеса – спицы; основа порядка в Поднебесной – кадры; надежность колеса зависит от пустоты между спицами, а кадры решают всё. Сын Хлеба слышал о вас как о благородном и просвещенном муже и хочет пожаловать вам высокую должность.

– Смею ли мечтать о такой чести? – отозвался Чжан, с трудом сдерживая икоту [Пелевин 2014: 517].

Чжан отвечает, «с трудом сдерживая икоту», что сближает его фигуру с образом Иванушки-дурочка из русской народной сказки или с образом глупца из анекдотов.

Фальшивость Москвы Чжан замечает практически сразу по приезде. Новое жилье кажется Чжану «ненастоящим», отдающим «чертовщиной» [Пелевин 2014: 516]. Однако, как только перед Чжаном появляется водка и закуски, ему «сам черт становится не брат» [Пелевин 2014: 516]. Отметим, что использование пословиц, а также возможность сжатия до пословицы

¹⁰ Как отмечает Н.И. Прокофьев, аллегория является важным структурным элементом притчи [Прокофьев 1991: 6].

характерна для жанра притчи [Тюпа 1989: 18]. А каламбур, игра со словом свойственны эстетике анекдота. В приведенном эпизоде из рассказа совмещаются обе тенденции.

В очередной раз гуляя по улицам Москвы, Чжан замечает, что большинство их них фальшивые. Когда Чжан произносит на партийном собрании речь об искусственности Москвы, его лишают должности и сбрасывают в люк. Так, герой снова оказывается в Китае. Необычные путешествия Чжана объясняются логически: ушиб голову при падении в старый танк, который показался герою Москвой:

Когда Чжан открыл люк, ему в лицо пахнуло кислым запахом. Оказалось, что там большой муравейник. Ещё в башне были останки танкиста.

Приглядевшись, Чжан стал кое-что узнавать... Он узнал многие улицы: Большая Бронная – это была лобовая броня, а Малая Бронная – бортовая. Из танка торчала ржавая антенна; Чжан догадался, что это Останкинская телебашня. Само Останкино¹¹ было трупом стрелка-радиста [Пелевин 2014: 524–525].

Такой неожиданный поворот в произведении превращает рассказ в шутку, анекдот, случившейся с пьяницей. Однако пьяный сон Чжана оказывается слишком правдоподобным. Нарратор убеждает читателя, что повествуемое не вымысел, а правда: «Мне же эту историю он [Чжан] поведал через много лет, в поезде, где мы случайно встретились – она показалась мне правдивой, и я решил ее записать» [Пелевин 2014: 526]. Так, читатель не может отбросить все предшествующее аллегорическое повествование. Нереалистичное (часто комичное) выдается в рассказе за правдоподобное, за

¹¹ Образ Останкинской башни позже будет развернут в романе «Чапаев и Пустота» (1996).

то, из чего можно извлечь урок. Послесловие рассказа имеет традиционную притчевую форму. Он разъясняет иносказательный смысл истории, преподносит читателю урок:

Пусть все это послужит уроком для тех, кто хочет вознестись к власти, ведь если вся наша вселенная находится в чайнике Люй Дунбиня – что же такое тогда страна, где побывал Чжан! Провёл там лишь миг – а оказалось всю жизнь [Пелевин 2014: 526].

Повествование заканчивается цитатой Ли Чжао, который является и партийным человеком, и своего рода философом: «Знатность, богатство и высокий чин, могущество и власть, способные сокрушить государства, в глазах мудрого мужа немногим отличны от муравьиной кучи» [Пелевин 2014: 526]. Обратим внимание на иносказательный образ муравейника, по мнению Чжана Исяня, он одновременно отсылает и к философскому учению, где муравей является символом рациональности и пути (Дао), и к муравейнику тоталитарного общества, в котором среди безликих муравьев нет места человеческой индивидуальности [Чжан Исянь 2020: 276].

Таким образом, рассказ «СССР Тайшоу Чжуань. Китайская народная сказка» является поучительной притчей о фальшивости всего великого, при этом содержащая в себе элементы анекдота: иронию, высмеивание советского строя, образ пьяницы. Гротеск и ирония помогают обнажить и тем самым высмеять реалии распадающегося СССР, а дидактическая модальность притчи помогает читателю извлечь из повествуемого урок.

3.1.5. Проблема верволка в Средней полосе

Герой рассказа «Проблема верволка в Средней полосе» (1991) Саша приезжает в заброшенную деревню Коньково, где случайным образом попадает к стае волков и становится оборотнем. После физического

изменения герой изменяется и внутренне: он вдруг осознает смысл жизни. Превратившись в животное, Саша понимает, что человеческая жизнь была лишь сном:

Изменение в самосознании касалось смысла жизни: он подумал, что люди способны только говорить о нём, а вот ощутить смысл жизни так же, как ветер или холод, они не могут. А у Саши такая возможность появилась, и смысл жизни чувствовался непрерывно и отчётливо, как некоторое вечное свойство мира, и в этом было главное очарование нынешнего состояния [Пелевин 2014: 222].

Таким образом, в тексте ставятся философские вопросы о смысле жизни. Тени людей аллегорически сопоставляются с их внутренним миром, и оказывается, что внутри себя каждый человек равен какому-либо животному: «Если ты своими волчьими глазами посмотришь на тени людей, ты увидишь тени свиней, петухов, жаб» [Пелевин 2014: 241]. Один из вервольков Николай рассказывает стае иносказательную притчу о пузыре. Однако она является не чем иным, как способом замаскировать свое предательство (Николай написал письмо в газету, таким образом рассекретив существование оборотней), герой сам раздувает мыльный пузырь из слов, которые могут лишь запутать собеседника, как бы камуфлируя пустоту под притчу. Предателя Николая убивает Саша, но герой умирает в метафизическом плане: он теряет способность оборачиваться волком и становится обычным человеком, чья жизнь напоминает сон («он будет думать, что ему приснился кошмар» [Пелевин 2014: 238]). Философское понимание жизни, аллегория – черты притчи, которые репрезентируются в тексте.

Превратившись в волка, Саша узнает, что нашел стаю оборотней не случайно, а по некому зову, приведшему героя в Коньково. Об этом говорит вожак стаи, своего рода наставник Саши:

– <...> Вспомни, почему ты приехал в Коньково.

<...>

– Я... – Саша вспомнил, и это было как вспышка света в черепе, – я искал фотографию волка! [Пелевин 2014: 239].

Так, главенство судьбы руководило действиями героя с самого начала повествования. Однако Саша не просто подчиняется воле судьбы, он самостоятельно решает бороться со старым волком, чтобы стать оборотнем, то есть делает моральный выбор (притчевая черта):

– Услышать зов – это не главное. Это не сделает тебя оборотнем. Знаешь, когда ты стал им по-настоящему?

– Когда?

– Когда ты согласился драться с Николаем, считая, что не имеешь надежды на победу. Тогда и изменилась твоя тень [Пелевин 2014: 240].

Особую роль в рассказе играет реализация различных метафор. Отметим, что, по мнению В.И. Тюпы, одной из особенностей притчи и анекдота является их способность к сжатию до паремии или остроты [Тюпа 1989: 16–17]. Игра с устойчивыми речевыми оборотами занимает важное место в рассказе Пелевина, что отмечает Е.В. Евграфова [Евграфова 2011: 28–29]. Так, упоминание в рассказе Лены из Тамбова отсылает к известному фразеологизму «тамбовский волк тебе товарищ»; а неприглядные

окрестности Коньково воплощают метафору «стереть с лица земли» («Какие-то неприятные были места, тяжелые и безлюдные, словно подготовленные к сносу с лица земли» [Пелевин 2014: 207]). Полковник танковых войск Лебеденко превращается в волка, отсылая к фразе «оборотень в погонах», которая позднее реализуется в романе Пелевина «Священная книга оборотня» (2004), где главного героя также зовут Саша и упоминается полковник Лебеденко.

Мистическая тональность повествования прерывается в рассказе различными бытовыми деталями (оборотень Лена в куртке «адидас», волшебный эликсир «Лесная радость», бутерброд в качестве подношения «волку-новичку» и др.). Такие детали, с одной стороны, не дают читателю забыть, что все рассказываемое происходило в действительности¹², с другой стороны, придают рассказу комичности. Из конкретного плана изображения (превращение Саши в верволка) повествование переходит в план универсальный (человеческая жизнь искусственна и не имеет смысла), развиваясь по принципу параболы¹³, свойственному притчевой структуре.

Е.В. Евгафова отмечает, что в рассказе «Проблемы верволка в Средней полосе» преобладают сказочные, фольклорные мотивы [Евгафова 2011: 30]. Саша бесцельно идет «туда, не знаю куда», оказывается на перепутье и проходит обряд инициации. Вместе с тем волшебное, фантастическое в рассказе Пелевина выдается за правдоподобное, достоверное. Повествование построено по притчевому принципу убеждения¹⁴, читатель должен задуматься о произошедшем с главным героем событии, быть готовым его расшифровать и извлечь урок. Однако само событие в рассказе –

¹² По мнению Е.Я. Курганова, анекдот, в отличие от сказки, сохраняет претензию на достоверность изображаемого [Курганов 1997: 10–11].

¹³ Парабола – это удаление повествования от конкретного времени, обстановки, а затем возвращение предмету изображения в его философском осмыслении [Чавчанидзе 1974: 295].

¹⁴ О модальности убеждения в притче см. [Тюпа 2021: 205].

анекдотически авантюрное¹⁵ и представлено в форме некой небылицы. Так, у Пелевина смешиваются две противоположные нарративные стратегии – притчевая и анекдотическая.

В финале Саша просыпается на заднем сидении машины в человеческом облики. О том, что произошедшее было не сном намекает жест полковника, сидящего за рулем автомобиля (он «улыбнулся и прижал к губам палец» [Пелевин 2014: 243]). Из окна Саша видит «игрушечные» [Пелевин 2014: 243] дома, символизирующие фиктивность человеческого мира и реальность жизни волков. Открытый финал у Пелевина в то же время заставляет читателя задуматься о смысле жизни, переосмыслить ее. Повествуемая история аллегорична, а финал побуждает к ее интерпретации и извлечению жизненного урока.

3.1.6. Жизнь и приключения сарая номер XII

Главный герой рассказа «Жизнь и приключения сарая номер XII» (1991) – сарай, мысли и чувства которого уподоблены человеческим. С одной стороны, такая метафора за счет своей иносказательности придаёт рассказу притчевый характер, с другой – сам выбор такого непоэтичного образа настраивает читателя на комический лад.

Сигналом притчевости в рассказе служат уже первые строки: «Вначале было слово <...>» [Пелевин 2014: 115]. Однако ожидания читателя резко обманываются: «<...> и даже, наверное, не одно – но он ничего об этом не знал. В своей нулевой точке он [сарай] находил пахнущие свежей смолой доски <...>» [Пелевин 2014: 115]. Таким образом, с самого начала Пелевин делает акцент на неважности того, что было до, на религиозном миропонимании, а также на смешении высокого и низкого.

Фабула рассказа комична: сарай мечтает стать велосипедом, женится на бочке с огурцами, впадает в депрессию из-за невозможности

¹⁵ Об авантюрной стратегии анекдота см. [Тюпа 2021: 209–210].

осуществления мечты и сгорает. При этом, если прочитать эту историю аллегорически, то окажется, что рассказ представляет собой, скорее, притчу о взрослении человека и бессмертии его души, чем анекдот.

В рассказе представлено взросление героя: от рождения до смерти, от груды досок до перерождения в велосипед. В сарае номер XII стоят велосипеды, которые олицетворяют его душу, его истинное «Я», и без которых сарай охватывает ощущение пустоты: «Велосипеды забирали навсегда. Он понял это по полному и бесцеремонному опустошению, которое производил в нём носитель красных штанов – такое было впервые» [Пелевин 2014: 120].

После этого «опустошения» герой женится на огуречной бочке, проживает ничем не примечательную жизнь, но понимает, что идет не по своему пути. У сарая появляются «ложные» наставники, сараи 13 и 14, ставшие философами искусственно (одному из них под бочку, олицетворяющую душу сарая, был подложен философский словарь). Они не ведут героя к просветлению, а наоборот, заставляют смириться с реальностью.

В конечном итоге сарай находит себя и осознаёт свою истинную сущность – велосипед:

Он вспомнил, кто он на самом деле, и стал наконец собой – действительно собой. Всё связанное с бочкой отпало, как сухая корка, он почувствовал отвратительную вонь рассола и увидел своих товарищей, Номеров 13 и 14, такими, какими они были [Пелевин 2014: 124].

Сарай, на протяжении всего повествования пытавшийся найти смысл своей жизни, сгорает, а его душа, велосипед, летает по городу, пугая

завхоза¹⁶. Несмотря на необычность событий, финал ещё более абсурден – оказывается, завхоз, наблюдая за велосипедом в небе, сама находилась в забытии. На это указывает то, что женщина сначала магическим образом исчезла, а затем оказалась «на середине дороги». Однако рассказчик бросает на этом своё повествование: «Она встала, отряхнулась и, совсем позабыв... Впрочем, Бог с ней» [Пелевин 2014: 127]. Ненадежный нарратор обрывает повествование и оставляет финал открытым, лишая рассказ потенциальной назидательности.

Таким образом, Пелевин буквально опредмечивает буддийские истины: в рассказе душа уподоблена складу, который может быть засорен ненужным хламом, и, для того чтобы избавиться от него, нужно отбросить привычный взгляд на мир и переродиться. Сам рассказ предстаёт в виде притчи, которая если и не послужит уроком читателю, то заставит его задуматься над вопросами смысла жизни.

