

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Притча как жанр	8
1.1. Природа и жанровые особенности притчи.....	8
1.2. Притчевая традиция в русской литературе 1970–1990-х гг.....	16
1.3. Историография вопроса: исследования жанровой специфики прозы В. Пелевина.....	19
Глава 2. Элементы жанра притчи в ранней прозе В.О. Пелевина	23
2.1. Традиционные черты жанра притчи.....	23
2.1.1. Философский дискурс.....	23
2.1.2. Незаботанность характера героя.....	30
2.1.3. Принцип параболы.....	32
2.1.4. Мотив блудного сына.....	35
2.2. Трансформация канонических черт жанра притчи.....	37
2.2.1. Назидательное начало.....	37
2.2.2. Фигура нарратора.....	39
2.2.3. Финал.....	40
2.3. Синтез комического и притчевого начал.....	42
2.4. Коан в прозе В. Пелевина.....	45
Заключение	51
Список использованных источников и литературы	54
Приложение № 1. Конспект урока «Традиции притчи в современной отечественной литературе (на примере повести В. Пелевина “Жёлтая стрела”»	60

Введение

В послеклассицистическую эпоху традиция строгого жанрового канона, с выделением низких и высоких жанров, постепенно начинает разрушаться, происходит всё более заметное размывание чётких жанровых границ. В современной литературе, как отмечает С.Н. Зенкин, «оппозиция высокого / низкого получила особый аспект: традиционное деление словесности на массовую и элитарную стало артикулироваться по оси жанровое / нежанровое» [Зенкин 2012: 425]. Массовая литература стремится к сохранению традиционной системы жанров, в то время как представители элитарной литературы стремятся к смешению жанров в одном произведении для актуализации авторского неповторимого идеостилия. Синтез различных жанров в одном произведении особенно характерен для литературы постмодернизма.

В XX веке к жанру притчи обращаются знаменитые отечественные и западноевропейские писатели, такие, как Л.Н. Толстой, Б. Брехт, Ф. Кафка, Дж. Оруэлл, А. де Сент-Экзюпери, А. Камю, Г. Гарсиа Маркес, В.С. Маканин, В.В. Быков, Ч. Т. Айтматов и др. В творческом наследии этих писателей встречаются как произведения, приближенные к каноническому образцу жанра притчи, так и синтетические произведения, вбирающие в себя характерные элементы притчи.

Использование в литературе элементов традиционной притчи и отказ от классического жанрового образца приводит к процессу деканонизации жанра. Каноническое понимание жанра притчи деформируется, в конце XX века это прежде всего касается основной черты жанра – дидактичности. Благодаря смешению жанровых черт в художественной литературе и отсутствию четких жанровых границ, черты притчи прослеживаются у многих отечественных писателей конца XX в. (В.С. Маканин, В.В. Быков, Ч.Т. Айтматов и др.). Особый же интерес вызывает творчество одного из

ярких и неоднозначных представителей постмодернизма в России – В.О. Пелевина.

Обращение к творчеству В.О. Пелевина обусловлено рядом причин, среди которых: 1) включение писателем в свои произведения множество черт разных жанровых категорий; 2) особое мировидение самого писателя, смешение в его творчестве философии буддизма, тибетских легенд и др.; 3) отсутствие в современных исследованиях структурированного подхода к жанровому определению прозы Пелевина; 4) увеличением интереса современной науки к изучению особенностей поэтики, индивидуального идиостиля современных писателей.

В науке уже отмечалась назидательная направленность произведений В. 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]. Однако вопрос о трансформации притчевых элементов в прозе В. Пелевина остаётся наименее исследованным.

Так, на сегодняшний день жанр притчи требует расширения границ своего понимания, что необходимо рассмотреть на примере творчества писателя – современника, выявляя при этом особенности мировидения писателя.

Актуальность данного исследования обусловлена интересом к притче и её трансформациям в литературоведческой науке последних десятилетий, а также неоднозначностью жанровой атрибуции прозы Пелевина критиками и литературоведами.

Кроме того, в науке не представлено комплексного исследования о специфике использования притчевых элементов в прозе В. Пелевина, с чем и связана **новизна** представленного исследования

Объектом исследования являются особенности прозаического творчества В.О. Пелевина, а его **предметом** – специфика трансформации жанра притчи в ранней малой прозе писателя.

Целью данной работы является изучение специфики жанровых черт притчи, выявление особенностей трансформации элементов притчи в прозе В. Пелевина.

Для реализации заданной цели были определены следующие **задачи**:

1) обобщить различные теоретические подходы в изучении жанра притчи;

2) выявить причины активизации жанра притчи в русской литературе в 1970–1990-х гг.

3) определить теоретическую исследованность вопроса жанровой специфики прозы В.Пелевина;

4) проследить трансформацию канонических элементов жанра притчи и их функции в ранней прозе В.Пелевина;

Материалом работы послужили сборник рассказов В. Пелевина «Синий фонарь» (1991) и повесть «Жёлтая стрела» (1993). Выбор обусловлен тем, что раннее творчество писателя обладает наибольшей репрезентативностью; в рассказах этого периода заключены образы и мотивы, раскрывающиеся в более крупных романских формах В. Пелевина.

Теоретическую базу исследования в области изучения особенностей жанра притчи составили труды С.С. Аверинцева, Л.М. Гаспарова, Н.Д. Тмарченко, 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. Разработанность проблемы жанровой отнесённости прозы Пелевина оценить достаточно трудно: многочисленные критики и исследователи его творчества не сошлись в едином мнении по поводу жанрового определения того или иного произведения Пелевина. Однако назовём авторов концептуально важных работ для нашего исследования по данному вопросу: И.С. Скоропанова, Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий,

И.В. Силантьев, Б.А. Ланин, А.С. Немзер, А.А. Генис, М.Д. Адрианова, Ю.В. Пальчик, Т.Н. Маркова, Е.В. Евграфова, О.О. Смирнова, Е.А. Титаренко, Т.В. Щучкина, Чжань Исянь, Го Вэй, Янь Мэйпин.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования результатов исследования филологами, педагогами-практиками при проведении лекций, семинаров, занятий литературоведческой и культурологической направленности, в спецкурсах, посвящённых творчеству Пелевина, а также в дальнейших теоретических изысканиях в области притчеведения. Возможно использование результатов работы в педагогической практике школьного учителя, на уроках литературы для расширения представлений о развитии литературных жанров в современной отечественной литературе.

Структура работы включает введение, теоретическую и практическую главы, заключение, список использованной литературы, насчитывающий 56 наименований, и приложение, включающее методические разработки по итогам исследования.

Апробация. Основные положения работы были представлены на следующих научных конференциях: Международная научная конференция, посвящённая М.И. Воропановой «Воропановские чтения» (Красноярск, КГПУ им. В.П. Астафьева, 2021 г.); Международный научно-практический форум студентов, аспирантов и молодых учёных «Молодёжь 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 учёных «Актуальные проблемы филологии» (Екатеринбург, УрГПУ, 2022 г.); «научно-практическая конференция, посвящённая Дню славянской письменности и культуры» в рамках Международного научно-практического форума студентов, аспирантов и

молодых учёных «Молодёжь и наука XXI века» (Красноярск, КГПУ им. В.П. Астафьева, 2022 г.).

Глава 1. Притча как жанр

1.1. Природа и жанровые особенности притчи

Впервые русская литература узнала притчу с приходом христианства, с появлением переводов Священного писания. Именно тогда притча как совершенно особое жанровое образование начинает вносить свои коррективы в жанровую систему русской литературы [Ромодановская 1994b: 97]. Притча стала своего рода «центром и эталоном» для других жанров; её специфическая поэтика, отвергшая описательность, резко отличается от литературы античного или новоевропейского типа [Аверинцев 1971: 20–21].

Само же понятие «притча» в XVII веке насчитывало около 12 различных толкований: «аллегория», «иносказательное нравоучение», «загадка», «довод», «пример» и др. [Словарь русского языка X–XVII 1995: 59–60]. Однако жанрового определения притча ещё не имела. По мнению С.С. Аверинцева, это объясняется отсутствием «специального мышления в жанровых категориях» [Аверинцев 1986: 109]. Такое мышление вне жанровых категорий учёный предлагает называть «дореклексивный традиционализм» [Аверинцев 1986: 110].

Известный теоретик литературы М.Л. Гаспаров находил прочную генезисную связь между притчей и басней. По мнению учёного, в основе и притчи, и басни лежит пример как элементарная форма аргументации в речевом жанре просьбы, угрозы и др. В качестве примера приводится XIV книга «Одиссеи», где Одиссей рассказывает Эвмею иносказательную историю с тем, чтобы деликатно донести до слушателя просьбу о плаще: «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]. М.Л. Гаспаров представляет перед нами случай подкрепления слова иносказательным примером.

Вслед за М.Л. Гаспаровым подобным образом рассуждает и И.Г. Левин, говоря о том, что басня и притча образовались из определённой

речевой ситуации, которая впоследствии формирует их сюжет (параболу) [Левин 1981: 24].

Отметим, что при генезисном сходстве двух жанров притча намного более басни тяготеет к широте обобщения, обращаясь к универсалиям человеческого бытия. Басня же – лишь подчёркивает и наглядно представляет всю суть человеческого характера. Финал басни чётко декламирует читателю свою сентенцию, тогда как в притче финал разъясняет предшествующее повествование, но и оставляет место для различной интерпретации текста. Традиционное понимание басни базируется на принципе аллегии, а именно – на переносе свойств человека на животное. Отсюда, человеческий характер в басне – основной предмет изображения, в притче же сам по себе характер персонажа не имеет большого значения. Ключевым для разделения басни от притчи становится и поступок главного героя. Для басни он – иллюстрация характера действующего лица, для притчи – показатель этического выбора человека вообще.

Д.Л. Чавчанидзе отмечает, что «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 1963: 295]. Однако некоторые исследователи разводят понятия «притча» и «парабола». Например, Е.В. Лескова в своём исследовании «Жанровая специфика притчи и параболы в творчестве Ф.Кафки и Ф.М. Достоевского: экзистенциальный аспект» в поддержку своей позиции о неидентичности притчи и параболы приводит ряд аргументов: 1) притча представляет собой жанровую категорию, парабола же является категорией метажанровой; 2) иносказательный план притчи соответствует лишь её сюжетно-образной конкретике, парабола охватывает произведение в целом; 3) притча – жанр сугубо эпический, парабола находит своё проявление во всех литературных родах; 4) притче присущ обязательный дидактизм, в параболе же это

свойство может отсутствовать; 5) аллегория в притчи всегда однозначна, тогда как парабола тяготеет к многозначности символа [Лескова, 2015: 9].

