

РОМАННОЕ МЫШЛЕНИЕ В ПОВЕСТИ В. ПЕЛЕВИНА “ЖЕЛТАЯ СТРЕЛА”

Роман, повесть, рассказ – видовые варианты родового эпического мышления. Если принять за жанровую основу принцип экстенсивности и интенсивности (или центробежности и центростремительности) повествования, то структура романа – структура центробежная: сюжет повествования ведет героя романа вовне, в безграничный мир, через частную жизнь персонажа идет постижение общих законов бытия, постижение “всего”, “всеобщего”, “всецелого”. Центростремительность же сюжета повествования рассказа обуславливает внимание к самому герою, к частному, внутреннему миру, постижению “отдельного”. Промежуточную позицию в этой системе занимает повесть, “раскачиваясь между романом и рассказом, сдвигаясь в сторону то интенсивного, то экстенсивного построения”¹. Но не стоит забывать, что все эти жанры – видоизменения, “вариации на тему” архаико-эпического мышления, трактующего эпическое “все” и эпическое “каждое” как единство всех и каждого, где человек в прямой соотнесенности со всем миром и составляет основу сюжета.

Мы же будем говорить о среднем жанре, включающем в себя признаки “романного мышления”, о специфических отношениях между романом и повестью в рамках отдельно взятого произведения конца двадцатого века. Но перед этим разговором следует договориться, что мы будем понимать под структурой повести и романа. Так, если “роман, даже объединяя действие вокруг одного героя, стремится к свободному распространению, к тому, чтобы достигнуть единства через разъединение, то повесть таких опосредований не знает. Повести присуще стремление к тому, чтобы вывести всех героев на одну пространственную плоскость и чтобы для них для всех время предстало в циклически завершенном виде. Путь героя и героев в повести не может быть извилистым, а ситуации психологически запутанными...”². Таким

образом, в повести, в отличие от романа, присутствует один циклически завершенный эпизод во времени; одно или несколько дел, объединяющих всех персонажей; один фабульно-тематический срез; одна пространственная плоскость бытия.

Предметом нашего внимания является малая и средняя проза В. Пелевина, которая интересна тем, что порой представляет собой не столько “раскачивание между”, сколько своеобразный синтез центробежности и центростремительности. Причем синтез этот возникает как на уровне сюжета героя, так и на уровне сюжета повествования. Нашей же задачей является посмотреть, как этот “синтетический” принцип воплощается в ткани конкретного художественного явления, повести “Желтая стрела”, и какую роль он играет в раскрытии художественной картины мира автора.

Фабульная структура “Желтой стрелы” – история духовного поиска, предпринятая главным героем на дорогах человеческого сознания, причем фабула останавливает свое движение, когда главный герой покидает жестко структурированный мир человеческого бытия и попадает, по его мнению, в гармоничный мир природы. Однако сюжет повествования стремится выйти за пределы того пространства и тех событий, которые определены фабульной логикой жизни героя. Рассмотрим же события, происходящие в повести, и их “участников”. Персонажи произведения – пассажиры мчащегося без остановки, на их взгляд, поезда, едущие в нем всю свою жизнь от рождения до смерти. В результате чего все герои выведены на одну пространственную плоскость и изначально связаны одним общим делом – движением к “разрушенному мосту”. Но это заданное извне действие, находящееся вне воли персонажей, если можно так сказать, всеобщая концепция жизни едущих на “Желтой стреле”. Поезд – это стратегический образ судьбы, общей “доли”. Дорога, путь – своего рода “мета-действие”, о вынужденном участии в котором задумываются только некоторые из пассажиров. И все они выстраивают в рамках этого всеобщего сюжета бытия мелкие сюжеты собственной жизни. Поэтому если говорить о событиях, составляющих основу сюжетов героев (а именно о сюжетах, а не о сюже-

те, на наш взгляд, должна идти речь), то тут не уместно говорить об объединении всех персонажей вокруг какого-то общего дела. Общим делом для героев является жизнь. Но у каждого сюжет жизни свой.

В повести, по сути дела, присутствует ряд сюжетно завершенных и никак не связанных между собой историй: например, история афер бизнесмена Григория или история творческого пути художника Антона, или история “тайной” жизни Хана, история поиска самого себя Андреем и т.д. Пересечение этих сюжетных линий наблюдается, скорее всего, только на уровне общения главного героя Андрея со всеми остальными персонажами. Мы узнаем о том или ином герое, о том, что с ним происходит, только тогда, когда он возникает на пути главного “действующего лица”, через его беседы с Андреем. Но большинство этих встреч – всего лишь повествовательный фон, и они никак не влияют на сюжет главного героя. Уж если кого и связывает общее “частное” дело, так это Андрея и Хана: и тот и другой заняты поиском выхода из ситуации вечного пути, и тот и другой стремятся сойти с поезда, в то время как значительная часть пассажиров и не помышляет об этом.