3.1.7. Желтая стрела

Главной темой повести «Желтая стрела» (1993) является осмысление абсурдности существования. Герой повести Андрей, наблюдая за падением солнечных лучей на грязную скатерть вагона-ресторана, видит в этом падении трагедию человека – его жизнь, стремящуюся в никуда, тупик. Концепция жизни как абсурдного движения в пустоту¹⁷ становится лейтмотивом в повести.

Как отмечает Т.Н. Маркова, в повести есть интертекстуальные отсылки к Библейским текстам, а также к притче Ф. Кафки «Железнодорожные

¹⁶ Такой финал напоминает финал повести Н.В. Гоголя «Шинель», в которой также отмечалось смешение двух начал – комического и серьезного (см. [Проскурина, Проскурина-Янович 2014: 269–280]).

¹⁷ Пелевин рассуждает на эту тему в своей публицистике. Например, в эссе «Икстлан – Петушки» Пелевин, сопоставляя два произведения: «Путешествие в Икстлан» К. Кастанеды и «Москва – Петушки» В. Ерофеева, писатель отмечает в них общую черту – пути-дороги в жизни героев обязательно ведут в «никуда» [Пелевин 1993].

пассажиры» [Маркова 2014: 60], что подтверждает мысль о близости пелевинской повести к жанру притчи.

В структуре как притчи, так и анекдота особенно важное место занимает диалог героев. В повести «Желтая стрела» Хан, выступая в роли наставника Андрея, заставляет его задуматься о сущности поезда (то есть мира) и способах выхода из него. На вопросы Хана «Где мы находимся? Что ты сейчас слышишь?», «Что такое желтая стрела?», «Где мы?» [Пелевин 2015а: 150] Андрей дает на первый взгляд алогичный ответ: «“Желтая стрела” – это поезд, который идет к разрушенному мосту. Поезд, в котором мы едем» [Пелевин 2015а: 150]. Таким образом, сойти с поезда значит для героя выйти за пределы законов существующей реальности, найти выход из мира, обреченного на безысходное существование. Отметим, что узнать способ нахождения альтернативной реальности Андрею помогают и загадочные послания, оставленные людьми, сумевшими выбраться из поезда:

ПРОШЛОЕ – ЭТО ЛОКОМОТИВ, // КОТОРЫЙ ТЯНЕТ ЗА СОБОЙ
БУДУЩЕЕ. // БЫВАЕТ, ЧТО ЭТО ПРОШЛОЕ ВДОБАВОК ЧУЖОЕ. // ТЫ
ЕДЕШЬ СПИНОЙ ВПЕРЕД // И ВИДИШЬ ТОЛЬКО ТО, ЧТО УЖЕ
ИСЧЕЗЛО. // А ЧТОБЫ СОЙТИ С ПОЕЗДА, НУЖЕН БИЛЕТ. // ТЫ
ДЕРЖИШЬ ЕГО В РУКАХ, // НО КОМУ ТЫ ЕГО ПРЕДЪЯВИШЬ?
[Пелевин 2015а: 205].

Нелогичные диалоги героев в рассказе имеют важную функцию: разгадывая их, Андрей приходит к истине, начинает смотреть на мир-поезд иначе и находит выход из него в иную реальность. Такой сюжет сближает рассказ с дзэн-буддийским коаном, жанром, близким к притче. Коан – вид дзэн-буддийского упражнения, представляющий собой краткий алогичный диалог или вопрос, служащий для достижения просветления личности [Кацуки 1993: 284]. Практика коана предполагает, что при помощи

парадоксального вопроса можно найти выход за границы понятного, достичь просветления, что и происходит с героем рассказа «Желтая стрела». Близость произведений Пелевина к жанру коана отмечали А.А. Генис [Генис 1999b], Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий [Лейдерман, Липовецкий 2003: 507], М.А. Луковников [Луковников 2014: 263].

Пассажиры поезда проживают обычную человеческую жизнь: слушают радио, читают газеты, ведут бизнес, женятся и умирают. Это обобщенное представление о человеке, где не представлено развернутого описания характера героя, напоминает картину мира, репрезентируемую притчей [Тюпа 1989: 19]. События в повести следует воспринимать аллегорически, следуя притчевой параболе¹⁸. При этом читатель, в отличие от пелевинских героев, понимает фальшивость их жизни, он знает, что герои проживают «несвободную» жизнь в вагонах поезда. Для читателя мир пассажиров выглядит перевернутым, карнавализованным, что сближает повесть со смеховой культурой. Кроме того, несмотря на насыщенность повести многозначными деталями, поезд, то есть мир, в котором живут герои, максимально обывовлен и приближен к реалиям 1990-х гг.: ваучеры, бизнес по продаже туалетной бумаги, наперсточники, алкоголизм и др. Такая «злободневность» повествуемого сближает рассказ с жанром анекдота. С одной стороны, поезд представляет собой мир вообще (притчевые вневременье и внепространность), с другой стороны, он наполнен деталями, отсылающими к определенному историческому времени и пространству (черты анекдота).

Итак, повесть «Желтая стрела» напоминает философскую притчу, в ней присутствуют такие притчевые черты, как аллегоричность, акцент на моральном выборе героя, пара «учитель – ученик», а также есть отсылки к библейским текстам и авторским притчам. Однако обывовленность мира

¹⁸ Парабола – это удаление повествования от конкретного времени, обстановки, а затем возвращение предмету изображения в его философском осмыслении [Чавчанидзе 1974: 295].

пассажиров, узнаваемость исторических реалий не встраиваются в традиционную логику притчевого повествования. А алогичные диалоги героев сближают произведение с буддийским коаном.

3.1.8. Тарзанка

Характерная для Пелевина тема сна как жизни наиболее ярко представлена в рассказе «Тарзанка» (1994). Главный герой Пётр Петрович бродит по ночному городу вместе со своим безликим и неразговорчивым спутником. Они бесцельно гуляют по узкой серебристой полоске, освещенной луной. Пётр Петрович ведет рассуждения на разные философские темы: о Боге, о смысле жизни. Однако вскоре герой начинает задаваться вопросом, кем является его спутник: его собственным отражением или живым человеком. Для того чтобы развеять свое сомнение, Пётр Петрович повисает на кабеле, как на тарзанке, раскачивается и толкает собеседника. После этого незнакомец начинает разговор с Петром Петровичем, становясь для него наставником. Именно он открывает Петру Петровичу правду о том, что он лунатик и идёт сейчас по узкому карнизу дома над пустотой. Из-за осознания этого факта Петр Петрович теряет равновесие и начинает испытывать страх смерти: «— Да ведь это подло, — волнуясь, закричал он [Пётр Петрович], — это ведь каждому человеку можно такую гадость объяснить, что он лунатик и над пустотой стоит, просто её не видит!» [Пелевин 2014: 414].

С одной стороны, «разоблачение» собеседника напоминает прием анекдота — пуант. С другой стороны, мрачная, загадочная обстановка в рассказе, поднимающиеся философские вопросы не дают тексту стать анекдотом: в нем отсутствует легкость повествования, нет место случайности.

На протяжении всего пути по серебряной дороге Петр Петрович, разговаривая с незнакомцем, на самом деле ведет диалог с собой. Значимо

здесь и имя самого героя, которое символически подразумевает замкнутость героя на самом себе. Так, в рассказе присутствуют притчевые черты – внутренняя диалогичность и возможность разговора с собой. Личность героя в тексте раздваивается: он становится и учителем, и учеником одновременно. Такой прием Пелевин также использует в других своих произведениях. Например, в рассказе «Девятый сон Веры Павловны» Маняша оказывается не просто подругой Веры, а ее альтер эго и наставником. В романе «Жизнь насекомых» Дима и Митя являются одним человеком (мотыльком). Находясь в диалоге со своим наставником (то есть с самим собой), Митя и Вера открывают истину – иллюзорность реальности. Схожее происходит и с героем рассказа «Тарзанка».

Философские размышления героя прерываются вторжением низкой реальности:

Главным же свидетельством того, что открывшийся ему кошмар окончателен, был запах догорающей где-то неподалёку помойки – запах, который сразу снимал все вопросы и как бы содержал в себе самодостаточное доказательство окончательной реальности того мира, где такие запахи возможны [Пелевин 2014: 413–414].

Высокое и низменное сталкиваются и герой оказывается перед выбором: выйти из сна и перестать идти или продолжить путь по серебряной дорожке и остаться в мире грез. Петр Петрович решает остаться в своём забытии, он слышит песню своей молодости «Moon over Bourbon street»¹⁹ и продолжает с лёгкостью прыгать по карнизам:

¹⁹ Стоит обратить внимание на то, что песня Стинга «Moon over Bourbon street» была вдохновлена романом Энн Райс «Интервью с вампиром», повествующим о человеке, случайно ставшем вампиром и вынужденном убивать людей. В песне Стинга поется о том, как при свете луны человек становится другим и даже его тень делается невидимой:

Он последний раз посмотрел по сторонам, потом кротко глянул вверх, улыбнулся и медленно пошёл по мерцающей серебристой полосе, целуясь с ночным ветром и думая, что, в сущности, он совершенно счастливый человек [Пелевин 2014: 417].

Однако реальный и ирреальный миры в рассказе сливаются: обе дороги, которые проходит Петр Петрович, ведут к пустоте. В реальности путь лежит по тонкому карнизу над зияющей пустотой, в ирреальности – по серебряной полосе, ведущей в никуда.

Таким образом, часть ранних произведений Пелевина по своей структуре напоминают притчевое изложение. В них сильна коммуникативная стратегия убеждения, в рассказах не только герои становятся по отношению друг другу учителем и учеником, но и читатель принимает позицию активного слушателя и становится для нарратора-наставника учеником, готовым к интерпретации скрытой в тексте аллегии. Кроме того, образы героев представляют собой некий тип человека вообще без конкретизации характера и внешности. Событие в рассказах иллюстрирует случай из жизни одного человека, служащий примером для подтверждения той или иной философской мысли.

3.2. Анекдот в ранней прозе В.О. Пелевина

3.2.1. Ухряб

Переходя к анализу анекдотических черт в произведениях Пелевина, важно указать на особенности соотношений жанров притчи и анекдота в рамках творчества писателя, в частности на точку их пересечения. Ее следует искать в философии дзэн-буддизма, сторонником которой является автор.

«Oh you'll never see my shade or hear the sound of my feet / While there's a moon over Bourbon street». Это перекликается с сюжетом пелевинского рассказа.

Один из знаменитых популяризаторов дзэн-буддизма Сэкида Кацуки пишет о смехе в дзэн-буддизме следующим образом: и дзэн, и смех представляют собой способ освобождения тела от напряжения [Кацуки 1993: 583]. Именно смех, как и дзэн способен освободить личность человека от всего лишнего, «ибо всякое внутреннее напряжение есть “я”, а смех – это устранение “я”» [Кацуки 1993: 585]. Таким образом, смех и дзэн участвуют в постижении пустоты, комичное и серьезное имеют общую функцию.

В рассказе «Ухряб» (1991) главному герою, Василию Маралову, дается краткая характеристика: гуманитарий на пенсии с плешью, которую он тщательно пытается скрыть. Он представляет собой некий тип человека (черта анекдота). Герой занимается скучной работой (отвечает на письма в журнале), и беседует на общечеловеческие темы со своим учеником. Рассказ начинается следующим диалогом:

– Ты мне умно не говори, – сказал Василий Маралов, гуманитарий на пенсии. – Я сам умный, три книги написал. Проще надо. Вот у тебя что на руке? Часы, да?

Собеседник – друг и в некотором роде ученик – утвердительно икнул [Пелевин 2014: 279].

Из этого эпизода видно, что претензия на серьезную модальность притчи в рассказе не реализуется: учитель Василий Маралов скорее просто хочет казаться мудрым, его ученик Петя (образ которого позже появится в романе «Чапаев и Пустота») находится с ним на слишком короткой дистанции (герои являются друг другу друзьями), поэтому у собеседника Маралова нет притчевой установки на принятие повествуемого²⁰, он лишь

²⁰ По мнению В.И. Тюпы, притче свойственна адресованность высказывания, подразумевающая готовность слушателя интерпретировать сказанное и извлекать из него жизненный урок [Тюпа 1999а: 385–386].

икает в знак согласия. Таким образом, в рассказе представлен перевернутый мир, где ученик ничему не учится у учителя, а учитель, не зная никакой истины, пытается ее открыть. Отметим, что, по мнению М.М. Бахтина, «перевернутость» изображаемого мира свойственна смеховой культуре [Бахтин 1990: 16].

Обратим внимание, что «Ухряб» – один из немногих рассказов Пелевина, где в паре «учитель – ученик» наставником является сам главный герой. Однако учителя из Маралова не получается, он не знает истины и мучается от невозможности ее понимания.

В одном пьяных разговоров с Петей Маралов высказывает мысль о том, что существует некая субстанция, персонифицирующая все происходящее в мире. Наутро после похмелья герой осознает, что такой инстанцией является «ухряб». Стимулом к озарению служат бытовые мелочи:

Получилось все автоматически – за окном что-то ухнуло, в квартире наверху громко заревел ребенок, и Маралов вспомнил.

– Ухряб, – громко сказал он [Пелевин 2014: 280–281].

Герой начинает придавать обыденным вещам метафизическое значение. Так, головокружению после похмелья он приписывает искривление окружающего мира:

Проходя по коридору, он вдруг схватился за грудь и прислонился к дверце стенного шкафа – квартира резко качнулась, некоторое время продержалась в наклоненном состоянии и медленно вернулась в обычное положение [Пелевин 2014: 283].