Н.Д. Тамарченко указывает на формы реализации традиционной притчи, где парабола представляет собой одну из таковых реализаций, а не обязательную структурную черту, лежащую в основе исследуемого жанра. Н.Д. Тамарченко также выделяет типы реализаций притчи: краткая (или сжатая) форма, форма параболы и форма развёрнутого повествования. В последнем случае в центре наррации оказывается «“испытание” героя (т. е. последствия сделанного им выбора)» [Тамарченко 2008: 187].

Таким образом, параболу мы можем определить как элемент целого (в данном случае, жанра притчи), свободно переходящего в рамки других жанров и даже родов литературы; это принцип построения, заключённый в своего рода геометрическую кривую, движущуюся к отвлечённой обстановке, а затем возвращающуюся к переосмысленной реалий действительности.

Обратимся к вопросу возникновения жанра притчи. Е.К. Ромодановская связывает зарождение притчи с появлением произведений вымышленного характера, основой для которых служили библейские источники. Исследователь доказывает это положение известным стихотворным переложением Псалтыря Семионом Полоцким. Под пером Семиона Полоцкого Священное Писание становится не просто сакральным текстом, но «источником для собственного творчества» [Ромодановская 1994а: 66]. Здесь прослеживается сходство притчи со сказкой, поэтому Е.К. Ромодановская ставит притчу и сказку в один ряд по их единой основе – вымыслу [Ромодановская 1994b: 96]. Однако в отличие от сказки, в притчу вымысел проникает значительно позже самого рождения жанра.

В.И. Тюпа, ссылаясь на определение М.М. Бахтина, выделяет «первофеномены жанров», т.е. те протоэлементы, которые сложились гораздо раньше образования жанровой системы. Таких протожанров

исследователь выделяет четыре: сказание, анекдот, жизнеописание и притчу [Тюпа 2001].

С.С. Аверинцев относит рождение литературы как таковой, или, выражаясь гегелевской терминологией, литературы «не в себе», а «для себя», к временам Аристотеля, а знаменуется это событие созданием «Поэтики» и «Риторики» [Аверинцев 1986: 110]. Так литература приобретает рефлексивную природу. Отсюда трансформация понимания и жанровых форм, появление жанровой системы, канона. «Жанр получает характеристику своей сущности уже не из внелитературных ситуаций, но из собственных литературных норм, кодифицируемых теорий» [Аверинцев 1986: 110].

Итак, появление в литературе притчи предшествует зарождению жанровой системы как таковой. Некоторые исследователи называют притчу одним из прародителей других жанров.

Определение самому понятию «жанр» можно дать с точки зрения исторической и теоретической поэтики. В первом случае жанр – это «реально существующая в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенная тем или иным традиционным термином разновидность произведений»; во втором – «”идеальный” тип или логически сконструированная модель конкретного литературного произведения» [Тамарченко 2008: 69].

Н.Л. Лейдерман определяет жанр как своеобразный «тип[] образа мира» [Лейдерман 2010: 144], т.е. автор, включая в произведение характерные черты того или иного жанра, осознанно или неосознанно задаёт вектор для формирования особой картины мира, репрезентируемой в тексте.

В картине мира притчи В.И. Тюпа выделяет следующие черты: ответственность за выбор, заданный «нравствен[ым] закон[ом]»; этот выбор предопределяет дальнейшие поступки героя. Так, притча повествует не об однократных событиях, а о неких жизненных универсалиях, отсюда типичность ситуации и статичность изображаемого мира [Тюпа 1999: 384]. Схожие мысли выражает советский филолог С.С. Аверинцев, говоря о том,

что герои притчи «предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, а как субъекты этического выбора» [Аверинцев 1971: 20]. Н. Д. Тамарченко также отмечает, что ядро жанра притчи составляет «ситуация выбора (поступка или судьбы) персонажем» [Тамарченко 2008: 187].

К вопросу же определения притчи как жанра обращались многие отечественные исследователи (среди которых можно выделить С.С. Аверинцева, Е.К. Ромодановскую, В.И. Тюпу).

Так, Н.Д. Тамарченко определяет притчу как «иносказательная история о случае, представляющая собой <...> пример всеобщей закономерности», которому читающему или слушающему надлежит следовать, отсюда «назидательность, противоположная смеховой тональности анекдота» [Тамарченко 2008: 187]. Невозможность смехового или иронического восприятия притчи обуславливает концептуально важное серьёзное содержание этого жанра.

На наш взгляд, достаточно ёмкое и лаконичное определение жанру даёт советский и российский филолог С.С. Аверинцев: «Притча – дидактико-аллегорический жанр, в основных чертах близкий басне». Учёный даёт жанру притчи следующие характеристики: 1) неспособность к существованию вне какого-либо контекста; 2) неразвитость сюжетных линий; 3) тяготение к упрощению до сравнения (при сохранении символической наполненности); 4) аккумуляция моральной или религиозной «премудрост[и]»; 5) присутствие «возвышенн[ой] топик[и]»; 6) обращение к слушателю с вопросами о решении какой-либо задачи; 7) отсутствие развёрнутого описания внешности и характера героев [Аверинцев 1971: 20–21].

Рассматривая притчу с точки зрения коммуникативной стратегии, В. И. Тюпа отмечает наличие в жанре притчи стратегии «убеждения». Отсюда нарратор призван обладать «монологизированн[ым] слов[ом]», авторитарностью речевого высказывания. Таким образом, в коммуникативной ситуации притчи участниками речевого акта будут

являться «поучающ[ий] и поучаем[ый]», что сближает притчу с одной стороны – с «проповедь[ю]», а с другой – с «пареми[ей]». Ещё одна особенность притчи, по мнению В.И. Тюпы, – выраженная «адресованность[]» высказывания, что предопределяет подготовленность слушателя к интерпретации высказанного и восприятие им некоего жизненного урока [Тюпа 1999: 385–386].

Как отмечает Н.Д. Тamarченко, прагматическая установка притчи – служить примером некой закономерности, которой необходимо следовать [Тамарченко 2008: 187]. Эта установка отличает притчу от других близких жанров: басни, анекдота.

В.И. Тюпа в известной работе «Художественность чеховского рассказа» представил обширный круг характеристик притчи, выявленных путём сопоставления исследуемого жанра с анекдотом. Учёный находит немало общих свойств этих жанров, таких как: лаконичность композиции, смысловая ёмкость, сжатость характеристик и описаний, акцент на деталях и др. [Тюпа 1989: 16].

Отметим наиболее важные черты притчи, выделенные В.И. Тюпой: 1) установка на устное бытование; 2) активизированная позиция слушателя (наличие пресуппозиционных знаний слушателя); 3) тенденция к «конденсации» сюжета, стремление к его сжатию до паремии; 4) фрагментарность сюжета; 5) лаконичность и простота композиции; 6) неразвёрнутость характеристик и описаний, неразработанность характеров персонажей; 7) исключительная важность микродиалога; 8) авторская отстраненность от потенциального читателя; 9) дидактичность и монологичность притчевого слова; 10) «медитативно[сть]» и «замкнуто[сть]» притчевого слова, сама притча легко обходится и без собеседника, т.к. содержащаяся в ней мудрость в той же мере применима и к самому себе; 11) фабульность; 12) обращенность к универсалиям человеческого бытия, теологичность, всеобъемлемость; 13) акцент на сопереживание адресата; 14) архетипичность мировидения автора; 15) главенствование закономерностей

судьбы; 16) пословичная речевая манера; 17) установка на разгадывание скрытых смыслов [Тюпа 1989: 16–20].

В работе Е.К. Ромодановской «От цитаты к сюжету. Роль повести-притчи в становлении новой русской литературы» указывается на «обобщённость, абстрагирование» притчевого жанра [Ромодановская 1994а: 73]. Излагаемые в притче события обычно не соотносятся с конкретными историческими, социальными и пространственно-временными условиями. Отсюда и типичность образов героев и ситуаций.

А.Г. Бочаров утверждает, что условность пространства и времени становятся неоспоримыми спутниками притчи, однако это не означает отказ автора от «правдивого изображения действительности», это только апелляция к «нравственно-философски[м] итог[ам] этого изображения» [Бочаров, 1988: 183]. Таким образом, условность и типичность изображаемого в притче становятся концептуально необходимыми условиями для обращения к нравственно-философским аспектам жизни человека, а также для введения морализаторской и назидательной составляющей.

В отличие от традиционной авторская притча, широко распространённая в литературе, выражает мировидение и философские рассуждения отдельного автора и может не содержать в себе системы образов, характеров [Чавчанидзе 1974: 295].

В нашей работе также важно отметить некоторые отличительные особенности восточной притчи, т.к. исследуемый нами писатель, В.О. Пелевин, увлекался философией Востока (в частности философией дзэн-буддизма), доктрины которой отразились практически в каждом его произведении.

Составитель вступительной статьи к китайскому сборнику притч «Бай юй цзин (сутра ста притч)», Л.Н. Меньшиков, отмечает, что буддийская притча изначально не имела самостоятельного значения. Она входила в сутры и была необходима в качестве «иллюстрации[и] к философским

положениям, как наставляющий потомков исторический прецедент, как повод для морального поучения» [Меньшиков 1986: 15]. Само же название притч «аваданы» в переводе с китайского означают «уподобления» [Меньшиков 1986: 7]. Таким образом, притча была необходимым элементом для пояснения сложных философских учений Будды неподготовленным слушателям путём переноса догм на бытовой, житейский уровень. Поэтому часто в конце притчи помещался обширный дидактический вывод, служащий разъяснением связи приведённой в притче истории с философскими положениями, отмечает Л.Н. Меньшиков [Меньшиков 1986: 15].

На основе буддизма была создана школа дзэн. Как пишет составитель книги «Притчи народов Востока», О. Капралова, для дзэн искусств характерны интуитивизм, парадоксальность, импровизация, отказ от общепринятых моральных норм [Притчи народов Востока 2008: 187]. О. Капралова также отмечает, что особое место в доктрине школы занимали коаны (алогичные вопросы-загадки), ответы на которые можно было найти только путём концентрации на внутреннем смысле слова. Коаны служили способом достижения сатори (внезапного озарения). Такое озарение помогало достигнуть неуязвимости от жизненных тревог, выйти из «круга ограничений человеческой логики» [Притчи народов Востока 2008: 188].

Добавим, что именно для восточных притч характерна речевая ситуация вопроса. Вопрос, как правило, задаётся ищущим истины новичком мудрому мастеру, или учеником учителю. При этом учитель никогда не даёт короткого, не требующего толкования ответа. Наоборот, ответ мастера должен быть алогичным и иносказательным.

Таким образом, восточная притча характеризуется обязательной иносказательностью; ориентированностью на философский дискурс; вопросно-ответной формой изложения, где за ответом на вопрос стоит просветление, выход за пределы жизненных проблем.