Тут мы подошли к тому, что всех “обитателей” “Желтой стрелы” можно разделить на тех, кто “перестал слышать стук колес и согласен ехать дальше”, то есть не догадывающихся, что “с поезда можно сойти” (это Петр Сергеевич, Григорий, Антон и его жена Ольга, Авель, рекламный агент, вручивший Андрею буклет в вагоне-ресторане, мама с дочкой, проважавшие в последний путь некоего Бадасова, и многие другие); и тех, кто стремится “ехать в поезде и не быть пассажиром”, а значит, может в один прекрасный день спрыгнуть на ходу или, остановив поезд, сойти с него. К таким людям и относится Андрей и его “учитель” Хан, а также все те, кто побывал на крыше вагонов, кто решил спрыгнуть в реку, те, кто оставил и оставляет письма, прочитать которые могут только избранные. Создавая такую систему персонажей, автор выводит нас за пределы одной сюжетной плоскости, расширяя тем самым событийное пространство: все герои едут в поезде вместе, но у каждого свой путь.

В повести В.Пелевина “Желтая стрела” мы сталкиваемся и с нарушением как единого циклически организованного времени, так и еди-

ной пространственной плоскости. Правда, разомкнутость пространства и времени появляется не в самом начале произведения. Постепенно по ходу сюжета повествования возникает попытка сквозь структуру повести выйти на романное пространство и время. И на уровне сюжета героя можно отметить стремление Андрея, преодолев пограничную ситуацию, стать героем романного пространства. Но удастся ли этот выход, и кому он удастся, герою или автору?

Реальные пространственные координаты повести довольно-таки разнообразны. Действие, постоянным участником или свидетелем которого является Андрей, происходит то в его купе, то в коридорах вагонов, то в вагоне-ресторане, то в купе его знакомых и друзей, то вообще перебрасывается в какие-то дальние, заброшенные и разбитые вагоны все того же поезда. Но пространство поезда постепенно перестает восприниматься только как пространство средства передвижения и начинает приобретать черты “государственности”, появляется территориальная граница: “Этот человек серьезный – берет только валютой. Условие такое – ложки надо переломать, потому что целые за погрантамбуром не пропустят. И вообще с ними проблемы могут быть”³. Появляются “восточные земли”: “Голоса за разноцветными занавесками постепенно изменялись, стал заметнее южный акцент”⁴.

По ходу повествования пространство поезда перерастает и границы России, превращаясь в летящий по рельсам нескончаемый поток стран и народов. Правда, поначалу эти иные культуры существуют в “печатной” реальности. Так, в сюжет повествования они входят, во-первых, когда Андрей читает свежий номер “Пути”, из которого мы узнаем, что в таком же “вагонном” варианте существует Америка, Польша, Бенгалия, Тибет, Франция, республики Средней Азии, Иран, Ирак, Монголия, Внутренняя Монголия и многие другие страны. Об Индии более подробно читатель узнает по изучаемой все тем же Андреем брошюре “Путеводитель по железным дорогам Индии”. В ткань повествования входит и Япония, все также не в реальной пространственной, а “культурно-познавательной версии”, доносящейся из динамика: “Сегодня мы поговорим о фильме японского кинорежиссера Акиры Курасавы “До-

дескаден”, – гнусаво заговорил ведущий, – снятом в 1970 году по новелле писателя Акутагавы Рюноскэ “Под стук невидимых колес”⁵.

Но в повести появляется еще одно реальное географическое пространство. Это пространство за окнами вагонов. Это “иной” мир. “Иной” и в смысле загробный. Мир, куда отправляют умерших, мир “там”, где живут животные, боги и духи и где, по мнению большинства, нет места для человека:

– “Мама, – спросила вдруг она, – а что там?”

– Где там? – спросила мама.

– Там, – сказала девочка и ткнула кулаком в окно.

– Там-там, – с ясной улыбкой сказала мама.

– А кто там живет?

– Там животные, – сказала мама.

– А еще кто там?

– Еще там боги и духи, – сказала мама, – но их там никто не видел.

– А люди там не живут? – спросила девочка.

– Нет, – ответила мама, – люди там не живут. Люди там едут в поезде”⁶.

“Иной” и в смысле другой, полновесный, целостный мир. Если поезд, в первую очередь, символ жизни, железная дорога – культурно-исторический символ, то за окном – реальный, подлинный мир, в существование которого не верят, считая свое “вагонное” существование более ценностным и жизненным. Но этот “иной” мир, мир “там” – мир со своими законами, обитателями, своими координатами, и это мир, хранящий прискорбную память о мчащемся по нему “скоростному” мирепоезде: “На краях плиты была реклама – “Rolex”, “Pepsi-cola”, и еще какая-то более мелкая – кажется, товарный знак фирмы, производящей овощные шницели чисто американского вкуса”⁷. И еще не ясно, какой из этих миров “мертвый”: “. . . Он увидел лежащую в траве мраморную плиту со стальными сфинксами по краям, к которой золотыми цепями была приделана бедная Изиды, уже порядком распухшая на жаре”⁸. Пассажиры поезда лишены будущего, ведь Изиды, так зовут популярную поп-звезду, носящую имя египетской богини плодородия, выброшена

за пределы пространства “Желтой стрелы” и явно уже никогда не воскреснет.