Ухряб начинает мерещиться Маралову повсюду: в строках из книги («<...> умял двух рябчиков <...>» [Пелевин 2014: 283]), в картинах (подсолнухи с рябиной) и др. Из привычных слов для Маралова вырастает ухряб, нечто, вмещающее в себя все. Вскоре навязчивая мысль постичь сущность ухряба овладевает Мараловым и он бросается в яму. Последняя глава рассказа состоит из одного предложения и вполне анекдотически завершает ход повествования неожиданным пуантом: «Нашли его через два дня – лыжники, по торчащему из снега красному носку» [Пелевин 2014: 291]. Однако как бы ни была нелепа смерть главного героя, у читателя сохраняется сочувствие к Маралову, а главное – остается чувство неразрешенности вопроса, существует ли на самом деле ухряб, нечто вездесущее и вмещающее в себя все, или произошедшее – следствие запоя одного пенсионера.

Рассказ «Ухряб» отличается от других произведений Пелевина тем, что нарратор сообщает о точной физической смерти главного героя. В пелевинской прозе более традиционна такая модель построения финала, в которой выход героя в альтернативную реальность кажется двусмысленным: остается неясным, герой умер или продолжает жить в метафизическом плане. Финал рассказа «Ухряб» в этом смысле более анекдотичен: герой нелепо умирает в физическом смысле, чем и завершается повествование. Если рассматривать рассказ в контексте всего раннего творчества Пелевина, то можно сделать следующий вывод: в рассказе, в отличие от других произведений писателя, представлен пример неудавшегося прозрения. Это случай из жизни псевдоинтеллектуала (не человека вообще, как в притче, а типа человека, как в анекдоте), который не смог прийти к просветлению.

3.2.2. День бульдозериста

В рассказе «День бульдозериста» (1991) главный герой, Иван Померанцев, находится в карикатурном и гиперболизированном Советском Союзе. Население страны работает на заводах по производству оружия, но

истинное предназначение многочисленных заводов в газете «Уран-Баторская правда» скрывается: завод по изготовлению водородных бомб называется консервной фабрикой, цех по сборки бомб – «цехом плюшевой игрушки» и др. В стране прославляют Санделя, Мундинделя и Бабаясина, а секретарь парткома применяет технику по быстрому принятию в члены партии «Партай-Чи». Марксистские термины меняют свое значение и превращаются в разговорах героев в обценную лексику: «май его знает», «май с ним», «какого же ты мая», «всем первой сделаем». События рассказа происходят в праздничный День бульдозериста, где демонстранты поют: «Стра-на моя! Сво-бод-ная! Как бом-ба во-до-род-ная» [Пелевин 2014: 109]. Таким образом, жизнь в рассказе напоминает перевернутый гиперболизированный карнавальным мир.

Рассказ начинается эпиграфом, представляющим собой танка японского поэта XX в. Исикава Такубоку:

Что они делают здесь.

Эти люди?

С тревогой на лицах

Тяжелым ломом

Все бьют и бьют [Пелевин 2014: 82].

Это пятистишие настраивает читателя на притчевую модальность принятия рассказываемого, готовности к интерпретации аллегории. Строки танка разворачиваются в ходе повествования: в городе все работают на заводах по производству оружия («Тяжелым ломом / Все бьют и бьют»), а главный герой Иван в какой-то момент начинает себя чувствовать чужим среди горожан («Что они делают здесь. / Эти люди?») и пытается вспомнить,

кем он является на самом деле. Осознание чуждости мира приходит к герою в следующем эпизоде:

Иван сидел молча, слушая то Осьмакова, то большую черную муху, которая через равные промежутки времени билась в окно. «Верно, гости растревожили, – думал он, – раньше тихо сидела... Чего ж они хотят-то» [Пелевин 2014: 85].

Герой как бы начинает замечать то, на что не обращал внимание раньше: на обычную муху, которая «бьется» в окно. Так, Иван задумывается о смысле своего существования.

Сама фабула рассказа напоминает анекдот с неожиданным концом: Иван Померанцев из-за алкоголизма просто забыл, что он американский шпион, а не коммунист, и вспомнил об этом только после двух недель трезвости. Однако в рассказе сохраняется притчевая модальность: герой пытается найти себя, постоянно рефлексирует, замечает мелкие бытовые детали и придает им метафизический смысл:

Словом, Иван помнил все недавние события, но не помнил себя самого посреди этих событий, и вместо гармонической личности коммуниста или хотя бы спасающейся христианской души внутри было что-то странное – словно хлопала под осенним ветром пустая оконная рама [Пелевин 2014: 88].

Буддийское просветление низводится в произведении до отрезвления, однако герой не становится анекдотическим пьяницей, так как к нему приходят идеи, нетипичные для персонажа анекдота. Герой осознает, что он на самом деле американский шпион путем внезапного озарения:

Коллонтай! – закричал оттуда пьяный голос Валерки, и захохотали какие-то бабы. – Всем котам первоймай сделаем в три цэка со свистом!

– Со свистом, – повторил Иван, – свинство... со свистом... винстон...

Он вдруг отшатнулся от окна и схватился руками за голову – ему показалось, что его плашмя ударили доской по лицу.

– Господи! – прошептал он. – То есть oh God! Да как я забыть-то мог?
[Пелевин 2014: 106].

Стоит обратить внимание, что буддийское просветление Ивана произошло благодаря каламбуру «со свистом – свинство – винстон». Слово из бытового мира (американская марка сигарет) заставляет героя прийти к совсем не анекдотическому, а серьезному умозаключению. Факты бытового уровня у Пелевина становятся причиной переосмысления действительности. Кроме того, событие просветления происходит случайно в виде неожиданного разрешения сюжета.

Итак, несмотря на общую притчевую модальность, связанную с экзистенциальными вопросами главного героя, с ключевым в сюжете моментом его просветления, фабула рассказа, карнавализованный перевернутый мир, случайностный ход событий, анекдотические бытовые подробности не дают тексту стать в полной мере притчевым.

3.2.3. Миттельшпиль

Ключевая для творчества Пелевина лексема «пустота» соединяет в себе метафизическое и обыденное. Пелевинская пустота в метафизическом смысле – это буддийское понятие об отсутствии всего сущего, всякой формы и содержания, единственно существующая реальность. Лексема «пустота» встречается на страницах произведений писателя довольно часто. Однако

некоторые герои способны трактовать ее только в бытовом смысле. Им может казаться, что пустота – это отсутствие чего-либо, какой-либо недостаток, который нужно восполнить. Например, в рассказе «Миттельшпиль» (1991) словом «пустота» Люся определяет отсутствие клиентов, готовых платить за интимную связь:

– Как там? – спросила она.

– Пустота, – ответила Люся, – пьяные матросы какие-то и совки. В «Интурист» пойти, что ли? [Пелевин 2014: 140].

В рассказе повествуется о проститутках Люсе и Нелли, которые попадают в руки маньяков – моряков, разъезжающих на «пазике», но, выиграв у них шахматную партию, спасаются и остаются вместе на ночь. Мир героинь – это грязные засаленные помещения, пьющие водку друзья, убитые маньяком подруги. Картина низкой действительности изображает реалии России начала 1990-х гг. Актуализация современных злободневных вопросов близка принципу сюжетостроения анекдота. При этом в рассказе присутствуют и нетипичные для анекдота аллегорические приемы и философские размышления героев. Например, как и в романе В.В. Набокова «Защита Лужина», жизнь героинь пелевинского рассказа представляется в виде шахматной игры, в которой умирают пешки – знакомые Люси: «Кто ее [Наташу] убил, было совершенно непонятно, но, видимо, это был какой-то маньяк, потому что во рту у нее нашли белую шахматную пешку» [Пелевин 2014: 140]. Героини аллегорически воспринимают совершенное на них нападение и говорят притчами:

– Знаешь, – сказала она [Нелли], – я в какой-то книге читала такую сказку. Будто бы на какой-то равнине воюют две армии, а над ними – огромная гора. И на вершине сидят два мага и играют в шахматы. Когда кто-нибудь из них ходит, одна из армий внизу приходит в движение. Если берет фигуру, внизу гибнут солдаты. И если один выигрывает, то армия второго гибнет [Пелевин 2014: 156].

Однако Люся интерпретирует притчу по-своему, связывая ее сюжет с популярным фильмом:

– Что-то я тоже похожее видела, – сказала Люся. – А, точно, в «Звездных войнах», в третьей серии. Когда Дар Ветер дерется с этим, как его, на своем звездолете, а внизу, на планете, все как бы повторяется. Ты про этих психов говоришь? [Пелевин 2014: 156].

В конечном итоге героини сходятся в одном мнении: нет разницы в том, кто кем управляет, люди магами или маги людьми, так как главное то, что мир иллюзорен и все происходящее – плод чьего-то сознания. Пустота приобретает значение иллюзорности действительности, замкнутости мира.

Слово у Пелевина совмещает в себе комическое и мистическое, то есть разного по существу, но сходящегося в одной словесной обложке. Тем же свойством обладает каламбур – прием, основанный на слиянии слов разных значений, смешении высокого и низкого. Как уже говорилось выше, каламбур играет важную роль в поэтике Пелевина. Пелевинские каламбуры чаще всего строятся или на известных анекдотах, или на игре английских слов. Например, в рассказе «Миттельшпиль» Люся переводит фразу на денежных купюрах «legal tender» (законное платежное средство) как «легальная нежность» (tenderness – с англ. «нежность») [Пелевин 2014: 138],

то есть для героини деньги равны нежности и нежность можно купить за деньги. Этот каламбур становится основой для разворачивания сюжета: Люся оказывается проституткой.

Каламбур и свойственное ему переворачивание смысла, снижение высокого разрастается у Пелевина до уровня мотива и целого сюжета. Так, на протяжении всего повествования в разных эпизодах появляется журнал «Молодая гвардия». Примечательно, что по сюжету этот журнал есть только у проституток, по которым Нелли и Люся их вычисляют: «Я [Люся] вот тут недавно видела одного мужика в метро – лет сорок, харя как булыжник, лба нет почти, а в авоське – “Молодая гвардия”. Значит, и на таких спрос есть...» [Пелевин 2014: 163]. Таким образом, советский журнал становится приметой проституции, продажи себя. Пелевин иронизирует над устаревшим советским строем при помощи карнавального переворачивания высокого и низкого. Кроме того, нарратор в рассказе не раз упоминает любимую Люсину музыкальную группу «Bad Boys Blue» (с англ. «Плохие парни в синем»). Плохой перевод этой группы может звучать как «Плохие голубые парни», а название самой популярной их песни «You're Woman» соотносится с главной коллизией пелевинского рассказа – Люся и Нелли стали женщинами, сменив свой пол.

Неожиданные сюжетные повороты в финале рассказов²¹ Пелевина соотносятся с пуантом в анекдоте – резкой сменой точки зрения в финале повествования. В рассказе «Миттельшпиль» таким пуантом становится новость о том, что Люся и Нелли в прошлом были мужчинами-комсомольцами и сменили пол, чтобы приспособиться к новой реальности. Моряки, напавшие на героинь, также в прошлом имели другой пол: они были сестрами – Варей и Тamarой.

Помимо каламбуров, перевернутости изображаемого мира, связанных с комическим дискурсом, в произведении присутствует серьезный

²¹ Отмечалось О.О. Смирновой [Смирнова 2012: 24–29].

философский подтекст. Так, название рассказа «Миттельшпиль» переводится как середина игры в шахматной партии, решающая ее часть. Герои рассказа находятся в переломном для страны времени, желая перейти в постсоветскую эпоху, они меняют пол, но их сознание остается прежним. Нелли признается: «Иногда, знаешь, кажется, что я так и иду по партийной линии. Морячкам вот в окно колбасы могу кинуть» [Пелевин 2014: 164]. Миттельшпиль становится метафорой и перестроечного времени, и переломного момента в судьбе героинь.

Таким образом, рассказ «Миттельшпиль», построенный на основе каламбура, соединяют в себе высокое и низкое: комичная фабула рассказа, акцент на случае из жизни человека, представляющего определенный слой населения, анекдотический пуант в финале совмещаются с серьезными размышлениями о смысле жизни.

3.2.4. Ника

Рассказ Пелевина «Ника» (1992) построен на игре с читателем. Повествование ведется от 1-ого лица. Рассказчик описывает внешность и внутренний мир свой погибшей под колесами автомобиля возлюбленной, некой Ники, напоминающей героиню «Легкого дыхания» И.А. Бунина. Только в конце рассказа читатель понимает, что речь до этого шла не о женщине, а о кошке.

Как отмечает Е.Р. Переслегина, «обман» читателя происходит на уровне языка: нарратор выстраивает такой словесный портрет героини, который заставляет читателя следовать культурным стереотипам (представлять, что перед ним героиня классического русского романа) и обманываться в представлении о человеческой природе Ники [Переслегина 2011: 506–507]. По мнению Д.К. Баранова, это происходит за счет использования рассказчиком фраз, нетипичных для описания кошки: [Баранов 2018: 347]: «Я [рассказчик] ни разу не видел ее с книжкой»,

[Пелевин 2014: 323] «дневника, который я мог бы украдкой прочесть она не вела» и др. [Пелевин 2014: 323]. Так, в рассказе нарушаются принципы построения текста: говорится о нормальном, естественном поведении кошки языком, свойственным описанию человека. Кроме того, нарратор придает слишком большое значение смерти кошки, пусть даже и любимой. Таким образом происходит придание бытовому факту нетипичных для него высоких смыслов, что может быть сопоставимо с притчевой аллегорией. Если для анекдота характерно снижение высокого или серьезного, в частности дегероизация (циклы анекдотов о Чапаеве, Штирлице, Брежнев и др.), то притче свойственна, наоборот, демонстрация высоких смыслов через нечто простое (например, притча о горчичном зерне).