Итак, мы обнаруживаем различные точки зрения на природу притчи и её основные особенности в литературоведческих исследованиях. Назовем

наиболее важные для нашей работы черты этого жанра: 1) иносказательная манера изложения; 2) присутствие назидательного начала; 3) монологичность слова; 4) неразработанность и недетализированность в описании характеров художественных персонажей; 5) типичность образов героев и ситуаций; 6) ситуация выбора; 6) обращение к универсалиям человеческого бытия; 7) установка на разгадывание скрытых смыслов; 8) вопросно-ответная форма изложения; 9) невозможность существования вне контекста; 10) условность пространства и времени; 11) главенство всеобщей закономерности; 12) наличие в основе притчи принципа параболы; 13) установка на подражание приведённому в притче примеру; 14) философское начало.

1.2. Притчевая традиция в русской литературе 1970–1990-х гг.

В постклассицистическую эпоху традиция строгого жанрового канона, с выделением низких и высоких жанров, постепенно начинает разрушаться, происходит всё более заметное размывание чётких жанровых границ. В современной литературе, как отмечает С.Н. Зенкин, «оппозиция высокого/низкого получила особый аспект: традиционное деление словесности на массовую и элитарную стало артикулироваться по оси жанровое/нежанровое» [Зенкин 2012: 425]. Массовая литература стремится к сохранению традиционной системы жанров, в то время как представители элитарной литературы стремятся к смешению жанров в одном произведении для актуализации авторского неповторимого идеостилия.

В частности, произведения Пелевина литературоведы и критики относят к разным (мета)жанровым традициям: утопия [Ланин 2014: 168], басня [Генис 1997] и др. Наименее исследованным остаётся вопрос о трансформации притчевых элементов в прозе писателя. Обращение Пелевина к жанровой традиции притчи может быть объяснено, с одной стороны, увлечением автора дзен-буддийской философией ¹, с другой –

¹ В интервью с Л. Кропывьянским сам В. Пелевин говорит о причинах своего интереса к буддизму: «Ладно, буддизм казался мне единственной религией, которая не

внутрижанровыми особенностями притчи, позволяющие в форме иносказательного изложения представлять читателю морализаторские или философские мысли.

Рассмотрим подробнее причины тяготения к притчевой традиции в произведениях отечественных писателей 1970–1990-х гг.

Русская культура 1970–1990-х годов характеризуется повышенным интересом к философским идеям Востока. На наш взгляд, это обусловлено как минимум двумя причинами: 1) эстетикой бурно развивающегося в то время постмодернизма; 2) резким ростом в стране числа религиозных конфессий, в том числе буддизма, синтаизма и др.

Эту проблему исследовал российский социолог и историк, Н.А. Митрохин. В своём исследовании учёный говорит о том, что «религиозное возрождение» в Советской России началось в 1943 году после жестокого террора Сталина против всех религиозных институтов. Однако представители религиозных общин получили право быть услышанными (хоть и в малой степени) лишь с 1953 года. Н.А. Митрохин называет несколько причин такой религиозной оттепели: 1) смена власти; 2) «перемещени[е] в 1939–1955 годы огромных масс населения через границу и оккупаци[я] СССР новых западных территорий»; 3) смягчение пропагандистского давления [Митрохин 2020].

Так называемые необуддизм, неоиндуизм и неосинтаизм, пришедшие в страны СССР в 1960-е гг. из-за рубежа, осознавались советской интеллигенцией, прежде всего, через практики йоги, спортивные секции карате и тантризм [Митрохин 2020].

Уже в 1980-х годах начинается самый настоящий религиозный бум, связанный с периодом перестройки, когда религиозным сообществам

походила на проекцию советской власти на область духа. Много позже я понял, что всё 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].

разрешалось не только официально вести свою деятельность, но и публиковать свои издательские проекты, тесно сотрудничать с представителями своих конфессий на международном уровне [Митрохин 2020].

Так, вместе с интересом к восточным религиям и мировосприятию их представителей возрастает и интерес к жанру притчи. К притче как способу построения художественного текста стало обращаться всё большее число советских писателей в период 1970–1990-х гг.

А.Г. Бочаров отмечает, что ещё в 1973 году редакция «Вопросов литературы» на страницах своего журнала поставила вопрос о факторах, способствующих частому обращению советских писателей к притче как к новому способу преобразования действительности. Причём эта новая притча отличалась от канонической, может быть, в самом главном своём аспекте – в дидактичности, точнее в отсутствии таковой. Именно из-за трактовки притчи как жанра, обладающего сильной морализаторской составляющей, от притчевости в своих произведениях отказывались В. Быков и Ч. Айтматов [Бочаров 1988: 139–140].

Однако, как отмечает А.Г. Бочаров, к началу 1980-х гг. развёртывается настоящий «притчев[ый] бум[]», и многие критики присуждают звание притчи самым разным по художественной структуре текстам. Притчей могли назвать и роман Г.Г. Маркеса «Сто лет одиночества», и повесть В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» [Бочаров 1988: 140–141].

Таким образом, притча XX века сжимается от самостоятельного жанра до «подсвет[ки] самых разных структурных произведений, имеющих собственную жанровую определённость» [Бочаров 1988: 146].

В статье «Притча – миф – парабола» А.Г. Бочаров называет А.В. Маканина писателем, «наиболее последовательно <...> опира[ющимся] на притчевость». В приведённых цитатах Маканина, повышенный интерес к притче в современной литературе объясняется её апеллируемостью к общим закономерностям жизни. Обыденный случай в структуре текста приобретает

общечеловеческий смысл. Здесь, отмечает В.Маканин, значительную роль играет контекст, вне которого «обыденное так и останется обыденным или же притча получится ходульной, художественно неубедительной» [цит. по Бочарову 1988: 152].

Т.Ю. Климова объясняет возросшее внимание к притчевой структуре построения художественного произведения в 1980-е гг. сменой социальной нормы, а как следствием смены социального типа главного героя [Климова 1999].

Рассуждая об изменениях в художественном сознании литературы XX века, Т.Ю. Климова говорит о новых отношениях между автором текста и читателем. Из «адресата и реципиента художественного слова читатель превращается в равноправного участника творческого процесса». Как итог – «жанровая редукция» [Климова 1999].

Таким образом, деколонизация жанров, начавшаяся ещё в конце XVIII-ого века и набравшая обороты в эпоху расцвета постмодернистской культуры, порождает трансформации и в жанре притчи. Многие писатели XX-ого века вносят в свои произведения элементы притчи, при этом изменяя традиционное понимание жанра. Отказ от канонической структуры жанра притчи связан, прежде всего, с отходом от дидактичности и монологического, авторитарного слова нарратора.

1.3. Историография вопроса: исследования жанровой специфики прозы В. Пелевина

На сегодняшний день нет единой точки зрения на принадлежность произведений В.Пелевина к тому или иному литературному жанру. Каждый отдельно взятый роман, повесть или рассказ исследователи относят к разным жанровым традициям; ещё чаще мы можем встретить формулировку о смешении жанров в текстах Пелевина, что достаточно распространено в эстетике постмодернизма, в которой работает автор.

Один только роман «Чапаев и Пустота» критики оценивают и как философский роман, и как роман-притча, и как роман-антимиф [Некрасова 2017: 117]. И.С. Скоропанова, известный специалист литературы постмодернизма, рассматривает роман «Омон Ра» как подражание коммунистической версии «романа воспитания» [Скоропанова 2001: 434]. Б.А. Ланин называет романы Пелевина новой русской утопией [Ланин 2014: 168]. По мнению М.Н. Липовецкого, повесть «Затворник и Шестипалый» относится к жанру философской притчи, а «Желтая стрела» воспринимается «как комментарий к сверхпопулярному клипу Сергея Дебижева по песне Бориса Гребенщикова “Поезд в огне”» [Липовецкий 2008: 410]. М.А. Луковников отмечает, что В. Пелевин активно использует жанр анекдота для написания своих произведений [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 и вовсе заявляет о том, что Пелевин пишет басни, а лучшей из басен писателя признаёт «Жизнь насекомых». Собственно басенность заключается в присутствии дидактического начала в романе, «[и] эта растворенная в тексте, скрытая, но упорная назидательность указывает на жанровое родство с самым прямым источником романа Пелевина – басней Крылова «Стрекоза и Муравей» [Генис 1997]. А.А. Генис неслучайно видит в текстах Пелевина басенную природу, ведь, как мы уже рассмотрели выше, басня и притча имеют общий генезис, а дидактичность – один из главных признаков притчевости. В науке отмечалась и назидательная направленность произведений В. 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].

Наиболее показательным в аспекте жанрового смешения в тексте для разных исследователей становится роман В. Пелевина «Священная книга

оборотня». Литературоведы рассматривают произведение с разных точек зрения. С одной стороны, все новые тенденции романа обусловлены его тяготением к «жанру античного сатирического романа» [Андрианова 2007], с другой – роман по своим жанровым особенностям сближается с дзен-буддийской притчей [Го Вэй 2020: 9]. Однако, на наш взгляд, в последнем случае в романе в большей степени рассматриваются мотивы буддийской философии как сюжетообразующие мотивы текста, и в меньшей – присутствие в романе жанровых черт притчи как таковых.

М.Д. Андрианова в своей работе «Проблемы эволюции в творчестве Пелевина» отмечает особое место просветления героя в произведениях В. Пелевина. Исследователь отмечает, что пелевинской прозе 1990-х гг. «был характерен герой, по интеллектуальным и нравственным качествам стоящий выше окружающего его мира; часто он действовал в паре с учителем - идеологом, резонером, нонконформистом» [Андрианова 2007]. М.Д. Андрианова говорит здесь о построении произведений Пелевина как романов-воспитания (где поиск истины происходит путём приобретения новых знаний о мире), не упоминая о сходстве произведения с жанром притчи. По мнению М.Д. Андриановой, герой Пелевина обычно неординарен, резко отличается от общества своим мировидением, он учится «противостоять» миру и находится в постоянном поиске «возможност[и] выхода за его пределы», как результат – глубокая «внутренняя трансформация» с последующей деформацией реальности [Андрианова 2007].

Итак, герой Пелевина 1990-х гг. – герой блуждающий, ищущий, находящийся в реальном мире, но при этом стремящийся из него выйти в иное пространство. Об этом же пишет и Ю.В. Пальчик: ранние повести и рассказы В.Пелевина организуются по «шаблон[ой]» фабуле, которая представляет собой мотив блуждания героя в поисках иного «подлинного» мира [Пальчик 2003: 10]. Здесь стоит добавить замечание А.А. Гениса о том, что само понятие «истина» существенно лишь для самого героя, иной мир

существует только до тех пор, пока сохраняется вера героя в его существование [Генис 1999а: 83].

Таким образом, мы можем заключить, что герой-искатель, характерный для прозы Пелевина в период его раннего творчества, – это герой относящийся и к притчевому построению текста. Поиск истины (скрытых смыслов), желание постичь другую реальность, открыть выход к ней, – всё это мы вправе отнести к жанровым чертам притчи.