Мир же “там” – мир без границ, мир возможностей, мир, куда так стремится главный герой повести и куда, сойдя с поезда, он все-таки попадает: “Он повернулся и пошел прочь. Он не особо думал о том, куда идет. Но вскоре под ногами оказалась асфальтированная дорога, пересекающая широкое поле, а в небе у горизонта появилась светлая полоса”⁹.

Но раздвижение пространственных координат “Желтой стрелы” идет не только благодаря расширению зримого или мыслимого географического пространства, но и путем вплетения в ткань повествования художественных пространств иных текстов. Так на страницы повести врываются поэтические миры Б.Пастернака, Б.Гребенщикова, Н.Гумилева, благодаря чему возникает мотивно-тематическая переключка и эпический текст В.Пелевина обогащается лирическими ощущениями, лирическими переживаниями. Андрей сравнивает тон Петра Сергеевича, соседа по купе, возмущенного творящимся беспределом в стране, с тоном Чацкого, тем самым добавляя в звучащее многоголосие еще один голос.

Таким образом, и на уровне пространственной плоскости сюжета повествования мы имеем дело с движением к эпическим канонам крупной формы. Из строгих, законченных координат частного человека, частной ситуации повествование уходит в систему необозримого и незавершенного мира, с открытым эпическим будущим. С одной стороны, перед нами действительно один законченный эпизод: главный герой Андрей, на протяжении повести ищущий способ сойти с поезда, который едет “неизвестно куда” и носит непонятное, загадочное название “Желтая стрела”, постигает тайну движения, тайну пути и покидает вагон, в котором ехал всю жизнь. Но с другой стороны, сказать, что эпизод завершен во времени и уж тем более в пространстве, никак нельзя. Так, сойдя с поезда, главный герой опять начинает движение, увлекая за собой читателей. И пусть этот новый путь он проходит по асфальтированной дороге уже сам, а не по велению неизвестного

кого-то, пустившего “сияющую электрическими огнями стрелу” поезда, но опять Андрей идет неизвестно куда и зачем. Время, таким образом, лишается своей циклической завершенности и расправляется в “стрелу”, начинающую свой путь с нуля. Недаром В.Пелевин ведет исчисление глав повести от 12 к 0.

Но на уровне сюжета героя ситуация иная. С одной стороны, у героя есть все предпосылки выхода к всеобщему. Во-первых, он асоциален: в тексте нет ни одного упоминания о том, как Андрей зарабатывает себе на жизнь, какое образование получил. Мало того, он и “безроден”: кроме имени у героя нет ничего, ни одной связующей нити с предками – он лишен фамилии и отчества. Во-вторых, герой испытывается всей панорамой бесконечной жизни, уходящей в незавершенное будущее.

С другой стороны, сюжет героя – это не только сюжет внешних поступков и действий, но и сюжет внутренних метаний. По мере движения сюжета, таким образом, в центр внимания выдвигается путь внутренних исканий, путь к самому себе. Герой постоянно сомневается в происходящем с ним и живет в отрицании своей реальности. Он пытается найти “реальный” мир и отправляется “туда” в надежде, что “там” его ждет постижение тайны “высшей гармонии”. Но, увы, стремясь от мира “человеческого” в мир природы, герой не попадает туда, потому что этого мира нет. И этот мир, где Андрей впервые слышит “сухой стрекот в траве, шум ветра и тихий звук собственных шагов”¹⁰, оказывается “освоенным” или “созданным” все тем же человеком: ступает-то он на асфальтовую дорогу. Поэтому выход в иной мир оборачивается возвращением на круги своя. Цикл завершен. Герой, стремясь воплотить программу и романного героя, и романного сюжета, по которой “частный” человек, идя по дорогам жизни, выходит в незавершенную действительность, представляющую как “весь” мир, постоянно выходит на сюжет повести. Андрей запутался в “кромешных” мирах собственного сознания – ведь до конца остается не ясным, то ли остановка была на самом деле, то ли она плод сновидения. Герой стремится к эпической бесконечности, но обречен на вечное повторение одного и того же эпизода только в иных декорациях.

Таким образом, на уровне сюжета повествования в “Желтой стреле” мы имеем дело с выходом на романное пространство и время, на уровне же сюжета героя можно говорить лишь о стремлении к выходу, но не о реализации. Эта повесть интересна еще и тем, что в двух последних романах В.Пелевина – “Чапаев и Пустота” и “Generation “P”” – выстраивается тот же хронотоп.

Примечания

1. Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С.47.
2. Там же. С.48.
3. Пелевин В. Желтая стрела. М.: Вагриус, 2000. С.27.
4. Там же. С.29.
5. Там же. С.43.
6. Там же. С.36.
7. Там же. С.60.
8. Там же. С.60.
9. Там же. С.65.
10. Там же. С.65.