Центральную роль в повествовании играет мотив ошибки: ошибается читатель, приписывая описание кошки человеку, ошибается и сам рассказчик, в цитатах, в датах и др. [Баранов 2018: 347]. Отметим, что нарочитое введение в заблуждение является принципом построения анекдота, за счет чего и строится анекдотический пуант (резкая смена точек зрения в конце повествования). Это дает основание предположить, что в пелевинском рассказе представлен тип ненадежного нарратора, что противоречит логике построения притчи. Рассказчик представлен в роли учителя, но такого учителя, который сам пытается разобраться в смысле жизни и смерти.

Типичная для произведений Пелевина и характерная для восточных притч пара «учитель – ученик» в рассказе «Ника» также присутствует: рассказчик, повествуя о Нике, в то же время учится у нее спокойствию, умиротворению. Само построение произведения в форме загадки напоминает беседу восточного мудреца (нарратора) с учеником (читателем). Однако загадки в тексте задаются не только читателю, но и самому рассказчику. Обратим внимание на эпизод с пословицей о скелете в шкафу:

Есть такая английская пословица – «у каждого в шкафу спрятан свой скелет». Что-то мешает правильно, в общем, мыслящим англичанам понять окончательную истину. Ужаснее всего то, что этот скелет “свой” не в смысле имущественного права или необходимости его прятать, а в смысле „свой собственный”, и шкаф здесь – эфемизм тела, из которого этот скелет когда-нибудь выпадет по той причине, что шкаф исчезнет. Мне никогда не приходило в голову, что в том шкафу, который я называл Никой, тоже есть скелет, я ни разу не представлял ее возможной смерти» [Пелевин 2014: 328].

Д.К. Баранов, анализируя этот фрагмент текста, приходит к выводу о том, что рассказчик, словно забыв о традиционном понимании идиомы, приписывает ей иной смысл: «Тело – это шкаф, а выпадение из шкафа – смерть» [Баранов 2018: 346]. В читательском восприятии значения пословицы смешиваются: «Выпадение скелета из шкафа – обнаружение тайны. То есть смерть раскрывает тайну жизни» [там же]. Таким образом, придавая пословице несвойственный ей смысл, рассказчик, с одной стороны, доводит мысль до абсурда, с другой стороны, делает абсурдное поводом для размышлений над экзистенциальными вопросами.

Итак, на примере анализа рассказа «Ника» мы убеждаемся в синтезе двух разных нарративных стратегий в прозе Пелевина. С одной стороны, в тексте присутствуют типичные притчевые элементы: постановка философских вопросов, внутренний диалог с собой как разговор наставника с учеником. С другой стороны, неожиданная смена точки зрения в финале, ненадежный рассказчик, игра с читателем, сама тема философских размышлений не дают тексту стать серьезным притчевым повествованием. Обычный случай из жизни в рассказе становится поводом для его переосмысления, именно в этом проявляется синтез двух нарративных начал – притчевого и анекдотического.

3.2.5. Зигмунд в кафе

В рассказе «Зигмунд в кафе» (1993) заложен анекдотический прием резкой смены точки зрения. Некий Зигмунд сидит в венском кафе и наблюдает за действиями посетителей. Смотря на их поступки, Зигмунд восклицает: «Ага!». Создаётся впечатление, что перед читателем представлен образ основателя психоанализа Зигмунда Фрейда. Однако в финале рассказа иллюзия разрушается: Зигмунд оказывается всего лишь старым попугаем, повторяющим фразы людей.

Стоит отметить, что «разоблачение» в рассказе происходит за счет смены пространственной точки зрения нарратора: он вдруг указывает, где сидит Зигмунд:

Зигмунд – молодец, – кокетливо сказал Зигмунд, на всякий случай передвигаясь по жёрдочке в дальний угол клетки. – Зигмунд – умница.

– Умница-то умница, – сказала хозяйка, – а вот клетку свою всю обгадил. Чистого места нет [Пелевин 2014: 369].

Обман читателя, неожиданная смена точки зрения, пуант, – основные приемы жанра анекдота. Нарратор намеренно обманывает читателя, который подчиняется игровым приёмам и домысливает за попугая интерпретацию действий посетителей кафе через призму фрейдистской теории. В результате нарраторского обмана и смены точки зрения в финале рассказ становится анекдотом с пуантом в конце повествования. Потенциально символические разговоры посетителей кафе под взглядом попугая оборачиваются иллюстрацией того, как легко можно принять одно за другое, подстроить действительность под какую-либо концепцию, что делали фрейдисты. Таким образом, в рассказе раскрывается идея относительности всякой истины.

Итак, можно сказать, что в ранних рассказах Пелевина реализуется окказиональная картина мира, присущая анекдоту. Перед читателем предстает карнавализованный перевернутый мир, в котором происходит смена высокого и низкого. Репрезентируемая художественная действительность тесно связана с реалиями 1990-х гг., часто присутствуют группы персонажей, представляющие тот или иной слой населения, его нравы и обычаи, что соотносится со стратегией анекдота. Комическая фабула заканчивается пуантом – неожиданной сменой точки зрения. Однако под легкой, ироничной модальностью наррации может скрываться серьезный подтекст, в результате чего реализуется принцип маскировки серьезного содержания под анекдот.

3.3. Синтез притчи и анекдота в ранней прозе В.О. Пелевина

3.3.1. Девятый сон Веры Павловны

Как уже было отмечено выше, комическое приобретает особое значение в переломные, переходные периоды истории [Бахтин 1990: 14]. Одной из таких эпох для России стали 1990-е гг., и именно ее в своем творчестве изображает Пелевин. В своей прозе писатель всегда обращается к конкретному историческому времени и социально-политическим проблемам определенного периода: иллюстрация кризиса советской идеологии в романе «Омон Ра», складывание рыночной экономики и капиталистического типа отношений в романе «Generation „П“» и др. При этом в произведениях Пелевина присутствуют внеисторические пласты: религиозные, философские, мифологические. Как указывает О.О. Смирнова, в пелевинской прозе «происходит соприкосновение обыденного с потусторонним, очевидного со скрытым и взаимное их развенчание» [Смирнова 2012: 25]. Таким образом, творчество Пелевина характеризуется тенденцией синтеза временного и вневременного, случайностного, комического, анекдотического с архетипическим, притчевым.

В прозе Пелевина репрезентируется несоответствие возвышенных размышлений героев и приземленных реалий, в которые они живут. Например, в рассказе «Девятый сон Веры Павловны» (1991) Вера и ее подруга Маняша интересуются трудами Рамачараки и Блаватской, слушают музыку Баха и Моцарта, рассуждают на тему возможности изменения мира силой мысли. Все это контрастирует с местом работы героинь – общественным туалетом.

Несмотря на место своей работы, Вера верит, что все происходящее – плод ее сознания и силой мысли она способна изменить действительность. Реальность действительно трансформируется: общественный туалет становится кооперативом, а затем и комиссионным магазином. В пелевинском художественном мире такие изменения объясняются не логичными последствиями перестроечного времени, а сверхспособностью Веры изменять окружающий мир:

Началось все с того, что как-то однажды днем Вера первый раз в жизни подумала не о смысле существования, как она обычно делала раньше, а о его тайне. Результатом было то, что она уронила тряпку в ведро с темной мыльной водой и издала что-то вроде тихого «ах» [Пелевин 2014: 57–58]

Для Веры все происходящие в мире изменения закономерны: сила ее мысли породила перемены в общественном туалете. Для читателя такая трансформация абсурдна: следуя за философским нарративом, он постоянно наталкивается на комичные эпизоды и наоборот. Всему низкому и обыденному героиня придает смысл метафизического, в результате чего возникает комичный эффект:

Вели себя прибывшие непонятно – они ничего не обсуждали и не измеряли, как в прошлый раз, а просто прохаживались взад и вперед, задевая плечами спины переливающихся в писсуары (как зыбок мир!) трудящихся <...> [Пелевин 2014: 62].

В каламбуре «переливающиеся в писсуары трудящиеся» соединяется высокое и низкое. Взятая из буддийских притч идея о растворении всего сущего в пространстве и сознании помещается в низкую реальность. Так, в рассказе сохраняется притчевая назидательная модальность, но при этом сами слова, подобранные для аллегорических высказываний, контрастируют с философской мыслью. Отметим, что именно анекдоту свойственно нарушение культурных запретов [Белоусов 1996: 166], на этом принципе строится большинство городских фольклорных анекдотов (анекдоты про Вовочку, Чебурашку и крокодила Гену и др.).

Главная героиня Вера, «существо неопределенного возраста и совершенно бесполого, как и все ее коллеги» [Пелевин 2014: 57], представляет собой типичного притчeveго персонажа, это образ человека вообще, его архетип. В то же время Вера находится в определенном историческом периоде – перестройке, что сближает рассказ с принципами построения анекдота. Подруга героини и ее альтер эго Маняша была «старушкой тоже неопределенных, но преклонных лет» [Пелевин 2014: 58]. Таким образом, изменения целой эпохи вполне по-буддийски начинаются с мысли некоего человека о тайне жизни. Однако перемены происходят не вообще, а в конкретном историческом времени в сознании уборщицы мужских туалетов. Первый видимый результат качественного изменения сознания – оставленный мужчиной «с расквашенной мордой» [Пелевин 2014: 61] транспорт со словами «Парадигма перестройки безотлагательна» [Пелевин 2014: 61].

Традиционная для прозы Пелевина система отношений героев как «учитель – ученик» в рассказе «Девятый сон Веры Павловны» усложняется тем, что Маняша является одновременно и подругой Веры, и её учителем, и её вторым «я». Их отношения развиваются следующим образом: от дружеских, далее наставнических (именно Маняша открывает Вере тайну «управления бытием») до полного разрыва отношений (Вера убивает Маняшу топором).

История Веры разрешается свойственным Пелевину парадоксальным способом: всё случившееся в рассказе оказывается очередным сном Веры Павловны из романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Так, все замыкается на себе: перестроечные изменения в России происходят в сознании Веры, которой эти перемены снятся, а Вера оказывается героиней романа начала XIX в.

3.3.2. Жизнь насекомых

В романе «Жизнь насекомых» (1993) представлено несколько сюжетных линий (жизнь комаров, муравьёв, ночных мотыльков и др.), олицетворяющих разные группы населения России 1990-х гг. Сравнение людей с насекомыми, безусловно, напоминает аллегорическое построение басни²². В романе есть и прямой намек на связь с басенным жанром – упоминание о И.А. Крылове и сравнение стрекозы из басни «Стрекоза и муравей» с героиней романа, легкомысленной Наташей. «Злободневность» выбранных героев, их нарочитая карикатурность настраивает читателя на анекдотический лад, а аллегория с насекомыми – на басенный. И в том, и в другом случае представлен именно типаж определённого слоя населения, своего рода искривлённый шарж – важная черта анекдота. Комары Арнольд и Артур представляют собой «новых русских», желающих построить свой бизнес и разбогатеть; муха Наташа – девушку, жаждущую хорошей жизни; в

²² А.А. Генис отмечал близость пелевинской прозы к басенному жанру [Генис 1997].

тексте также есть наркоманы, бандиты и др. Как нам представляется, басенная аллегория – лишь самый верхний слой текста. Под травестийной маской скрывается неожиданный серьёзный притчевый подтекст. На наш взгляд, ключ к роману лежит в синтезе двух жанров, лёгкого юмористического анекдота и глубокой философской притчи.

Лексика персонажей насыщена словами и выражениями, отсылающих читателей к реалиям 1990-х гг. в России:

– Что это у него за татуировка? – тихо спросил Сэм, когда его глаза привыкли к полумраку. – Ну Ленин и Сталин – это понятно, а почему снизу написано «лорд»? Это что, местный аристократ?

– Нет, – отвечал Артур. – Это аббревиатура. «Легавым отомстят родные дети» [Пелевин 2015b: 14].

Чётко прослеживаемая связь между повествованием и узнаваемыми реалиями жизни – одна из характерных черт анекдота, который представляет нравы, характеры той или иной эпохи. При этом в романе чередуются между собой нарочито сниженные бытовые замечания героев с их же философскими размышлениями. Например, муравьиха Марина, прогуливаясь после посещения кинотеатра, размышляет о жизни одного из актёров:

Жил он в большой квартире, с женой и похожей на Жанну д'Арк юной служанкой, которая по сюжету вроде не была его любовницей, но немедленно заставила Марину задуматься – трахнул он её во время съёмок или нет [Пелевин 2015b: 52–53].

Однако затем Марина задумывается о смысле своей жизни:

«Куда это я иду?» – растерянно подумала она и поглядела по сторонам <...> «Надо что-то сделать», – подумала она. Что-то очень похожее на ампутацию крыльев, но другое [Пелевин 2015b: 55].

Такая двуплановость повествования превращает анекдот в притчу. Иносказательность – традиционная черта притчи – подразумевает присутствие в нарративе двух планов изображения: «конкретного и универсального» [Тамарченко 2008: 187]. Действие романа «Жизнь насекомых» развивается между ирреальным пространством (собственно сама жизнь насекомых, их аллегорическое восприятие мира) и реалиями быта России 1990-х гг. (открытие бизнеса Арнольдом и Артуром, разгульная жизнь Наташи и т.д.).

Истории каждой группы героев разделены и представлены в разных главах, при этом каждый эпизод представляет собой законченный рассказ. Отдельная глава показывает какой-либо случай, казус из жизни героев, одновременно углубляя его размышлениями насекомых о бытие, их самопознанием. Несмотря на разрозненность историй, все главы объединены главной темой – поиском истинного пути, – что делает роман Пелевина схожим со сборниками притч или анекдотов, сгруппированных по принципу общности персонажей.