В том же ключе, что и М.Д. Андрианова рассуждал и первый критик В.Пелевина – А.А. Генис. Он отмечает, что успевший стать культовым роман «Чапаев и Пустота» построен на перенесении системы образов главных героев в жанровые категории притчи. Чапаев выступает в роли наставника, ведущего к просветлению своего ученика – Петра Пустоту (известного как адъютант В.И. Чапаева Петька). А.А. Генис видит основу для такой «матаморфозы» в чапаевских анекдотах, скрывающих в себе дзенские коаны [Генис 1997].

Обобщив всё вышесказанное, мы можем выделить основные тенденции прозы В. Пелевина, характеризующие её не только со стороны мотивов, но и с точки зрения жанровых черт притчи: 1) наполненность восточной мифологией; 2) герой-идеолог; 3) герой, находящийся в постоянном поиске выхода за границы реальности; 4) художественная пара ученик – учитель; 5) мотив проповеди; 6) установка на поиск истинных скрытых смыслов.

Итак, канонические элементы жанра притчи широко используют в своём творчестве авторы XX-ого в. Новый виток развития притча приобретает в 1970–1990-х гг., это связано с отстранением от дидактичности и стремлением писателей актуализировать философское начало своих произведений. Обращение к прозе В. Пелевина обусловлено полижанровостью его произведений, их аллегоричностью и наличием в них многочисленных обращений к философии Востока.

Глава 2. Элементы жанра притчи в ранней прозе В.О. Пелевина

2.1. Традиционные черты жанра притчи

2.1.1. Философский дискурс

Философичность как один из главных элементов восточной притчи реализуется в пелевинской прозе в понимании героями иллюзорности мира, поисках альтернативной реальности, а также в концепции жизненного пути как абсурдного движения в пустоту: «“Жёлтая стрела” – это поезд, который идет к разрушенному мосту. Поезд, в котором мы едем”», – говорит Андрей в повести «Жёлтая стрела» [Пелевин 2000: 17]. Нередко в рассказах присутствуют и идеи той или иной философской доктрины (так, в рассказе «Девятый сон Веры Павловны» героини изучают философию солипсизма, в «Жёлтой стреле» пассажиры поезда увлечены философией утризма и т.д.).

Первый сборник В.О. Пелевина «Синий фонарь», опубликованный в 1991 году, в большей своей части состоит из ранее вышедших рассказов и нескольких неопубликованных. Эмблемой сборника стал одноимённый рассказ «Синий фонарь».

Исследователь творчества Пелевина, литературовед Т.В. Щучкина, отмечает, что образ синего фонаря становится характерным символом «потустороннего мира, а еще точнее – иллюзорной грани между двумя мирами» [Щучкина 2009: 116]. В такой интерпретации особую роль играют образы смерти и сна как способы спасения, ухода от реального мира.

Место действия рассказа «Синий фонарь» – детский лагерь, а в образах главных героев выступают дети. Ночью, ради развлечения, они рассказывают друг другу разные страшные истории, в каждой из которой так или иначе поднимается вопрос смерти. Рассказанные детьми истории по жанру близки к страшным историям ², однако в совокупности с философскими

² Странные истории – это «детские устные рассказы условно-реалистической или фантастической направленности, имеющие, как правило, установку на достоверность» [Мельников 1987: 76].

интерпретациями, предлагаемыми мальчиками, все истории становятся одной притчей о тайне смерти.

По мере обсуждения историй, герои приходят к выводу о том, что рассказывая о мертвецах, они незаметно сами могут стать мёртвыми. Так, дети неосознанно размышляют над вопросами бытия, думают о тонкой границе перехода в мир мёртвых: «– Слышь, Костыль, – неожиданно сказал Толстой, – а в мертвецы не так принимают, как ты думаешь.

– А как? – спросил Костыль.

– Да по-разному. Только при этом никогда не говорят, что принимают в мертвецы. И поэтому мертвецы потом не знают, что они уже мёртвые, и думают, что они ещё живые» [Пелевин 1991: 163].

К ответу на свой вопрос (мертвы они или живы) герои так и не приходят, они погружаются в сон, в иное пространство.

Вопросы смысла жизни и смерти поднимаются и в рассказе «Вести из Непала». Несмотря на то, что главная героиня Любочка проводит свой обычный рабочий день в троллейбусном парке, с самого начала произведения её окружают предметы загробного мира. О своём нахождении в потустороннем мире героиня, как и читатели, узнаёт лишь в финале произведения с помощью радиовещания: «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 1991: 138]. В радиоречи провозглашается и свойственная мировидению произведений Пелевина иллюзорность мира. Мёртвые не понимают того, что они мертвы, в том числе и из-за схожести, по мнению Пелевина, советской жизни с загробным миром.

Выход из этой мрачной действительности также иллюзорен. Любочка находит дверь из кабинета собрания. Однако он буквально ведет героиню к самому началу дня, последние строки рассказа дословно повторяют первые

строки: «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 1991: 139]. Так в произведении актуализируется тема безвыходности, цикличности и иллюзорности мира.

Как отмечает Е.А. Титаренко, рассказы В.О. Пелевина «Музыка со столба», «Оружие возмездия», «Откровения Крегера (комплект документов)», «Реконструктор (Об исследованиях П. Стецюка)» объединены между собой общими героями, мотивами, аллюзиями друг на друга [Титаренко 2016: 52]. В этих рассказах сон путается с реальностью, сюжет одного рассказа может быть сном героя из другого рассказа, причём установить, в каком произведении представлена действительность остаётся невозможным. Так, в рассказе «Реконструктор (Об исследованиях П. Стецюка)» под вопрос ставится реальность окружающего мира и в то же время формулируется философское понимание жизни: «<...> быть может, некий бог, демиург, замурован в космическом эквиваленте бетона: то, что у него вместо пальцев, сжимает то, что служило тому вместо духовой трубки, а созданный им когда-то мир по-прежнему вращает свои планеты вокруг звёзд, движущихся по бесконечным спиральям внутри бледных и невообразимых галактик» [Пелевин 1991: 295].

В рассказе «Музыка со столба» главный герой Матвей с целью забыться наедается с коллегами мухоморов. Затем герою слышится гипнотическая музыка с репродуктора на столбе, и происходит возрождение внутренней личности Матвея, рождение второго «я» героя: «И вдруг заметил, что это непонятно что и есть он сам и это оно смотрит на всё остальное, только что считавшее себя им, и пытается разобраться в том, что только что пыталось разобраться в нём самом» [Пелевин 1991: 255–256]. Герой начинает жить в двух реальностях, где в одной из них он предстаёт в образе Гиммлера, собеседника Гитлера, а в другой – остаётся Матвеем. В диалоге с Матвеем Гитлер выражает философскую мысль о бессмысленности жизни, об иллюзорности настоящего: «И если теперь меня спросят, в чём был смысл

этих трёх минут, когда работало радио и мир был чем-то другим, я отвечаю: а ни в чём. Нет его, смысла. Но что же это было такое, опять спросят меня. А что было? Где это, скажу я, и было ли это вообще?» [Пелевин 1991: 262].

О возможности нахождения в точке одновременного существования в нескольких реальностях, в разных временных пластах Матвей читает в статье американского физика: «Однако эти точки, если они существуют, не могут быть зафиксированы сторонним наблюдателем: переход через такую точку приведет к тому, что вместо события „А1“ области „А“ начнет происходить событие „Б1“ области „Б“. Но событие, происходившее в области „А“, теперь будет событием, происходящим в области „Б“» [Пелевин 1991: 253]. В этой же статье в пример концепции приводится поезд, находящийся на пересечении железнодорожных путей, важный образ для творчества Пелевина.

Образ пути, знаковый для творчества В.Пелевина, актуализируется в рассказе «Миттельшпиль». Главная героиня, девушка лёгкого поведения, Люся живёт в грязном помещении, встречается с пьющими друзьями, а её подругу убивает маньяк. Бесцельно блуждая по городу, Люся садится в автобус к малознакомой компании, где пьёт алкоголь, слушает музыку и думает о возможности существования альтернативной реальности: «<...> мы ещё улетим отсюда в машине времени, хотя давно уже трясёмся в поезде, идущим в никуда» [Пелевин 1991: 225]. Эта метафора жизненного пути как машины, направляющейся к бессмысленному концу³, повторится и в повести «Жёлтая стрела», где герои уже в буквальном смысле будут находиться в поезде, несущемся «к разрушенному мосту» [Пелевин 2000: 17].

³ Помимо исследователей, писавших об образе обесмысленного пути, о «мифе невозвращения» (М.Н. Липовецкий [Липовецкий 2008: 641], Т.Н. Маркова [Маркова 2014: 59], М. Янь [Янь 2018: 122]) в прозе В.О. Пелевина, писатель рассуждает на эту тему в своей публицистике. Например, в эссе «Икстлан – Петушки» Пелевин, сопоставляя два произведения: «Путешествие в Икстлан» К. Костанеды и «Москва – Петушки» В. Ерофеева, отмечает в них общую черту – пути-дороги в жизни героев обязательно «ведут в никуда» [Пелевин 1993].

Несмотря на жуткую действительность, Люся и её подруга Нелли рассуждают на философские темы. Например, Нелли рассказывает такую притчу: «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 берёт фигуру, внизу гибнут солдаты. И если один выигрывает, то армия второго гибнет» [Пелевин 1991: 233]. Однако Люся интерпретирует притчу по-своему. По её мнению, в действительности всё наоборот: «Когда какой-нибудь отряд одной армии наступает или отходит, одному из магов приходится делать ход» [Пелевин 1991: 233]. Таким образом, герои воспринимают мир аллегорически, пытаются постичь жизнь при помощи иносказательных форм, переводя события из плана действительности в план аллегии, притчи.

Итак, обыденная ситуация у Пелевина всегда переходит в разряд общечеловеческих трудноразрешимых вопросов. Пелевинские герои представляют жизнь аллегорически. Отсюда их тяготение к повествованию притчами.

Абсурд существования и бессмысленности жизни репрезентируется в повести «Жёлтая стрела». Одним из центральных вопросов, поставленных в тексте, является вопрос о смысле движения жизни, в связи с чем образ пути становится ключевым. Главный 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. Такое понимание жизни воплощается в словах Андрея, проходящих лейтмотивом по всему произведению: « <...> “Жёлтая стрела” – это поезд, который идёт к разрушенному мосту. Поезд, в котором мы едем» [Пелевин 2000: 17].