Примечательно, что большинство групп персонажей (мотыльки, жуки-скарабей, муравьи и комары) представлены в главках по парам, где один герой неизменно предстаёт в роли учителя, а другой – в роли его ученика. Характерная пара, духовный наставник и его ученик, – яркая примета жанра притчи. Так, старший жук-скарабей поучает своего сына видеть в рутинном собирании навоза смысл жизни и ощущать собственное «Я»:

<...> если ничего, кроме навоза, нет, то кто же тогда я? Я-то ведь не из навоза.

– Попробую объяснить, – сказал отец, погружая руки в шар и передавая сыну ещё горсть <...> Теперь погляди внимательно на свой шар. Это ты и есть [Пелевин 2015b: 34–35].

Навозный шар как олицетворение реальной обыденной жизни появляется и у другой пары героев, Мити и его альтер эго Димы, однако Митя, увидев шар, понимает, что его настоящая цель – не понять и принять его сущность, а уйти от него: «Сколько ты у меня украл, – подумал он [Митя], с ненавистью глядя на шар, – ведь вообще всё, что было, украл» [Пелевин 2015b: 268]. Другие же герои могут считать появление навозного шара обыденным событием и продолжать жить, не осознавая реальности: «Снизу послышался скрип, и Арнольд увидел приближающийся к забору навозный шар, облепленный зелёными и жёлтыми листьями. “Уже осень”, – подумал он с грустью» [Пелевин 2015b: 271].

Отметим, что каждый из героев по сюжету находится в движении: отец и сын скараabei идут собирать навоз, Марина гуляет после кино, комары Арнольд и Альберт летят за добычей крови и т.д. Некоторые из героев (мотыльки) способны перейти из буквального плана (полета) в символический (в процесс поиска смысла жизни), таким образом претерпев духовную трансформацию. Однако многие из героев изменяются только физически: Серёжа становится тараканом, Наташа – мухой, Марина – муравьиной маткой.

Таким образом, герои романа потенциально способны стать творцами своей судьбы, выбирая между жизнью в грязной реальности и уходом из нее. При этом вопрос выбора между силой анекдотического случая и притчевой судьбы [Тюпа 1989: 24] у Пелевина решается неоднозначно. Одни герои (жуки-скараabei) полностью отдаются воле судьбы и занимают своё

уготовленное провидением место. Другие (мотыльки Митя и Дима) способны менять свою судьбу, перевоплощаться, преобразовывая тем самым окружающую реальность.

Отметим, что роман «Жизнь насекомых» – один из немногих у Пелевина, где герои имеют родственные связи, семью (отец и сын скарабей, семья Марины и Наташи). История последней пары актуализирует в читательском сознании прототипический нарратив притчи о блудном сыне. В.И. Тюпа в работе «Нарративная стратегия притчи в литературной традиции» выделяет 4 фазы, характерные для притчи о блудном сыне (фаза обособления, фаза «блуда», лиминальная фаза и фаза преображения), а также ряд архетипических мотивов, сопровождающих притчевый нарратив [Тюпа 2014: 47]. Блудным сыном в пелевинском варианте оказывается нерадивая Наташа. Она отказывается жить в скромных условиях с матерью и после превращения в муху покидает отчий дом (фаза обособления). В свободном мире Наташу искушает американец Сэм (фаза «блуда»). Однако история Наташи заканчивается смертью. С героиней не происходит внутреннего психологического преображения. Наташа не возвращается к матери, не принимает её истину жизни, таким образом возникает перевернутый мотив «невозвращения»²³. Вместе с тем потенциально притчевый нарратив снижается Пелевиным до уровня анекдота. Происходящие с героями бытовые казусы сами по себе не требуют глубинного притчевого переосмысления.

Итак, на фабульном уровне роман Пелевина остаётся анекдотом, но в то же время нарратор заставляет читателя воспринимать происходящие события в тексте аллегорически. Нарратор часто переходит от бытового к символическому. Например, жукам-скарабеем жизненный путь представляется усыпанным навозом, из которого конструируется «Йа». За отдельным эпизодом собирания навоза разворачивается философская мысль:

²³ О мотиве «невозвращения» у Пелевина см. [Липовецкий 2008: 641].

весь мир есть мы, и мы есть весь мир. Реальность существует только в нашем сознании, и если мы видим в жизни исключительно ничтожное, то это только отражение нас самих.

Для мотыльков Димы и Мити жизнь – это вечный вопрос движения из тьмы к свету. Он говорит:

А потом я ещё одну вещь понял – что мы в этой темноте живём вообще всё время, просто иногда в ней бывает чуть светлее. Собственно, ночным мотыльком становишься именно в тот момент, когда понимаешь, какая вокруг тьма [Пелевин 2015b: 72].

Однако не все герои обладают таким притчевым мышлением. Например, для американского комара Сэма жизнь – это миг экстаза, после любви с Наташей он говорит: «По-моему, все мы, насекомые, живём ради нескольких таких моментов» [Пелевин 2015b: 190]; муравьишка Марина, читая философские книги, не может их понять и интерпретирует сказанное в бытовом ключе.

Притча и анекдот объединяются у Пелевина в общем для обеих жанров принципе диалога. Именно в диалогах героев соединяются присущее анекдоту внимание к мелким деталям (обсуждение модной песни Митей и Димой) и глубокая философская мысль, не привязанная к реалиям (рассуждения о свете и тьме):

Нравится? – спросил Митя.

– Ничего, – сказал Дима. – Главное достоинство в том, что она не понимает, о чем поет. Так же, как твой приятель, который не нашел ничего лучше, как пожалеть свет, уходя в темноту [Пелевин 2015b: 75].

Низкое в диалогах перебивается серьезным:

– Наташа, – сдался Сэм, – как это расстегнуть?

– Да она и не расстегивается, – хихикнула Наташа, – она так пришита, для красоты.

Она взялась за подол и одним быстрым движением стянула платье через голову.

– Фу, – сказала она, – волосы растрепались.

– Но кто смотрит на этот удивительный и всё время обновляющийся мир? – спросил голос за ширмой. – Кто тот зритель, в чувства которого мы погружаемся? [Пелевин 2015b: 184].

Диалог в романе может иметь и внутренний характер, то есть происходить «внутри» одного героя. Как отмечает В.И. Тюпа, именно притча в отличие от анекдота может быть рассказана самому себе [Тюпа 1989: 17]. Например, мотылёк Дима представляет собой альтер эго Мити, другое сознания того же героя. Это проявляется на уровне их номинации (Митя и Дима являются вариантами полного имени Дмитрий), внешних сходств и на сюжетном уровне (неожиданная встреча в темноте и философский разговор друзей спустя год разлуки). Как отмечает В.А. Суханов, Дима олицетворяет будущее сознание Мити, которое пока погружено в обыденное существование [Суханов 2019: 226]. Таким образом, кажущийся алогичным диалог двух старых друзей оказывается внутренним диалогом одного героя, его самопознанием.

Об иллюзорности реальности, о вечной пустоте Митя узнаёт от своего альтер эго и учителя Димы через анекдот-притчу:

В начале прошлого века в городе Витебске жил один каббалист, который полностью проник в суть вещей. Он понял глубочайшую тайну мироздания. И изложил своё тайное учение о главном в короткой мистической притче, которую замаскировал под еврейский анекдот, потому что в бурном двадцатом веке это был единственный путь передать высшее знание потомкам. Анекдот звучал так: «Рабинович, где вы берёте деньги?» – «В тумбочке» – «А кто их кладёт в тумбочку?» – «Моя жена». – «А кто их даёт вашей жене?» – «Я». – «Так где вы берёте деньги?» – «В тумбочке» [Пелевин 2015b: 284–285].

Из этого примера видно, что в художественном мире Пелевина анекдот способен содержать в себе притчу, раскрывающую пелевинскую идеологию «пустоты».

Каждый из героев совершает нравственный выбор: смириться с реальностью или противостоять ей. Так, жук-скарабей продолжил толкать свой навозный шар, приняв свою судьбу, мотылек Митя решил переосмыслить окружающую действительность и найти из нее выход.

В финале рассказа «Свет горизонта», вошедшего в роман, оказывается, что мотыльки просто летали вокруг электрической лампы, что отчасти нейтрализует всю притчевость их размышлений. На самом же деле двойной финал отрицает назидательность, но не превращает притчу в анекдот:

–Ты у нас испанский учишь, – сказал он [отец]. – О чём эта песня? <...> – <...> Он поёт о том, что где-то на земле живет ночной мотылёк, который сделан из света. Он летает одновременно во многих местах, потому что... Потому что он знает, что ни одного из них на самом деле нет. Он сам создаёт этот мир [Пелевин 2015b: 316].

Синтез анекдота и притчи осуществляется в романе и при помощи каламбура. Е. Аксенова отмечает, что анекдот обладает некими формулами, которые легко вмещают в себя любые злободневные темы [Аксенова 1974: 17]. Среди таких «формул» Аксенова выделяет каламбур – прием, основанный на игре слов, где присутствует звуковое сходство слов при их смысловом несовпадении [Санин 1974: 119]. Каламбур – это тот прием, который встречается практически в каждом произведении Пелевина. А.Д. Степанов так формулирует принцип работы каламбура: в нем сталкиваются высокое и низкое, в результате чего происходит «аннигиляция высокого смысла» [Степанов 2003]. По мнению Степанова, на подобном принципе у Пелевина может выстраиваться сюжет целого произведения [там же]. Часто каламбуры Пелевина основаны на каком-либо известном анекдоте. Так, в романе «Жизнь насекомых» цитируются советские анекдоты, однако для героев комический подтекст остаётся нерелевантным, анекдотическая цитата буквализируется и посредством своей алогичности становится притчей. Например, таракан Серёжа понимает анекдот «копать от забора до обеда» не в юмористическом, а в метафизическом смысле: «С энергичной улыбкой прокопав от обеда до табло со словами “don’t work” (ему давно уже удалось соединить в одно целое пространство и время), он понял, что рабочий день окончен» [Пелевин 2015b: 225].

Таким образом, работая на стыке жанров, Пелевин передаёт концептуальную картину мира с помощью сниженных, принципиально непритчевых героев. Под травестийной фабульной маской оказывается глубокое содержание. Для героев анекдот становится принципом понимания жизни, в которой есть все и одновременно нет ничего. Анекдот нейтрализует назидательность притчи, а притча снимает анекдотическую претензию на юмористический эффект, происходит аннигиляция жанров, которая подводит читателя к пелевинской идеологеме «пустоты». «Пелевин – поэт, философ и бытописатель пограничной зоны. Он обживает стыки между реальностями», – отмечает А.А. Генис [Генис 1997]. Роман «Жизнь насекомых» становится

притчей об анекдоте, притчей о ничтожности и иллюзорности жизни людей, с её кажущимися смыслами.

3.3.3. Чапаев и Пустота

В романе «Чапаев и Пустота» (1996) рассказывается о перемещениях между разными мирами поэта-декадента Петра Пустоты. Он пребывает то в роли ординарца В.И. Чапаева во времена Гражданской войны, то в роли пациента психиатрической больницы конца XX в. Множественность пелевинских миров не дает читателю понять, где начинается и где заканчивается фантазия больного. Реальность и ирреальность становятся неразличимы. Неслучайно лейтмотивом в романе звучит мысль о том, что жизнь есть сон: «А русский народ давно понял, что жизнь – это сон», – говорит Петр [Пелевин 2015с: 169].

В предисловии к роману «Чапаев и Пустота» (1996) объясняется, о чем будет текст, кто его автор и как необходимо воспринимать написанное. Пелевин, играя с литературными масками, сообщает, что является только редактором, имя настоящего автора, монаха Внутренней Монголии, не названо. Жанровое определение таинственного автора – «особый взлет свободной мысли» – заменено на «психологический дневник, <...> ни в коей мере не претендующий на что-то большее» [Пелевин 2015с: 5]. При этом упоминается, что изначальное определение можно считать авторской шуткой: «его [определение] следует, по всей видимости, расценивать как шутку» [Пелевин 2015с: 5]. Так, в первых же строках романа делается акцент на том, что в произведении смешивается комическое и сакральное, более того – сакральное и высокое часто замаскировано под шутку, анекдот.

Как можно судить из всего предисловия, одной из задач книги является описание «настоящей» истории В.И. Чапаева, о личности которого современники Пелевина знают по советским анекдотам, созданных по

мотивам романа Д.А. Фурманова «Чапаев» (1923) и одноименного фильма братьев Васильевых (1934):

За этим существующим уже более полувека подлогом несложно увидеть деятельность щедро финансируемых и чрезвычайно активных сил, которые заинтересованы в том, чтобы правда о Чапаеве была как можно дольше скрыта от народов Евразии [Пелевин 2015с: 7–8].

Цель произведения, как сообщает о том редактор, – «фиксация механических циклов сознания с целью окончательного излечения от так называемой внутренней жизни» [Пелевин 215с: 5], то есть задача романа не только рассказать «истинную» историю Чапаева, но и научить читателя буддийской концентрации на собственном сознании. Так проявляется дидактическая установка, характерная для притчи. Как свойственно притче, нравоучение должно подкрепляться каким-либо примером, в романе таким примером становится жизненный путь Чапаева и его ординарца Петра. Заметим, что в качестве примера приводится судьба не просто некоего человека (как в притче), а известной личности, что характерно для анекдота.

Большинство советских анекдотов построено по принципу нарушения табу, превращения высокого в низкое [Петровский: 1998: 16]. В частности в цикле анекдотов про Василия Чапаева, его ординарца Петьку и пулемётчицу Анку персонажи дегероизируются. Объектом осмеяния в таких анекдотах выступает сам Чапаев, который представляется человеком из народа, соединяющим наивную крестьянскую глупость с воинской храбростью [Белоусов 2003: 587–588]. Большинство анекдотов из этого цикла построены на коротком диалоге Чапаева и Петьки. Часто комический эффект достигается при помощи нелогичных ответов Чапаева на вопросы Петьки. Чапаев буквально понимает сказанное:

Прогуливается Петька и видит, что Василий Иванович яму копает.

– Василий Иванович, зачем яму копаешь?

– Да понимаешь, Петька, велели мне на документ фотографию по пояс сделать.

– А зачем такую глубокую?

– Так я ж на коне сфотографироваться хочу!

Многие сцены романа отсылают или к роману Фурманова, или к сюжетам анекдота. Например, эпизод, где Чапаев в бане объясняет Петру смысл пустоты сознания, отсылает к советскому анекдоту, в котором Чапаев и Петька напиваются и перестают друг друга видеть.

Отметим, что одной из общих черт притчи и анекдота является диалог. На остроумных беседах Чапаева строится фильм братьев Васильевых «Чапаев» (1934), без диалога Чапаева, Петьки и Анки не обходится ни один советский анекдот чапаевского цикла, в центре романа Пелевина также стоит диалог. Из кажущегося «пустым» диалога Чапаева и Петра рождается художественная реальность романа. Беседы героев становятся ключом к пониманию смысла происходящего. О мистике бесед Чапаева говорит Анна:

– Чапаев, – сказала она [Анна], – один из самых глубоких мистиков, которых я когда-либо знала. Я полагаю, что в вашем лице [в лице Петра] он нашел благодарного слушателя и, возможно, ученика. Больше того, я подозреваю, что несчастье, которое с вами произошло, некоторым образом связано с вашими беседами. <...> Единственное, в чем я уверена, это в том, что за несколько часов он способен довести доверчивого собеседника до полного сумасшествия [Пелевин 2015с: 167].

Роман Пелевина строится на диалогах Чапаева со своим ординарцем, где реплики Чапаева кажутся алогичными. Не видит логики в речи Чапаева и Петр. Однако он пытается их расшифровать, понять, таким образом открывая для себя истину об иллюзорности действительности и ее концентрации в сознании одного человека. Такая структура напоминает построение дзэн-буддийского коана. Коаны представляют собой алогичные вопросы-загадки, ответы на которые можно найти путем концентрации на внутреннем смысле слова. Такие загадки служили для достижения просветления личности [Кацуки 1993: 284]. За счет своей дидактической направленности жанр коана близок к притче. Таким образом, в романе синтезируются установки двух прототипических жанров – анекдота и притчи²⁴. Структура анекдота у Пелевина обретает серьезную модальность убеждения и наставления притчи.

В фильме братьев Васильевых Чапаев при помощи картошки объясняет стратегию командира во время боя. В романе Пелевина вместо картошки – лук, при помощи которого Чапаев объясняет Петьке, что вся окружающая нас действительность на самом деле находится внутри нашего сознания:

– А сознание твое где?

– На плечах.

– А плечи где?

– В доме.

– А дом?

– В России.

²⁴ Нарратологическая концепция В.И. Тюпы предполагает наличие в системе жанрообразования четырех протожанровых форм (сказание, притча, анекдот и жизнеописание), каждая из которых характеризуется собственной репрезентируемой картиной мира и особенной установкой на восприятие читателя [Тюпа 2001].

– А Россия где?

<...>

– Ну как где. На Земле.

– А Земля где?

– Во Вселенной.

– А Вселенная где?

<...>

– Сама в себе.

– А где эта сама в себе?

– В моем сознании [Пелевин 2015с: 191–182].

И в фильме, и в романе сложное Чапаев передает в упрощенной форме, зашифровывая информацию. Сакральное знание заключается в бытовых вещах. Кроме того, Чапаев учит Петра именно в обыденном и даже низком видеть отражение всей Вселенной:

Чапаев еще несколько секунд глядел в небо, а потом перевел взгляд на большую лужу прямо у наших ног и выплюнул в нее окурок. Во Вселенной, отраженной в ровной поверхности воды, произошла настоящая катастрофа – все созвездия содрогнулись и на миг превратились в размытое мерцание [Пелевин 2015с: 194].

Подчеркнем, что роман с установкой на «настоящую» историю Чапаева в то же время раскрывает фигуру Чапаева²⁵ не как исторического лица, а как

²⁵ В романе Фурманова внесено изменение в написание фамилии красного генерала. Именно в его романе Чапаев пишется через букву «а», тогда как настоящая фамилия Василия Ивановича писалась через «е».

культурный образ, нашедший отражение в одноименном романе, фильме и цикле анекдотов. Помимо этого можно найти и ряд других пластов в образовании пелевинского образа Чапаева. Так, в предисловии к роману Чапаев сравнивается с Ходжей Насреддином, восточным фольклорным героем анекдотов и бытовых сказок. Таким образом, Пелевин работает именно с мифом о Чапаеве, однако под маской всех культурных «наслоений» скрывается фигура восточного мудреца, помогающего Петру Пустоте открыть некую истину.

Помимо прямой отсылки к народно-культурным образам В.И. Чапаева и П.С. Исаева, линия Петра и Чапаева отсылает к отношениям мистика Георгия Гурджиева и его последователя Петра Успенского, история которых описана в книге «В поисках чудесного» (1949). У книг совпадает центральная идея «вечного возвращения» (у Пелевина «невозвращения»), которая понимается как перерождение человека. Кроме того, диалоги Чапаева и Петра напрямую отсылают к описанным беседам Гурджиева и Успенского. Так, в одних образах главных героев у Пелевина совмещаются анекдотически легкое и философски серьезное начало, а в основе диалогов героев лежат как беседы Чапаева и Петьки из цикла советских анекдотов, так и эзотериков XX в.

Центральное для художественного мира Пелевина понятие пустоты исходит из буддийской философии. Как отмечает В.В. Попковский, в «Хридаясутре» говорится: «Форма есть пустота, пустота и есть форма» [Попковский 2014: 115]. Эта мысль повторяется в романе Пелевина: «Эх, Петька, – сказал Чапаев, – объясняешь тебе, объясняешь. Любая форма – это пустота. – Но что это значит? – А то значит, что пустота – это любая форма» [Пелевин 2015с: 411]. Однако философский дискурс в романе Пелевина постоянно прерывается иронией. Размышления о смысле жизни Чапаева и Петра сменяются эпизодами, где герои популярных фильмов и сериалов, просто Мария (которая, в свою очередь, отсылает к Деве Марии) и

Шварценеггер, атакуют Останкинскую башню. Такое тесное взаимодействие серьезного и сниженного, массового образуют абсурдную, парадоксальную форму. На протяжении всего повествования высокое мистическое ставится в один ряд с низким, бытовым, таким образом десакрализуется. Анна едет на тачанке, на которой изображен китайский символ Инь-Ян с непотребной подписью: «СИЛА НОЧИ, СИЛА ДНЯ ОДИНАКОВА ХУЙНЯ» [Пелевин 2015с: 282]. Таким образом, серьезная, императивная притчевая модальность сталкивается в романе с легкой окказиональной стратегией анекдота.

Отметим, что в советских анекдотах о Чапаеве его ординарец носил имя Петька. В романе ему даётся более серьезное имя Петр, а также добавляется фамилия Пустота. Концепт пустоты в художественном мире Пелевина воплощает целую мировоззренческую концепцию: весь мир – это пустота, находящаяся в сознании человека. Осознанию этой пустоты учит героя Чапаев. Таким образом, за необычной фамилией героя (Пустота) скрывается ключ к роману, а также к глубинному пониманию концепции художественного мира Пелевина.

Чапаев, напротив, остаётся без имени, а его реплики всегда переходят от бытового плана в план символический. В Чапаеве из анекдотического цикла в сопоставлении с Василием Ивановичем из советского фильма «Чапаев» усилен акцент на безграмотности и крестьянском простодушии героя [Белоусов 2003: 587–588]. В романе Пелевина герою придаются притчевые черты, он не просто находчивый и остроумный анекдотический персонаж, а духовный учитель в восточной традиции. Под травестийной маской алогичных ответов на вопросы Петра Пустоты скрываются философские смыслы, целое учение о жизни.

Связь анекдотической интерпретации жизни Чапаева с его «настоящей» судьбой в романе представляется следующим образом: к содержащимся в анекдотах о Чапаеве бытовым коллизиям Пелевин добавляет философские смыслы. Это подтверждает и эпизод романа, где

Пустота пытается опровергнуть анекдоты, рассказываемые пациентами психиатрической больницы:

– <...> Короче, значит, приходит Чапаев к Анке, а она голая сидит <...> Короче он ее спрашивает: «Ты почему голая, Анка?» А она отвечает: «У меня платьев нет». Он тогда шкаф открывает и говорит: «Как нет? Раз платье. Два платье. Привет, Петька. Три платье. Четыре платье».

– Вообще-то, – сказал я [Пустота], – за такие слова надо было бы дать вам в морду. Но они отчего-то вгоняют меня в меланхолию. На самом деле все было абсолютно иначе. У Анны был день рождения, и мы поехали на пикник. Котовский сразу напился и уснул, а 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 [Пелевин 2015с: 420].

Сердюк, придумывая анекдоты про Чапаева, отсылает к историям, действительно произошедшим с ним, но освещает их в искаженном виде, тем самым передавая зашифрованную истину. Открывая собеседнику реальную основу анекдотической истории, Петр интерпретирует события в символическом плане. Можно сказать, что это итог обучения героя Чапаевым. В результате бесед со своим учителем Пустота научается в обыденных ситуациях видеть символическое, аллегорически их интерпретировать. Для обычных людей эти истории превращаются в анекдоты, но только люди исключительные, как Петр Пустота, способны разгадывать их как своего рода притчи. Таким образом, городской анекдот о Чапаеве, связанный со сниженным образом героя, синтезируется с высоким.

Лейтмотивом в романе проходит метафора жизни, похожей на игру. При выходе из больницы Петр замечает играющих детей, которые, по мнению героя, знают некую истину, недоступную взрослым:

Вокруг толпились ребята – некоторые были с санками, другие с коньками, и я машинально подумал, что пока идиоты взрослые заняты переустройством выдуманного ими мира, дети продолжают жить в реальности – среди снежных гор и солнечного света, на черных зеркалах замерзших водоемов и в мистической тишине заснеженных ночных дворов [Пелевин 2015с: 97–98].

Во время игры с Чапаевым в трик-трак Петр сопоставляет игру с жизнью: «<...> почему-то я думал, что он [Чапаев] играет в ту же безумную игру, что и я, только дольше, виртуознее и, возможно, по своей воле» [Пелевин 2015с: 100]. Петр Пустота, выражая свое недоверие к Чапаеву, в частности к тому, что он является красным командиром, говорит: «Все это очень напоминает маскарад» [Пелевин 2015с: 115]. Сравнения жизни с игрой, маскарадом сближает повествование с картиной мира, репрезентируемой в смеховой культуре, которой свойственно перевернутое представление о мире, что отмечал М.М. Бахтин [Бахтин 1990: 16].

Если в карнавальской культуре меняются местами низкое и высокое, то в романе Пелевина происходит не переворачивание мира, а его смешение. Петр Пустота, очнувшись на кушетке врача, ставившего эксперименты с «раздвоением ложных личностей», понимает, что всё, что он видит, становится реальным именно в тот момент, когда он бросает взгляд на пустое пространство. Невозможность определить, где находится истинная личность Петра: в поэте Серебряного века, в порученце Василия Чапаева или в теле шизофренически больного человека становится главной игрой романа.

Находясь в лечебнице для людей, больных шизофренией, Петр рассматривает их рисунки. На одном из них, похожем на детский бессмысленный набросок, были изображены Петербург и Москва. От Москвы были прочерчены рельсы, ведущие к желтому пшеничному полю. На

рельсах стоял разрушенный снарядами поезд, а рядом с ним Чапаев и Анка. Подпись к рисунку гласила: «ЧАПАЕВ В БУРКЕ, А ПЕТЬКА В ДУРКЕ» [Пелевин 2015с: 134]. Нарочито детский и шуточный рисунок, который Петр воспринимает как издевку над своей «ложной личностью», порождает в Петре серьезные размышления. Он замечает в рисунке пустое пространство:

Кажется, это был участок между схемой сражения и поездом, где по идее было небо – большой кусок картона не был ничем заполнен, и из-за этого рождалось ощущение какой-то засасывающей пустоты [Пелевин 2015с: 134].

Можно предположить, что Петр приходит к сакральному пониманию концепта пустоты именно через шутку, то есть философские мысли в романе зашифрованы в некую травестийную форму. В простом, обыденном Петр способен видеть сакральное, скрывающееся в пустоте. В его лечебном деле зафиксировано:

Полагает, что способен видеть и чувствовать недоступное «мирянам». Например, в складках шторы или скатерти, в рисунке обоев и т.д. различает линии, узоры и формы, дающие «красоту жизни». Это, по его словам, является его «золотой удачей», то есть тем, для чего он ежедневно повторяет «подневольный подвиг существования» [Пелевин 2015с: 144].

Таким образом, истина о мире зашифрована в анекдоте-притче, которую должен разгадать Петр Пустота. Приведем еще один пример синтеза анекдота и притчи в романе. Чапаев пересказывает китайский рассказ-притчу

о сне Чжуан-цзы²⁶ следующим образом: Чжуан Чжоу – китайский коммунист-революционер, которому снится, что он бабочка, и за его революционные действия его ловят в Монголии. В чапаевской интерпретации притча обретает анекдотические черты, так как в ней смешиваются разные дискурсы – буддийский и советский. Появляется характерный для жанра анекдота пуант, неожиданный поворот точки зрения в конце:

Поскольку допрашивал его [Цзе Чжуана] сам барон Юнгерн, а он человек с большим пониманием, следующий вопрос был о том, почему эта бабочка за коммунистов. А он сказал, что она вовсе не за коммунистов. Тогда его спросили, почему в таком случае бабочка занимается подрывной деятельностью. А он ответил, что все, чем занимаются люди, настолько безобразно, что нет никакой разницы, на чьей ты стороне.