В повести «Затворник и Шестипалый» повествуется о цыплятах-бройлерах из птицефермы, которые пытаются осознать мир, в котором они живут, и выбраться из него. Главным вопросом для героев становится вопрос

о смысле бытия: «— Да... Живём, живём — а зачем? Тайна веков. И разве постиг кто-нибудь тонкую нитевидную сущность светил?» [Пелевин 1991: 17]. Мотив тупиковости и абсурдности пути проявляется в движении и постоянной подготовке всех жителей птичьего социума к «решительному этапу», то есть к попаданию в Страшный Суп (к смерти). Найти собственный путь для героев — это выйти за пределы фабрики Луначарского и не попасть в Страшный Суп. Процесс нахождения этого пути сопровождается не только внутренней, но и физической (овладевают способностью летать) трансформацией героев. В конечном итоге бройлеры избегают смерти и улетают из птичника, находя таким способом собственный путь.

Саша из повести «Принц Гослана» постоянно задаётся вопросами: «А куда, собственно, я иду?» [Пелевин 1991: 81]; «На фига, интересно, мы живем?» [Пелевин 1991: 93]. Путь для Саши раздваивается: один в игре «Принц Персии» должен привести его к выигрышу — принцессе, другой — к успешной карьере работника государственного учреждения. Поиски подлинного пути осложняются тем, что мир героя представлен в виде лабиринта из игры-бродилки. Здесь вновь проявляется ключевой для прозы Пелевина мотив запутанность пути и его тупиковости: «— Вот ты второй год по лабиринту бежишь, — заговорил Петя, — а ты думал когда-нибудь, на самом он деле или нет?

— Кто?

— Лабиринт.

<...>

— Если уж сказать совсем правильно, — сказал Петя, — и лабиринт и фигурка существуют только для того, кто смотрит на экран монитора» [Пелевин 1991: 93].

Проходя лабиринты в игре-бродилке, Лапин находит принцессу. Однако достижение цели не удовлетворяет Лапина: «Просто, когда человек тратит столько времени и сил на дорогу и наконец доходит, он уже не может увидеть всё таким, как на самом деле... Хотя это тоже не точно. Никакого

«самого дела» на самом деле нет. Скажем, он не может позволить себе увидеть.

– А почему тогда я видел?

– Ну ты просто шёл по служебной лестнице» [Пелевин 1991: 102–103].

В диалоге с Итакиным Лапин осознаёт иллюзорность мира, фальшивость и неоправданность своих целей, равно как и бессмысленность своего пути, который вел к пустому ритуализированному смыслу.

В рассказе «Жизнь и приключения сарая номер XII» представлено взросление главного героя: от груды досок, сарая и до перерождения в велосипед. Ещё ощущая себя сараем, герой мечтает перевоплотиться в один из тех велосипедов, что стоят у него внутри. Они олицетворяют его душу, без них 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 1991: 10]. Таким образом, Пелевин буквально овеществляет буддийские истины: душа уподоблена складу, который может быть засорён ненужными человеку вещами, и для того чтобы избавиться от них, нужно переродиться. Герой не просто мыслит аллегорически, вся его жизнь – иносказание, близкое к притче, что подтверждает финал рассказа, в котором сарай XII сгорает и превращается в велосипед.

В рассказе выражается и возможность ложного понимания мира, пусть и прикрытое философскими исканиями. Например, ложные наставники главного героя, сарай 13 и сарай 14, ведут с героем философские беседы, заставляя героя смириться с окружающими обстоятельствами: «Четырнадцатый был сараем скорее философского склада (не в смысле хранилища), часто говорил о духовном и скоро убедил нового товарища, что раз прекрасное заключено в гармонии («Это раз» – говорил он), а внутри – и это объективно – находятся огурцы или капуста («Это два»), то прекрасное в жизни заключено в достижении гармонии с содержимым бочки и в устранении всего, что этому препятствует» [Пелевин 1991: 12]. Однако

вскоре читатель понимает, что философские мысли сарая 14 скорее зарожжены в нём искусственно, ведь «Под край его собственной бочки, чтоб не вытекало, был подложен старый философский словарь <...>» [Пелевин 1991: 12]. Так, в рассказе проявляется возможность ложных философских идей.

Итак, традиционный элемент восточной притчи, философский дискурс, последовательно реализуется в прозе В.Пелевина. Герои задумываются над смыслом бытия, осознают иллюзорность мира и возможность существования альтернативной реальности, а также воспринимают мир аллегорически. Одним из главных образов становится образ пути, который видится героям тупиковым и абсурдным.

2.1.2. Незаботанность характера героя

В пелевинской прозе сохраняется такая традиционная черта притчи, как незаботанность характера героя. Нарратор в рассказах не описывает внешность героев, их характеры, порой не говорит напрямую, животные перед нами или люди (например, в повести «Затворник и Шестипалый»). Однако главные герои всегда отличаются от остальных действующих лиц стремлением постичь истину. В рассказе «Жизнь и приключения сарая номер XII» главный герой, сарай номер XII, отличается от других сараев своим стремлением стать велосипедом. Он не готов мириться с обыденностью жизни, не желает подчиняться принятым в его обществе правилам и жить «как все». В рассказе «Ухряб» Маралов пытается постичь смысл жизни и разгадать, что же скрывается под ухрябом. В «Жёлтой стреле» Андрей стремится понять, что есть «Жёлтая стрела», и ищет выход из пространства поезда.

Главные герои благодаря своей способности к рефлексии, к наблюдению за жизнью имеют возможность открывать для себя иллюзорность действительности. Например, в рассказе «Спи» только Никита Сонечкин замечает, что все люди погружены в сон; в повести «Жёлтая

стрела» только Андрею удаётся найти выход из поезда; в «Девятом сне Веры Павловны» лишь Вера способна менять реальность.

Н.Д. Тамарченко отмечает, что ядро жанра притчи составляет «ситуация выбора (поступка или судьбы) персонажем» [Тамарченко 2008: 187]. Герои рассказов Пелевина предстают как субъекты выбора своего жизненного пути, они стоят перед выбором: остаться в реальном мире, который представляется героям иллюзорным, или сбежать от него в мир ирреальный. О превалировании роли личного выбора над закономерностями судьбы говорит и вожак стаи из рассказа «Проблема верволка в Средней полосе»: «– Услышать зов – это не главное. Это не сделает тебя оборотнем. Знаешь, когда ты стал им по-настоящему? <...> Когда ты согласился драться с Николаем, считая, что не имеешь надежды на победу. Тогда и изменилась твоя тень» [Пелевин 1991: 69].

Итак, в прозе В. Пелевина сохраняется притчевая черта неразработанности характера героя, однако герой Пелевина всегда отличается от остальных действующих лиц не только стремлением постичь истину, но и способностью совершать выбор своей судьбы.

2.1.3. Принцип параболы

Традиционная притча – это, прежде всего, рассказ о случае, представленный в иносказательной форме. Отсюда присутствие двух планов изображения: «конкретн[ого] и универсальн[ого]» [Тамарченко 2008: 187].

Герои произведений Пелевина находятся в узнаваемых реалиях: в ранней прозе это, как правило, перестроечные годы и постсоветское время. Об этом сигнализируют такие детали, как песня Гребенщикова «Поезд в огне» («Жёлтая стрела»), компьютерная игра «Принц Персии» («Принц Госплана»), комиссионные магазины («Девятый сон Веры Павловны»). Однако события, происходящие с героями, часто фантастичны и/или абсурдны. Действие развивается между ирреальным пространством (поезд, компьютерная игра или птицефабрика) и реалиями современной жизни.

Рассказ «СССР Тайшоу Чжуань. Китайская народная сказка» по форме близок к наставительной иносказательной притче. В начале рассказа повествуется о том, что «<...> вся наша вселенная находится в чайнике некого Люй ДунБиня <...>» [Пелевин 1991: 166], затем нарратив переходит в плоскость узнаваемых условий, хоть и представленных в фантазмагорическом виде: крестьянин Чжан напивается, его завербовывают, и он становится правителем СССР. Финал рассказа вновь возвращает читателя в план иносказательного, он разъясняет смысл истории, преподносит читателю урок: «Пусть всё 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 1991: 175–176]. Далее приводится цитата Ли Чжао из Хуачжоусского крайкома партии, своего рода философа: «Знатность, богатство и высокий чин, могущество и власть, способные сокрушить государства, в глазах мудрого мужа немногим отличны от муравьиной кучи» [Пелевин 1991: 176]. Иносказательный образ муравейника в рассказе особенно важен. По мнению Чжана Исяня, он одновременно отсылает и к философскому учению, где муравей воплощает символ рациональности и пути (Дао), и к муравейнику тоталитарного общества, где нет места индивидуальности, есть только безликие муравьи [Исянь 2020: 276].

Такое перемещение от конкретного пространства к условному сохраняется не во всех произведениях В. Пелевина. Нередко реальный и символический планы неразличимы. В рассказе «Затворник и Шестипалый» героями являются птицы-бройлеры с антропоморфными свойствами: они мыслят, ведут философские беседы, озадачены вполне человеческими проблемами (например, неприятием обществом неординарных людей). В центре всего мира находится кормушка, к которой каждый стремится встать поближе и от которой зависит положение человека в обществе. О том, что герои – просто птицы сигнализируют их пространственные рассуждения, а также

их стремление научиться летать. Так, на вопрос Шестипалого «<...> откуда мы беремся?» Затворник отвечает: «Ты спрашиваешь про одну из величайших тайн мироздания, и я даже не знаю, можно ли тебе её доверить. Но поскольку, кроме тебя, всё равно некому, я, пожалуй, скажу. Мы появляемся на свет из белых шаров» [Пелевин 1991: 23]. Таким образом, нарратив рассказа постоянно колеблется между двумя планами: между планом иносказательным (птицы, пытающиеся сбежать из птицефабрики) и планом реальным (неординарный человек, не принятый обществом, всегда может познать себя и уйти в иную альтернативную реальность).

В повести «Принц Госплана» Пелевин обращается к компьютерной игре, открывающей возможность моделировать иную реальность. Каждый персонаж повести играет в какую-либо компьютерную игру, т.е. существует одновременно в двух пространствах – виртуальном и реальном. При этом между этими двумя мирами нельзя провести границы: они накладываются друг на друга. Главный герой, умирая в «Принце Персии», по законам компьютерной игры автоматически возвращается на тот же уровень: за главой «Level 4» следует глава «Autoexec. bat – level 4» (автоматическое исполнение четвёртого уровня). В виртуальном мире герой перерождается, но это же событие отражается и на его реальной жизни. Первая строка новой главы: «А куда, собственно, я иду? <...> До восьмого уровня я не совсем доходил, но видел, что там.. Все то же самое, только стражники толще. Ну, на восьмой выйду. Так это ж столько времени займет... Да и зачем все это? Правда, принцесса...» [Пелевин 1991: 81]; и далее: «На что же я надеюсь? И почему каждое утро встаю и куда-то иду? Ведь я плохой инженер, очень плохой. Мне всё это попросту неинтересно...» [Пелевин 1991: 83]. Так, герой проходит трансформацию сначала в игре, затем в реальном мире, посредством чего переосмысливает свою роль в обеих реальностях.