– И что с ним случилось?

– Ничего. Поставили его к стенке и разбудили [Пелевин 2015с: 278–279].

Как уже говорилось выше, каламбуры имеют тесную связь с анекдотом и комическим дискурсом вообще. А.Ф. Белоусов отмечает, что анекдот может содержать в себе различные приемы, такие как инверсия, абсурдность ситуаций и каламбур [Белоусов 2003: 591–593]. В творчестве Пелевина каламбур имеет большое значение, при помощи него сталкиваются высокое и низкое и происходит «аннигиляция высокого смысла» [Степанов 2003]. В романе «Чапаев и Пустота» также можно встретить этот прием. Например, красногвардейцы поют «Мы кузнецы, и дух наш Молох» [Пелевин 2015с: 117] вместо строки из советской песни «Мы кузнецы, и дух наш молод»; на

²⁶ Этот рассказ послужил основой для рассказа Пелевина «СССР Тайшоу Чжуань. Китайская народная сказка» (1991).

рекламном плакате с надписью «Хлеб – ваше богатство» [Пелевин 2015с: 206] стерты буквы «х» и «л» и др. Главным каламбуром произведения становится один из заключительных эпизодов в романе, где Чапаев с Петром Пустотой переплывают Урал, который расшифровывается как «условная река абсолютной любви» [Пелевин 2015с: 412]. Эта река символизирует всеобъемлющую пустоту, так как ее на самом деле нет, но в то же время она вмещает в себя весь мир (так же, как человеческое сознание). Переплывая Урал, Петр возвращается в мир «Внутренней Монголии», то есть в место внутри человека, где он способен видеть пустоту. Таким образом, Петр становится по-буддийски просветленным.

Итак, в романе Пелевина «Чапаев и Пустота» реализуются притчевые и анекдотические черты. Уже в самих образах Чапаева и Петра соединяются серьезное и комическое: их образы основаны не только на романе Д.А. Фурманова «Чапаев» и одноименном фильме братьев Васильевых, но и на советских анекдотах, а также на диалогах мистика Г.И. Гурджиева и его последователя П.Д. Успенского. Так, Чапаев в романе становится одновременно анекдотическим простоватым героем из народа, задающим Петру странные вопросы, и духовным учителем героя, раскрывающим Петру тайну «Внутренней Монголии». Чапаев рассказывает Пустоте истину о мире, обращаясь к простым вещам (например, луку или луже), как бы маскируя высокие смыслы. Кроме того, в произведении присутствуют и другие эпизоды, где сакральное знание представляется в форме анекдота. С помощью большого количества каламбуров, Пелевин снижает высокие смыслы, аннигилируя их серьезное содержание.

Обобщая все вышесказанное, можно сделать следующие выводы:

В произведениях раннего периода творчества Пелевина наблюдается синтез притчевой и анекдотической стратегий. В своей прозе писатель обращается к конкретному историческому времени и социально-политическим проблемам определенного периода, что свойственно анекдоту.

В то же время в произведениях Пелевина присутствуют внеисторические пласты: религиозные, философские, мифологические, что характерно для притчи. Таким образом, творчество Пелевина характеризуется тенденцией синтеза временного и вневременного, комического и архетипического, притчевого. Низкому и обыденному в произведениях писателя придается метафизический смысл, в результате чего возникает эффект парадокса. Примером такого взаимодействия низкого и высокого могут служить пелевинские каламбуры, где с помощью игры слов аннигилируется высокое значение. Отметим, что при всей комичности и абсурдности фабул произведений, в пелевинской прозе сохраняется установка на убеждение читателя, который, в свою очередь, должен принять некий жизненный урок. Так, пара «учитель – ученик» действует не только на уровне героев, но и на уровне нарратора и читателя. Кроме того, для прозы писателя характерна ситуация, когда сакральное знание скрыто в шутке, замаскировано под анекдот.

Заключение

Опираясь на концепцию жанров М.М. Бахтина, можно определить жанр как коммуникативное высказывание, заключающее определенную стратегию повествования. Основываясь на таком понимании жанра, В.И. Тюпа сформулировал нарратологическую концепцию, в которой представлены четыре прототипических жанра: сказание, притча, анекдот и жизнеописание. Каждая из этих жанровых форм представляет свою репрезентируемую картину мира, определенный тип героя, и коммуникативную стратегию. Два из предложенных Тюпой жанра – анекдот и притча – являются противоположными друг другу. Притча репрезентирует императивную картину мира с монологическим, убеждающим словом нарратора, анекдот – окказиональную с легковесной модальностью повествования. Однако, как показал Тюпа в своих работах по поэтике прозы А.П. Чехова, анекдот и притча имеют общие черты и способны синтезироваться в рамках одного произведения.

Исходя из анализа научных работ по поэтике анекдота и притчи, можно выделить их основные жанровые черты. Притча зародилась как вид доказательства и представляла собой случай из жизни некоего человека, служащего примером для аргументации, в дальнейшем развивалась в рамках религиозного дискурса. Для притчи не характерно указание на точные пространственно-временные границы, герой этого жанра также представляется человеком вообще, в судьбе которого делается акцент на его нравственном выборе. Несмотря на аллегоричность, притчу нельзя назвать фантастическим жанром, так как коммуникативная установка на убедительность требует постановки акцента на достоверности изображаемых событий, их обобщенности и архетипизации. В структуре жанра переход от бытового плана в план универсальных истин происходит за счет принципа параболы. Благодаря упомянутой нами аллегории притча становится некой загадкой, требующей истолкования. Ключевой в структуре восточной притче

диалог героев, дидактическая направленность и установка на интерпретацию сближают притчу и дзэн-буддийский жанр коана. Во второй половине XX в. многие писатели (В.П. Астафьев, Ч.Т. Айтматов, В.В. Быков и др.) обращаются к притче, встраивая ее элементы в структуру рассказов, повестей или романов, что можно объяснить желанием в нестабильное время обратиться к общечеловеческим, вечным ценностям.

Жанр анекдота зародился как рассказ об известном историческом лице. Отсюда основная установка анекдота – показать какую-либо ситуацию с иного ракурса. В структуре анекдота такому принципу служит пуант – неожиданная смена точки зрения в конце повествования. Анекдот, так же как притча, изображает некий случай из жизни человека, однако пространственно-временные границы анекдота, в отличие от притчи, определены. Именно поэтому в фольклорных городских анекдотах образы героев соотносятся с определенной социальной группой того или иного периода, представляется тип, нрав человеческого характера. Анекдот обычно актуализируется в кризисное время, так как в основе комического дискурса и анекдота в частности лежит представление о перевернутом мире, в котором высокое становится низким, нарушается логика между нормой и изображаемым, снимаются культурные запреты. Таким образом, анекдот выступает как критика стабильного положения вещей. В противоположность притче анекдот репрезентирует окказиональную концепцию хаотичного мира со случайностным ходом событий. Как и в притче, в анекдоте важное место занимает диалог между героями и между читателем и рассказчиком, однако дистанция между адресантом и адресатом является более близкой, доверительной. Частым приемом для анекдота становится каламбур – прием, основанный на слиянии слов разных значений, смешении высокого и низкого.

Определив основные жанровые черты притчи и анекдота и опираясь на метод, представленный в работах Тюпы, мы проанализировали раннее

творчество В.О. Пелевина, в том числе произведения из сборника «Синий фонарь» (1991), рассказы «Ника» (1992), «Тарзанка» (1994), повесть «Желтая стрела» (1993), романы «Жизнь насекомых» (1993) и «Чапаев и Пустота» (1996), и сделали выводы о реализации в творчестве писателя стратегий двух противоположных прототипических жанров – притчи и анекдота.

В части произведений Пелевина (рассказы «Синий фонарь», «Вести из Непала», «СССР Тайшоу Чжуань. Китайская народна сказка», «Проблема верволка в Средней полосе», «Жизнь и приключения сарая номер XII», повести «Затворник и Шестипалый» и «Желтая стрела») последовательно реализуется притчевая стратегия повествования. В этих произведениях присутствует коммуникативная стратегия убеждения, наставления, герои делятся на пары ученик – учитель, а нарратор становится наставником для читателя. При помощи аллегории и принципа параболы, где через факт в бытовом плане совершается переход в план универсальный, как герой художественного мира, так и читатель должны переосмыслить действительность и принять некий жизненный урок. Герои указанных выше произведений представляют собой человеческий архетип, находящейся вне определенного времени и пространства. Нарративное событие в тексте – это случай из жизни героя, который читатель должен интерпретировать не буквально, а в метафизическом смысле. Так, в рассказе «СССР Тайшоу Чжуань. Китайская народна сказка», сюжет которого взят из китайских рассказов-притч, повествуется, как китайский пьяница становится правителем СССР, а затем пробуждается ото сна. В финале повествования представлен переход от конкретного случая в план универсальных обобщений. Все произошедшее с Чжуаном читателю необходимо интерпретировать, осмыслить и быть готовым принять как некий урок.

Другая группа рассказов («Ухряб», «День бульдозериста», «Миттельшпиль», «Ника», «Зигмунд в кафе»), на наш взгляд, больше тяготеет к поэтике анекдота. События, происходящие в тексте, тесно связаны

с реалиями российской действительности 1990-х гг., а герои представляют тот или иной тип человека (пьяницу, нового русского, проститутку и др.), что свойственно анекдоту. Репрезентируемая картина мира произведений окказиональна, в ней главенствует случай и ироничная манера наррации. Часто в пелевинской прозе используется один из анекдотических приемов – каламбур, на основе которого у Пелевина строятся не только речевые формулы, но и целый сюжет. Например, в рассказе «Миттельшпиль» одна из героинь, Люся, переводит фразу на денежных купюрах «legal tender» (законное платежное средство) как «легальная нежность» (tenderness – с англ. «нежность») [Пелевин 2014: 138], то есть для героини деньги равны нежности и нежность можно купить за деньги. Этот каламбур становится основой для разворачивания сюжета: Люся оказывается проституткой. Кроме того, советский журнал «Молодая гвардия» в рассказе становится приметой проституции, происходит игра слов, за счет которой высокое становится низким: современные молодогвардейцы – это проститутки. Карнавализация, снижение высоких смыслов, каламбуры, встречающиеся в произведениях писателя, – все это черты анекдотического жанра. Объединяющим принципом для этих произведений становится пуант – неожиданная смена точки зрения в конце повествования. Например, в рассказах «Зигмунд в кафе» и «Ника» нарратор играет с читателем, который в свою очередь, следуя за повествованием рассказчика, обманывается и видит в попугае Зигмунда Фрейда, в кошке – бунинскую Олю Мещерскую. Только в финале рассказчик меняет точку зрения и обман раскрывается.

Однако черты притчи и анекдота в прозе Пелевина часто присутствуют в рамках одного произведения, где они смешиваются и синтезируются. Например, одним из типичных приемов писателя можно назвать сокрытие серьезного смысла под личиной анекдота. Так, в романе «Чапаев и Пустота» Сердюк, придумывая анекдоты про Чапаева, отсылает к историям, действительно произошедшим с Василием Ивановичем, однако Петр Пустота интерпретирует анекдоты в символическом плане, раскрывая их сакральный

смысл. В каламбурах Пелевина происходит аннигиляция высоких значений, мистическое ставится в один ряд с низким, бытовым, и таким образом десакрализуется. Это происходит и на уровне диалогов героев (структурной части анекдота и притчи), которые напоминают дзэн-буддийские коаны. Несмотря на комичность и анекдотичность фабул произведений, в них сохраняется притчевая стратегия убеждения, в результате чего нарратор становится учителем для читателя, который должен осмыслить написанное и принять некий жизненный урок. Образы героев могут быть представлены в анекдотической форме (описание их внешности, казусность событий, происходящих с ними, отсылки к персонажам анекдотов и др.), однако они всегда представляют некий тип человека вообще. Исходя из этого, мы можем сделать вывод о том, что в творчестве Пелевина присутствуют несколько уровней: конкретный исторический план и вневременной, мистический, происходит синтез стратегий анекдота и притчи.

Итогом нашего исследования является доказательство присутствия черт притчи и анекдота в ранней прозе Пелевина, их взаимовлияния, синтеза и аннигиляции в рамках одного художественного произведения. В качестве перспективы исследования мы видим расширение материала изучения за счет позднего творчества писателя, а также проведение более детального анализа принципа взаимной аннигиляции притчи и анекдота в прозе Пелевина.

Список использованной литературы

Основные литературные источники:

1. *Пелевин В.О.* Полное собрание сочинений: в 16 т. Т 2. Затворник и Шестипалый. М.: Эксмо, 2015а. 288 с.
2. *Пелевин В.О.* Полное собрание сочинений: в 16 т. Т 4. Жизнь насекомых. М.: Эксмо, 2015b. 320 с.
3. *Пелевин В.О.* Полное собрание сочинений: в 16 т. Т 1. Синий фонарь. М.: Эксмо, 2014. 544 с.
4. *Пелевин В.О.* Полное собрание сочинений: в 16 т. Т 5. Чапаев и Пустота. М.: Эксмо, 2015с. 448 с.

Научная и критическая литература:

1. *Аверинцев С.С.* Истоки и развитие раннехристианской литературы // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 1 / Ответ. ред. И.С. Брагинского. М.: Наука, 1983. С. 501–515.
2. *Аверинцев С.С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения / Ред. кол. М.Б. Храпченко, Г.П. Бердников, Н.К. Гей, С.Г. Бочаров, И.Ю. Подгаецкая. М.: Наука, 1986. С. 104–116.
3. *Аверинцев С.С.* Притча // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т 6 / Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1971. С. 20–21.
4. *Аксенова Е.* Анекдот // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 17.
5. *Алехина Л.И.* Комментарии // Древнерусская притча / Сост. Н.И. Прокофьев, Л.И. Алехина. Коммент. Л.И. Алехиной; Предисл. Н.И. Прокофьева; Оформл. Б.А. Диодорова. М.: Сов. Россия, 1991. С. 417–495.

6. *Андреанова М.Д.* Проблемы эволюции творчества Пелевина // *Rossica Petropolitana Juniors: Сб. научных работ молодых ученых в области русистики.* / Отв. ред. К.Ю. Зубков. СПб: Издательский Дом СПбГУ, 2007. URL: <http://mir.spbu.ru/links/item/774-rpj-10.html> (дата обращения: 20.05.2023).
7. *Баранов Д.К.* К вопросу о повествовательной структуре рассказа В. Пелевина «Ника» // *Вестник СПбГУ. Язык и литература.* 2018. Т. 15. Вып. 3. С. 340–353.
8. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // *Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М.: Русские словари: Языки славянской культуры,* 2002. 505 с.
9. *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // *Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари,* 1996. URL: http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_genre.htm (дата обращения: 10.06.2023).
10. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
11. *Белоусов А.Ф.* Вовочка // *Антимир русской культуры. Язык. Фольклор. Литература* / Сост. Н.А. Богомолов. М.: Ладомир, 1996. С.165—186.
12. *Белоусов А.Ф.* Современный анекдот // *Современный городской фольклор* / Отв. ред. С.Ю. Неклюдов. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т., 2003. С. 581–598.
13. *Бочаров А.Г.* Притча – миф – парабола // *Бочаров. А.Г. Из творческого опыта прозы 60–80 гг.* М.: Художественная литература, 1988. С. 139–189.

14. *Веселовский* А.Н. Три главы из исторической поэтики // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. URL: http://az.lib.ru/w/weselowskij_a_n/text_0080.shtml (дата обращения: 10.06.2023).
15. *Гаспаров* М.Л. Басни Эзопа // Басни Эзопа / Ответ. ред. Ф.А. Петровский. М.: Наука, 1968. С. 241–269.
16. *Генис* А.А. Беседы о новой словесности. Беседа десятая: Поле чудес. Виктор Пелевин // Звезда, 1997. № 12. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/ogen2/1.html> (дата обращения: 20.01.2024).
17. *Генис* А.А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования М.: Новое литературное обозрение, 1999а. 336 с.
18. *Генис* А.А. Феномен Пелевина, 1999б. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/ogen1/1.html> (дата обращения: 11.07.2023).
19. *Го Вэй*. Дзен-буддизм в романе «Священная книга оборотня» В. Пелевина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2020. Т. 13. Выпуск 3. С. 8–12.
20. *Го Вэй*. Классическая китайская литература и философия в творчестве В.О. Пелевина // Дис. на соискание научной степени канд. филол. наук. СПб, 2021. 358 с.
21. *Гроссман* Л.П. Искусство анекдота у Пушкина // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. Исследования и статьи. М.: Современные проблемы, 1928. С. 45–80.
22. *Гурин* С. Пелевин между буддизмом и христианством. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gurin/1.html> (дата обращения 12.03.2023).
23. *Даль* В. И. Парабола // Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 3. М., 1955. С. 452–453.

24. *Евграфова Е.В.* Философствующий герой ранней прозы Виктора Пелевина // Вестник СПбГУ. 2011. Сер. 9. Вып. 4. С. 28–35.
25. *Зуева Т.В.* Страшилка // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 1039–1041.
26. *Капралова О.* Притчи народов Востока / Сост. О. Капралова. М.: Эскиммо, 2009. 384 с.
27. *Карасик В.И.* Анекдот как предмет лингвистического изучения // Жанры речи. 1997. № 1. С. 144–153.
28. *Кацуки С.* Практика Дзэн / С. Кацуки // Дзэн-буддизм: пер. с англ. Бишкек: МП «Одиссей». Гл. ред. КЭ, 1993. С. 469–669.
29. *Климова Т.Ю.* Притча в системе художественного мышления В. Маканина. Автореф. дис. канд. филол. наук. Иркутск, 1999. URL: https://www.dissercat.com/content/pritcha-v-sistem_khudozhestvennogo_myshleniya-v-makanina (дата обращения: 10.11.2023).
30. *Кропывьянский Л.* Интервью с Виктором Пелевиным. BOMB Magazine. 2002. URL: <http://pelevin.nov.ru/interview/o-bomb/1.html> (дата обращения: 10.04.2023).
31. *Курганов Е.Я.* Анекдот как жанр. СПб: Академический проект, 1997. 123 с.
32. *Ланин Б.А.* Русская утопия, антиутопия и фантастика в новом социально культурном контексте // Проблемы современного образования. 2014. № 1. С. 161–169.
33. *Левин И.Г.* Введение // Свод таджикского фольклора. Т. I: Басни и сказки о животных. М.: Наука, 1981. С. 10–35.
34. *Лелис Е.И.* Синергетика жанра в рассказе А.П. Чехова «На святках» // Пушкинские чтения-2017. Художественные стратегии

классической и новой словесности: жанр, автор, текст: материалы XXII междунар. науч. конф. СПб: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2017. С. 86–94.

35. *Лескова Е.В.* Жанровая специфика притчи и параболы в творчестве Ф. Кафки и Ф.М. Достоевского: экзистенциальный аспект. Автореф. дис. канд. филол. наук. Калининград, 2015. 23 с.

36. *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Пелевин // Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 501–509.

37. *Лейдерман Н.Л.* Теория жанра: исследования и разработки. Екатеринбург: УрГПУ, 2010. 904 с.

38. *Липовецкий М.Н.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.

39. *Лихачев Д.С.* Древнеславянские литературы как система // Славянские литературы: VI съезд славистов. М.: Наука, 1968. С. 5–48.

40. *Луковников М.А.* Анекдот как «сырье» для синтеза жанров (на материале творчества В.О. Пелевина) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (3). С. 262–264.

41. *Маркова Т.Н.* «Поезд идет к разрушенному мосту» (материалы к уроку по повести В. Пелевина «Желтая стрела») // Филологический класс. 2014. № 3 (37). С. 58–63.

42. *Мелетинский Е.М.* Новеллистическая сказка и сказка-анекдот как фольклорные жанры // Историческая поэтика новеллы. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. С. 8–29.

43. *Мельников М.Н.* Русский детский фольклор. М.: Просвещение, 1987. 232 с.

44. *Меньшиков Л.Н.* Буддийские притчи в китайской литературе // Бай Юй Цзин (сутра ста притч) / Пер. с кит. и коммент. И. С. Гуревич. Вступит. статья Л.Н. Меньшикова. Стихи в переводе Л.Н. Меньшикова / Отв. ред. Л.Н. Меньшиков. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1986. 7–51.
45. *Митрохин Н.А.* Советская интеллигенция в поисках чуда: религиозность и паранаука в СССР в 1953–1985 годах // Новое литературное обозрение. 2020. № 3. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/163_nlo_3_200/article/22225/ (дата обращения: 04.10.2023).
46. *Некрасова И.В.* Подвижность жанровых границ в современной русской литературе // Поволжский педагогический вестник. 2017. Т. 5. № 4 (17). С. 117–121.
47. *Немзер А.С.* Как бы типа по жизни. Generation П как зеркало отечественного инфантилизма // Время MN. 1999. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-nemz2/1.html> (дата обращения: 08.06.2023).
48. *Орлицкий Ю.Б.* Басня // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 22.
49. *Пелевин В.О.* Икстлан – Петушки // Независимая газета. 1993. URL: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-ixt/1.html> (дата обращения 13.12.2023).
50. *Переслегина Е.Р.* Женщина и кошка в рассказе В. Пелевина «Ника» (Анализ ключевого концепта) // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. № 6 (2). 2011. С. 504–507.
51. *Петровский М.С.* Анекдот // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х т. Т. 1. М.; Л.: Издательство Л.Д. Френкель, 1925. С. 52–53.

52. *Петровский М.С.* Новый анекдот знаешь? // Книжное обозрение. М., 1998. №27. С.16—17.
53. *Попковский В.В.* Буддийские аллюзии в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» // Гуманитарные науки / Глав. ред. А.В. Глузман. 2014. № 2 (28). С. 114–119.
54. *Прокофьев Н.И.* Прелесть простоты и вымысла // Древнерусская притча / Сост. Н.И. Прокофьев, Л.И. Алехина. Комментар. Л.И. Алехиной; Предисл. Н.И. Прокофьева; Оформл. Б.А. Диодорова. М.: Сов. Россия, 1991. С. 5–20.
55. *Пропп В.Я.* Русская сказка (Сборник трудов В.Я. Проппа). М.: Лабиринт, 2000. 416 с.
56. *Проскурина Е.Н., Проскурина-Янович П.В.* «Шинель» Гоголя: притча в обличье анекдота // Притча в русской словесности: от Средневековья к современности: коллективная монография / Отв. ред. Е.Н. Проскурина, И.В. Силантьев; Ин-т филологии СО РАН. Новосибирск: РИНЦ НГУ, 2014. С. 269–279.
57. *Ромодановская Е.К.* От цитаты к сюжету. Роль повести-притчи в становлении новой русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994а. С. 66–75.
58. *Ромодановская Е.К.* Притча и вымысел // Русская литература на пороге нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск: ВО «Наука». Сибирская издательская фирма, 1994б. С. 96–112.
59. *Ромодановская Е.К.* Специфика жанра притчи в древнерусской литературе // Проблемы исторической поэтики. 1998. № 5. С. 73–111.
60. *Руднев В.П.* Анекдот // Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. С. 27–29.

61. *Санин Д.* Каламбур // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 119.
62. Словарь русского языка X–XVII вв. Вып. 20. / Гл. ред. Г.А. Богатова. М.: Наука, 1995. 288 с.
63. *Смирнова О.О.* К вопросу о «чесателе и писателе», или специфика комического в прозе Виктора Пелевина // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика. 2012. № 3. С. 24–29.
64. *Скоропанова И.С.* Сфера сознания и бессознательного в произведениях Виктора Пелевина // Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. 3-е изд., изд., и доп. М.: Флинта: Наука, 2001. С. 433–441.
65. *Степанов А.Д.* Уроборос: плен ума Виктора Пелевина // Русский журнал. 2003. 11 сентября URL: <http://old.russ.ru/krug/20030911-pr.html> (дата обращения: 15.02. 2024).
66. *Суханов В.А.* Марк Аврелий и философские идеи античности в романе В. Пелевина «Жизнь насекомых» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 58. С. 225–243.
67. *Тамарченко Н.Д.* Анекдот // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 22.
68. *Тамарченко Н.Д.* Жанр // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 70–71.
69. *Тамарченко Н.Д.* Притча // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 187–188.
70. *Тамарченко Н.Д.* Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 1: Теория художественного

дискурса. Теоретическая поэтика / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 512 с.

71. *Тамарченко Н.Д.* Трикстер // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 271–275.

72. *Топоров В.Н.* «Дхаммапада» и буддийская литература // Дхаммапада / Перевод с пали. В.Н. Топорова / Под. Ред. С.А. Горянского. Новосибирск: Согласие, 2003. С. 5–60.

73. *Тюпа В.И.* Анекдот и притча // Тюпа. В.И. Художественность чеховского рассказа. М.: Высшая школа, 1989. С. 13–32.

74. *Тюпа В.И.* Горизонты исторической нарратологии / В.И. Тюпа. СПб: Алетейя, 2021. 270 с.

75. *Тюпа В.И.* Грани и границы притчи // Тенденция и литературный процесс. Новосибирск: СО РАН, Научно-издательский центр ОИГГМ СО РАН, 1999а. С. 381–387.

76. *Тюпа В.И.* Двухязычие «Повестей Белкина»: анекдот и притча // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 1999б, № 4. URL: <http://www.philology.ru/literature2/tyupa-99.htm> (дата обращения: 07.01.2023).

77. *Тюпа В.И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. URL: <http://chhovlit.ru/chehov/kritika/tyupa-narratologiya-arhierej/index.htm> (дата обращения: 20. 02. 2023).

78. *Тюпа В.И.* Нарративная стратегия притчи в литературной традиции // Притча в русской словесности: от Средневековья к современности: коллективная монография / Отв. ред. Е.Н. Проскурина, И.В. Силантьев: Ин-т филологии СО РАН. Новосибирск: РИНЦ НГУ, 2014. С. 34–79.

79. *Ускова Т.Ф.* Постмодернистская игра с читателем в рассказе В. Пелевина «СССР Тайшоу Чжуань» // Литература как игра и мистификация. Материалы Шестых Международных научных чтений «Калуга на литературной карте России» / Отв. ред. Е.И. Хачикян. Калуга: Издательство Калужского государственного университета им. К.Э. Циолковского, 2018. С. 536–541.
80. *Фрейденоберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
81. *Хализев В.Е., Шешунова С.В.* Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина»: Учеб. пособие для филол. спец. вузов. М.: Высшая школа, 1989. 80 с.
82. *Чавчанидзе Л.Д.* Притча // Словарь литературоведческих терминов / Ред.- сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 295–296.
83. *Чжан Исянь.* Китайские мотивы в творчестве Пелевина // Мир науки, культуры, образования. 2000. № 5 (84). С. 275–277.
84. *Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д.* Русский анекдот: Текст и речевой жанр. М.: Языки славянской культуры, 2002. 144 с.
85. *Янь Мэйпин.* Древнекитайская философия и концепт «путь» в сюжетной модели В. Пелевина // Art Logos. 2018. № 3 (5). С. 118–129.