В конце повести Саша Лапин всё же возвращается в реальность: «Спрыгнув с каменного карниза, он побрёл по коридору в тупичок, куда раньше стаскивал всякие найденные вещи» [Пелевин 1991: 108]. Причем

название последней главы «Level 1» говорит о том, что, как и в любой компьютерной игре, пройдя все уровни, игрок возвращается в самое начало. Так, герой повести «Принц Госплана» изначально находится в наложенных друг на друга реальностях, основная его задача – разделить их в своём сознании, сложный выход из одной реальности в другую происходит в сознании самого героя с помощью его учителей-наставников.

Реальный и иносказательный планы присутствуют практически в каждом произведении В.Пелевина. Так, в рассказе «Проблема верволка в Средней полосе» сказка, фантастика переплетаются с реальностью. Исследователь Е.В. Евграфова отмечает, что в рассказе важную функцию играют сказочные, фольклорные мотивы [Евграфова 2011: 30]. Так, традиционный для сказки герой-помощник в рассказе Пелевина перевоплощается в девочку Лену, которая была «в спортивном костюме с адидасовской лилией на груди» [Пелевин 1991: 53]. Такие замечания не дают читателю забыть, что события в рассказе разворачиваются в наше время, объясняет Е.В. Евграфова [Евграфова 2011: 30].

В рассказе «Вести из Непала» загробный мир, куда попадает Любочка, по всем атрибутам похож на реалии СССР. Это придаёт рассказу оттенок острой иронии по отношению к тоталитарному строю России. К гитлеровской Германии отсылают нас рассказы «Музыка со столба», «Откровение Крегера», «Оружие возмездия». К временам правления Сталина – рассказ «Реконструктор (об исследованиях П. Стецюка)».

Таким образом, в прозе Пелевина сохраняется принцип параболы. Однако иносказательный план присутствует в повествовании одновременно с планом конкретным, проецирующим современную писателю действительность. Такой синтез даёт возможность «осовременить» структуру притчи, сделать её приближенной к читателю, «замаскировать» философский потенциал бытовой, подчас грубой жизнью.

2.1.4. Мотив блудного сына

Мотив пути тесно связан с мотивом возвращения (у Пелевина – «невозвращения» [Липовецкий 2008: 641]), актуализирующем в читательском сознании притчу о блудном сыне. Об опоре Пелевина не только на идеи Востока, но и на античную философию говорит В.А. Суханов [Суханов 2019: 225–243], доказывая, таким образом, влияние на творчество писателя весьма неочевидных западных традиций.

В.И. Тюпа в своей работе «Нарративная стратегия притчи в литературной традиции», говоря о повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель», выделяет 4 фазы характерные для притчи о блудном сыне (фаза обособления, фаза партнёрства или искушения, лиминальная фаза и фаза преобразования), а также ряд архетипических мотивов, сопровождающих притчу о блудном сыне [Тюпа 2014: 47].

Важно отметить, что в художественном мире Пелевина герой концептуально одинок, он существует в пустом мире, где отсутствуют родовые отношения. Так, фаза обособления, отлучения от отца заменяется у Пелевина изначальным блужданием героя. Герой не совершает никакого явного греха, поэтому христианское представление о том, что путь к добру лежит через вершину зла (подробнее см. [Лотман 1997: 596]), лежащее в основе притчи о блудном сыне, у Пелевина отсутствует. Пелевинский герой изначально отлучён от какой-либо высшей инстанции, однако он находится в постоянном её обретении внутри себя.

Приобретение пелевинским героем наставников (см. раздел 2.2.1.) соответствует фазе партнёрства: в «Желтой стреле» Хан помогает Андрею осознать иллюзорность бытия и выбраться из несущегося «к разрушенному мосту» поезда; в повести «Затворник и Шестипалый» именно Затворник сопровождает Шестипалого при побеге из птицефабрики; в «Девятом сне Веры Павловны» Маняша научает Веру менять действительность силой мысли. Появление ложных партнёров может соответствовать фазе

искушения, или блуда. Так, в рассказе «Жизнь и приключения сарая номер XII» сараи 13 и 14 ведут главного героя по ложному пути, заставляют смириться с обыденностью и создать семью с ненавистной герою огуречной бочкой. В рассказе «День бульдозериста» герой много пьёт, отчего забывает, кто он есть на самом деле, теряет собственное «Я».

Лиминальная фаза, или пороговая представлена у Пелевина как переломный момент в жизни героя: он разочаровывается в своих прежних целях (Саша из рассказа «Принц Госплана» находит обычную швабру, а не принцессу), испытывает себя (драка Николая и Саши в «Проблеме верволка в Средней полосе»), убивает своё альтер эго (рассказ «Девятый сон Веры Павловны»), в рассказе «Миттельшпиль» пороговой ситуации соответствует нападение маньков на Люсю и её подругу Нелли и т.д.

После лиминальной фазы следует фаза преображения героя, которая последовательно реализуется в прозе В. Пелевина. Пелевинский герой в финале произведения обязательно претерпевает трансформации, физические или (чаще всего) ментальные. Затворник и Шестипалый из одноимённой повести научаются летать и покидают птицефабрику; Андрей из повести «Жёлтая стрела» находит выход в иное пространство; сарай XII из рассказа «Жизнь и приключения сарая номер XII» перерождается и становится велосипедом; Саша из рассказа «Проблема верволка в средней полосе» понимает, что настоящая жизнь для него может быть только в облики волка: «<...> Саша вдруг первый раз в жизни ощутил, как непостижим и прекрасен мир, в центре которого он лежит на брюхе» [Пелевин 1991: 71]. Перерождение героя у Пелевина может происходить как с положительной, так и с отрицательной коннотацией, когда происходит потеря себя. Например, в рассказе «Ухряб» Маралов бросается в яму и умирает.

Таким образом, архетипический для западной культуры мотив блудного сына характерен и для прозы В. Пелевина. Герой писателя изначально отлучён от высших сил, он ощущает себя потерянным, заблудшем в этом мире. На помощь ему часто приходят герои-помощники,

заменяющие главному герою отца и направляющие его на истинный путь. Для своего преобразования герой должен пройти пороговую ситуацию, в основе которой лежит древний обряд инициации.

Итак, в ранней прозе Пелевина последовательно воплощаются черты традиционной притчи, среди которых философское начало, выраженное в размышлениях героев о смысле жизни, концепции жизни как пути, ведущему в тупик; неразработанность характера героя и его способность делать выбор своей судьбы; принцип параболы. Мотив пути тесно связан с мотивом притчи о блудном сыне, реализующемся в творчестве писателя.

2.2. Трансформация канонических черт жанра притчи

2.2.1. Назидательное начало

Известный отечественный литературовед В.И. Тюпа в своей работе «Грани и границы притчи» говорит об особом монологизированном слове притчи: «[п]ритча разъединяет участников коммуникативного события на поучающего и поучаемого» [Тюпа 1999: 386]. Трансформированное дидактическое начало в прозе Пелевина принимает форму проповеди, относящейся не к слушающему/читающему, а к главному герою произведения. Сама проповедь не претендует на предоставление универсального ответа на вопрос героя, а лишь наводит его на поиски истины. Обычно все философские концепции направлены на самого героя и его искания.

Для восточной притчи в проповеди становится особенно важна постановка вопроса и последующий диалог героев. Диалог в прозе Пелевина занимает важное место. Именно в диалогах пелевинских персонажей главный герой находит ответы на волнующие его вопросы, выходит на новый уровень понимания бытия. В диалоге проявляется и характерная пара героев прозы Пелевина: учитель – ученик. Герои многих произведений В. Пелевина

постигают мир не в одиночку, а в паре с учителем-наставником. Так проявляется морализаторское свойство художественного текста Пелевина.

В «Жёлтой стреле» учителем и учеником являются Хан и Андрей, в «Затворнике и Шестипалом» – заглавная пара героев, в «Проблеме верволка в Средней полосе» – вожак и Саша. Пара ученик – учитель в рассказах Пелевина может подвергаться трансформации. Так, учителей в одном произведении может быть несколько (например, в рассказе «Принц Госплана» учителями являются Петя Итакин и игровая фигурка Аббас); учителя могут представляться ученику как ложные наставники (в рассказе «Жизнь и приключения сарая номер XII» таковыми являются сараи номер 13 и 14, убеждающие главного героя смириться с обыденностью жизни, оставив мечту стать велосипедом); учителем может являться сам главный герой (Маралов в рассказе «Ухряб»), хотя чаще всего в центре находится ученик; ученик способен даже убить своего учителя (в финале рассказа «Девятый сон Веры Павловны» Вера убивает Маняшу – своего учителя и в то же время свое альтер эго). Однако учитель никогда не дает универсального ответа на вопрос ученика, а лишь наводит его на поиски истины.

Учитель в прозе В. Пелевина не всегда способен помочь ученику достичь истины. Например, в рассказе «Встроенный напоминатель» (1991) главный герой Никсим сложным языком пытается донести до слушательниц положения нового искусства – «вебрационализма», которые говорят о том, что смерть – это перерождение, а человек для того, чтобы постичь сущность жизни, должен чувствовать вибрации окружающего мира. Но слушателями Никсима становятся пожилые женщины, «работниц[ы] фабрики “Буревестник”» [Пелевин 1991: 215]. Это предопределяет их судьбу: ничего не поняв из речи Никсима и не почувствовав никаких вибраций, они уменьшаются на глазах и в финале превращаются в пыль.

Итак, назидательное начало включается в произведения В. Пелевина посредством наставлений героя-учителя своему ученику, благодаря которым герой-ученик способен достичь просветления. Так, дидактическая мысль,

свойственная притче, направлена только на самого героя того или иного рассказа и не проецируется на потенциального читателя.

2.2.2 Фигура нарратора

Назидательная интенция притчи предопределяет наличие олимпийского нарратора. В прозе Пелевина сохраняется такой тип повествователя: он имеет возможность делать сознание своих героев «прозрачным». Однако часто повествователь становится ненадёжным⁴. Это необходимо в первую очередь для неожиданного парадоксального финала. Например, в рассказе «Миттельшпиль» в конце финале вдруг обнаруживается, что влюблённые друг в друга подруги когда-то были коллегами мужского пола и совсем недавно изменили свою внешность. В рассказе «Спи» повествователь не знает многих сюжетных поворотов и прямо говорит об этом: «Со зла Никита уколол себя булавкой даже несколько сильнее, чем требовалось, и что случилось дальше, осталось неизвестным» [Пелевин 1991: 118]. В рассказе «Жизнь и приключения сарая номер XII» в финале рассказчик вдруг бросает своё повествование: «Придя в себя, завхоз заметила, что сидит на середине дороги. Она встала, отряхнулась и, совсем позабыв... Впрочем, Бог с ней» [Пелевин 1991: 15]. Ненадёжный нарратор в прозе Пелевина играет с читателем, оставляет финалы открытыми, нередко умалчивает о каких-либо элементах фабулы. Отсюда отсутствие притчевой назидательности, большая степень открытости текста для интерпретаций.

⁴ Впервые термин «ненадёжный нарратор» выдвинул У. Бут в книге «Риторика художественной литературы», однако само понятие было недостаточно обоснованным, что породило множество дискуссий. В своей работе мы будем придерживаться точки зрения, предложенной Е.Ю. Моисеевой, обобщившей мнения разных исследователей по этому вопросу. Ненадёжный нарратор, таким образом, характеризуется следующими качествами: «лживость[ю], хитрость[ю], забывчивость[ю], неадекватность[ю], искажен[ой] картин[ой] мира, склонность[ю] к манипуляции и зачастую – разоблачению[ем] или саморазоблачению[ем] перед лицом читателя» [Моисеева 2020].

Диегетический нарратор⁵ появляется в раннем творчестве Пелевина только в двух произведениях: в рассказе «Синий фонарь», и в рассказе «Онтология детства».

Итак, нарратор в прозе В. Пелевина играет с читателем, оставляет финалы открытыми, нередко умалчивает о каких-либо сюжетных поворотах. Возможность такого типа повествователя исключается самой природой притчи. Отсюда отсутствие притчевого назидательного финала в прозе писателя, открытость для интерпретаций и постмодернистская возможность соавторства.

2.2.3. Финал

Если европейская притча не предполагает разъяснительного дидактического финала, то в структуре восточной притчи назидательный вывод занимает особое место. Он необходим для пояснения связи приведенной в притче истории с теми или иными философскими положениями. Рассказы Пелевина – это примеры иносказательного изложения философских идей, однако авторская интенция задает широкий диапазон их интерпретации. Финалы рассказов Пелевина часто ставят под сомнение всё предшествующее повествование, ставя читателя перед вопросом, было ли изложенное сном героя или реальностью, и таким образом утверждают двойственность структуры всего произведения. Так, главный герой рассказа «Проблема верволка в Средней полосе» Саша в финале просыпается в машине в человеческом облике, что сигнализирует об иллюзорности его превращений в оборотня. Однако его сопровождающие намекают на возможность реальности ночного инцидента героя: «Саша собрался что-то сказать, но полковник, отражённый зеркальцем над рулём, прижал к губам палец <...>» [Пелевин 1991: 70]. В повести «Жёлтая стрела» Андрей бьётся над вопросом возможности выхода из поезда, т.е. реализацией

⁵ По определению В. Шмида, диегетический нарратор – этот тип нарратора, который повествует о самом себе. «Диегетический нарратор фигурирует в двух планах – и в повествовании (как его субъект), и в повествуемой истории (как объект)» [Шмид 2003: 81].

выбора своего пути. Видя ложность движения поезда, Андрей сходит с несущейся к разрушенному мосту «Жёлтой стрелы». Однако для читателя остаётся неизвестным: герой нашёл выход в альтернативную реальность в физиологическом буквальном плане или же это его сон. Усиливает впечатление невозможности буквального выхода героя из поезда финал «dues ex»: неожиданно время для всех пассажиров останавливается «поезд стоял», «колеса больше не стучали», пол был «неподвижен» [Пелевин 2000: 55], и герой выходит из вагона в иную реальность. Таким образом, в повести Пелевин только ставит вопрос «существует ли альтернативная реальность?», но не даёт на него прямых ответов.

Отрицание предшествующего повествования происходит и в рассказе «Девятый сон Веры Павловны». Вера ощущает себя центром Вселенной, способной силой мысли изменить реальность. Реальность и правда меняется: туалет становится кооперативом, а затем и комиссионным магазином. Такие перевороты объясняются в произведении не логичными последствиями перестроечного времени, а философией солипсизма, благодаря которой Вере удаётся модифицировать действительность. Разрешение истории Веры в духе пелевинской прозы: всё происходящее – это очередной сон Веры Павловны из романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Финал отрицает реальность всего событийного ряда рассказа.

Часто пелевинские финалы контрастируют с предшествующим повествованием по принципу смещения иносказательного плана в план бытовой. Например, в финале рассказа «Встроенный напоминатель» главный герой Никсим начинает чувствовать острую зубную боль (возможный сигнал о смерти). Из-за телесной боли Никсим не может думать о теории вибраций, которая занимала его до этого: «<...> ужасно болел дырявый коренной зуб, отчего противно звенело в голове и было совершенно невозможным думать о вибрационализме» [Пелевин 1991: 217]. Дети из рассказа «Синий фонарь» размышляют над экзистенциальными вопросами. Вопросы зыбкости границы между жизнью и смертью мучают героев, не дают им спать. Однако в финале

герои не находят ответов на свои вопросы и погружаются в сон, физиологическое начало берёт верх: «Я долго глядел на синий фонарь за окном и сам не заметил, как заснул» [Пелевин 1991: 165].

Итак, финалы произведений В.Пелевина не заключают в себе итоговой сентенции. Они не объясняют предшествующего повествования, а, наоборот, усложняют его, делают повествование открытым для интерпретаций.

2.3. Синтез комического и притчевого начал

И.В. Силантьев отмечает, что для прозы Пелевина характерно не столько смешение стилей, сколько синтез целых дискурсов [Силантьев 2005: 239]. Для нашей работы важно будет проследить синтез философского и абсурдно-комического начал в прозе Пелевина.

Рассказ «Вести из Непала» с одной стороны – высмеивающая пародия на советскую действительность, с другой – притча о смысле жизни и смерти. В тексте это репрезентируется постоянной сменой модальностей. Повествование о непальской секте «Стремящихся Убедиться», члены которой стремятся осознать «<...> человеческую жизнь такой, какова она на самом деле» [Пелевин 1991: 134], сменяется размышлением Любочки о её любовных перипетиях: «Дура я, <...> надо было выходить за Ваську Балалыкина и двигать с ним в армию» [Пелевин 1991: 135]. Рассказ «СССР Тайшоу Чжуань. Китайская народная сказка» является отсылкой к китайскому «Приданию о губернаторе государства Нанькэ», которое в свою очередь тесно связано с буддийскими и даоситскими идеологемами [Исянь 2000: 275]. Государство Нанькэ воплощено в рассказе Пелевина в виде тоталитарного СССР. Однако из описания могущественного государства сквозит иронией. Так, Сталин на заседаниях выпивает с сотрудниками по стакану водки, а за опоздания наряжает капитана в рыцарские доспехи. При этом нарратор заявляет, что весь этот мир «<...>находится в чайнике некого Люй ДунБиня<...>»[Пелевин 1991: 166], а значит и нивелируется важность

государства. Таким образом, гротескность и ирония необходимы писателю для изображения распадающегося СССР как насмешка над тоталитарным прошлым страны и в то же время как поучение о ложности культа вождя.

В прозе Пелевина репрезентируется несоответствие возвышенных размышлений героев и приземленных реалий, в которые они помещены. Например, в рассказе «Девятый сон Веры Павловны» Вера и ее подруга Маняша интересуются трудами Рамачарки и Блаватской, слушают музыку Баха и Моцарта, рассуждают на тему возможности изменения мира силой мысли. Всё это резко контрастирует с местом работы героинь – общественным туалетом: «Началось всё с того, что как-то однажды днём 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 тёмной мыльной водой и издала что-то вроде тихого “ах”» [Пелевин 1991: 140].

Абсурдны и комичны и фабулы рассказов. Так, в «Затворнике и Шестипалом» цыплята-бройлеры обнаруживают иллюзорность бытия и сбегают с птицефабрики; заглавный герой «Жизни и приключений сарая номер XII» мечтает стать велосипедом и избавиться от навязанной ему жены – огуречной бочки. Такое смешение жанров приводит к трансформации присущей притче назидательной модальности.

Комичность рассказа «Проблемы веролюба в Средней полосе» поддерживается различными деталями. Во-первых, это предельная буквализация устоявшихся в народе паремий. Так, весь рассказ представляет собой реализацию выражения «оборотень в погонах», где герой в буквальном смысле превращается в оборотня-милиционера. Такую авторскую иронию отмечает и Е.В. Евграфова: один из стаи волков говорит: «Это Лена из Тамбова», что напоминает известную поговорку «тамбовский волк тебе товарищ» [Евграфова 2011: 31]. Комический эффект достигается также посредством смешения бытового и философского планов. Например, традиционный для прозы Пелевина герой-наставник в рассказе

перевоплощается в девочку Лену, которая была «в спортивном костюме с адидасовской лилией на груди» [Пелевин 2021: 181]. По мнению О.О. Смирновой, комическое служит в прозе В.Пелевина разрушению стереотипов, отрицанию пережитков прошлого и обличению пороков общества [Смирнова 2012: 28].

Синтез философского и комического начал поддерживается и на уровне речи героев. Герои пелевинской прозы говорят на языке обывателей. Иван из рассказа «День бульдозириста» о своём озарении говорит так: «— Господи, – ещё раз повторил он, – а ведь всё позабыл, всё-всё. Не долбани эта штука по спине, так ведь и сейчас ними пил бы... И завтра...» [Пелевин 1991: 199]. Саша Лапин из «Принца Госплана» рассуждает таким образом: «Хана бабе, – подумал он, – скоро в ДОС выйдет... А может, выберется, чёрт его знает» [Пелевин 1991: 78]. Действующие персонажи часто используют в своей речи обценную лексику: «Я ведь раньше, Андрюша, до реформ этих ёбанных, никогда не храпел» – говорит сосед Андрея в «Жёлтой стреле» [Пелевин 2021: 301]. Речь героев скупа, и в этом смысле примечательно, что Саша из рассказа «Проблема верволка в Средней полосе», превратившись в оборотня, вовсе теряет дар человеческой речи: «— Здорово, – хотел он ответить. Получился короткий лающий звук, но этот звук и был тем, что он хотел сказать» [Пелевин 1991: 56].

При этом герои рассуждают на философские темы тем же разговорным языком. Например, Вера из рассказа «Девятый сон Веры Павловны» говорит так: «... И получается, – говорила Вера, – что поиск смысла жизни – сам по себе единственный смысл жизни. Или нет, не так – получается, что знание тайны жизни, в отличие от понимания её смысла, позволяет управлять бытием <...>» [Пелевин 1991: 141].

Таким образом, неразработанность характера притчевого героя сохраняется в прозе Пелевина, однако герой отличается своим нонконформизмом, неординарностью. Парадоксальность речи пелевинских героев заключается в том, что её форма резко контрастирует с

экзистенциальными темами, поднимаемыми героями в своих диалогах и монологах. Это противоречие служит снижению пафоса произведения.

Итак, философическое в прозе В. Пелевина тесно взаимодействует с абсурдно-комическим. Этот эффект достигается следующими способами: 1) несоответствие возвышенных размышлений героев с приземлёнными реалиями, в которых они находятся; 2) абсурдность фабульных построений; 3) буквальность реализации паремий и мифологем; 3) контраст между речью героев и проблемами, над которыми они рассуждают.

2.4. Коан в прозе В.О. Пелевина

Как было отмечено нами в теоретической части исследования, к восточной притче тесно примыкает жанр коана. Общеизвестное увлечение В. Пелевина философией дзэн-буддизма, а также неизменное присутствие в произведениях писателя философских рассуждений дают нам основание для рассмотрения характерных черт коана в ранней прозе В. Пелевина, выявив их место и функции в общей структуре произведений.

В критике и науке уже отмечалось сходство анекдотов в романе Пелевина «Чапаев и Пустота» с жанром коана⁶. Сопоставление двух жанров возможно в следующих аспектах: анекдот и коан объединяет лаконичная форма, недетализированность в изображении главных действующих лиц и наличие неожиданного поворота сюжета (в анекдоте это пуант, в коане – непредсказуемый алогичный ответ на вопрос). Однако основное различие жанров кроется в особенностях их генезиса: анекдот – изначально сохраняющий устную традицию рассказ эпизода из жизни какого-либо исторического лица [Тамарченко 2008: 22], коан – зафиксированная на бумаге система упражнений, служащая в дзэн-буддизме достижению просветления личности [Кацуки 1993: 284]. Таким образом, коан как жанр, появившийся на основе практики дзэн-буддизма, потенциально содержит в

⁶ Отмечено А.А. Генисом [Генис 1999b], Н.Л. Лейдерманом и М.Н. Липовецким [Лейдерман, Липовецкий 2003: 507], М.А. Луковниковым [Луковников 2014: 263].

себе элементы философского дискурса, сакральное начало, что исключено в поэтике анекдота.

Как показывает крупнейший знаток дзэн-буддизма Сэкида Кацуки, значение коана заключается в его субъективном переживании, «он [коан] должен стать частью нас самих» [Кацуки 1993: 541]. Для этого необходимо «пропитать» им свой разум, повторяя вопрос коана про себя, сосредотачиваясь сугубо на вопросе и абстрагируясь от внешней действительности. Такая работа в практике дзэн называется «канна», что значит «рассматривать» [Кацуки 1993: 547].

Героям Пелевина свойственна такая концентрация на одном вопросе. Например, в рассказе «Ухряб» Маралов размышляет над сущностью ухряба, который мерещится герою повсюду, полностью завладевая его мыслями: «Так что справа ли налево, слева ли направо – ухряб сидел в засаде и недобрым глазом смотрел на Маралова» [Пелевин 1991: 245]. Однако понимание сущности ухряба дается герою только с проникновением того в его душу: «<...> это что-то <...> вдруг с ужасающей скоростью понеслось к самому центру личности и лопнуло там, превратившись в ухряб и осветив внутренний мир Маралова тусклым красным мерцанием, – до этого Маралов видел воздух как воздух, асфальт как асфальт и так далее, теперь же оказалось, что всё вокруг – просто форма, в которой временно застыл ухряб» [Пелевин 1991: 246]. В результате Маралов понимает, что ухряб содержит в себе всё и одновременно ничего, это яма, в которую бросается герой и в ней умирает. Так, задолго до романа «Чапаев и Пустота» в пелевинской прозе оформляется тема иллюзорности мира, зыбкости самой истины, внутри которой действует такая логика: «любая форма – это пустота», а «пустота – это любая форма» (подробнее см.: [Лейдерман, Липовецкий 2003: 505], [Липовецкий 2008: 418]).

Кроме того, в прозе Пелевина сохраняется характерная для коана пара учитель – ученик. В «Жёлтой стреле» это Хан и Андрей, в «Затворнике и

Шестипалом» – заглавная пара героев, в «Проблеме верволка в Средней полосе» – вожак и Саша (подробнее см. раздел 2.2.1.).

Для структуры коана особенно важны постановка вопроса и дальнейший диалог героев. В повести «Желтая стрела» Хан, выступая в роли учителя, заставляет Андрея задуматься о сущности жёлтой стрелы и способах выхода из неё. На вопросы Хана «Где мы находимся? Что ты сейчас слышишь?», «Что такое желтая стрела?», «Где мы?» [Пелевин 2021: 17] Андрей дает на первый взгляд алогичный ответ: «“Желтая стрела” – это поезд, который идёт к разрушенному мосту. Поезд, в котором мы едем» [Пелевин 2000: 17]. Таким образом, жёлтая стрела сопоставляется в произведении и с поездом, несущимся «к разрушенному мосту», и с лучами солнца, умирающими на «останках вчерашнего супа», и с целым миром действительности, который обречен на бессмысленный конец. Так, выйти из поезда значит для героя выйти за пределы объективных законов мира, встать на собственный путь, не обреченный на безысходное существование. В этом Андрею помогают не только наставления Хана, но и загадочные послания, оставленные людьми, сумевшими выбраться из поезда. Эти послания не встраиваются в сюжетную логику рассказа, но подталкивают героя к раскрытию тайны: «ПРОШЛОЕ – ЭТО ЛОКОМОТИВ, // КОТОРЫЙ ТЯНЕТ ЗА СОБОЙ БУДУЩЕЕ. // БЫВАЕТ, ЧТО ЭТО ПРОШЛОЕ ВДОБАВОК ЧУЖОЕ. // ТЫ ЕДЕШЬ СПИНОЙ ВПЕРЁД // 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 2000: 54]. Именно после этого зашифрованного послания время, словно по щелчку компьютерной мыши замирает, и Андрей находит возможность выхода в иной мир, за пределы поезда, выбирая таким образом свой истинный путь.

Достичь открытия иллюзорности мира героям-ученикам помогают не только их наставники, но и различные способы изменения состояния сознания: это может быть алкоголь (водка в рассказе «Спи») или

наркотические вещества (рассказ «Музыка со столба»). Это служит способом десакрализации состояния просветления личности, «маскировке» философского начала бытовым, сниженным, что порождает комический эффект.

В прозе Пелевина последовательно реализуется характерная для коана ситуация внезапного прозрения героя (сатори). Саша из рассказа «Проблема верволка в Средней полосе» неожиданно понимает смысл жизни: «<...> это было как вспышка света в черепе» [Пелевин 1991: 69]. В рассказе «День бульдозериста» Иван только в финале вспоминает, что он на самом деле американский шпион: «Он вдруг отшатнулся от окна и схватился руками за голову – ему показалось, что ему плашмя ударили доской по лицу.

– Господи! – прошептал он. – То есть oh God! Да как я забыть-то мог?» [Пелевин 1991: 199].

Таким образом, к открытию истины герои приходят именно в результате внезапного неожиданного озарения, ментального события.

Цель коана – достижение просветления ума, создание внутренней гармонии и чистоты [Судзуки 1993: 162]. У Пелевина такое состояние представляется на контрасте с грязными, пошлыми условиями жизни, предшествующими постижению истины: Вера из «Девятого сна Веры Павловны» работает уборщицей в общественном туалете, откуда доносятся зловонные запахи; главный герой рассказа «Луноход» живет у дороги, где «улицы грязные» и «по ним ходят гуси»; в рассказе «Гарзанка» Петр Петрович понимает, что он пробудился ото сна именно при помощи запаха нечистот: «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 2000: 427–428]. Все это мир реальности; мир ирреальный, напротив, представляется героям светлым, притягательным. Например, Шестипалый, покидая птицефабрику, видит впереди только свет:

«Всё вокруг было таких чистых и ярких цветов, что Шестипалый, чтобы не сойти с ума, стал смотреть вверх» [Пелевин 1991: 45]. Даже смерть для героев может стать спасением – так, сарай из рассказа «Жизнь и приключения сарая номер XII» в финале сгорает и превращается в велосипед, что символизирует перерождение его души.

Выбирая между миром реальным и ирреальным, герои пелевинских рассказов предпочитают оставаться в мире грёз, где они свободны от стереотипов общества, где окружающее представлено в ярких цветах. Так, Александр из «Принца Госплана», играя в игру-бродилку, достигает своей цели, находит принцесс, и становится победителем. В реальной же жизни он видит перед собой швабру. Более того, осознание противоречия между двумя мирами нередко дезориентирует героев, ошеломляет их. Так, в рассказе «Тарзанка» Пётр Петрович, осознав, что он находится во сне, теряет равновесие на узком карнизе дома, испытывает страх перед смертью, поэтому он пытается вернуться обратно, к неосознанной жизни.

Однако оба мира, реальный и ирреальный, для героев представляются иллюзорными, истины нет ни в том, ни в другом. Как уже отмечалось А. Генисом, в художественном мире Пелевина отсутствует категория истины [Генис 1999а: 83]. «Никакого “самого дела” на самом деле нет», – говорит в рассказе «Принц Госплана» «учитель» Петя Итакин. В результате само просветление героев ставится под вопрос. Одни герои находят выход в иное светлое пространство («Желтая стрела», «Затворник и Шестипалый», «Жизнь и приключения сарая номер XII»), у других же такой выход сопровождается физической смертью без какого-либо перерождения души («Вести из Непала», «Ухряб»), третьи остаются существовать в двух реальностях одновременно («Принц Госплана», «Спи»).

Итак, в прозе Пелевина последовательно реализуются черты дзэн-буддийского коана, среди которых ситуации канна, сатори, персонажная пара ученик – учитель, структура алогичного диалога. Коан для героев служит своеобразным трамплином на пути к осознанию смысла жизни,

иллюзорности действительности, выходу за границы реального. Однако цели коана, достижения истинного просветления, способны достичь не все герои.

Заключение

Проза В.О. Пелевина характеризуется стилистической и жанровой пестротой. Неслучайно и обращение автора к жанру притчи. На это повлияли, во-первых, всплеск интереса в русской литературе 1970–1990-х гг. к идеям Востока и к жанру притчи; во-вторых, увлечение самого автора философией дзэн-буддизма, где жанр притчи играет значимую роль.

Ранняя малая проза В. Пелевина оказалась наиболее репрезентативной для всего творчества писателя. В ней прослеживается не только характерный авторский стиль, но и мотивы, образы, раскрывающиеся в таких знаковых произведениях писателя, как «Омон Ра», «Чапаев и Пустота», «Generation “П”», «Жизнь насекомых» и многих других.

В результате проведенного исследования нам удалось определить специфику трансформации жанра притчи в современной отечественной литературе на основе анализа сборника рассказов и повестей «Синий фонарь» и «Жёлтая стрела» В. Пелевина.

Подводя итоги, можно сказать, что в малой прозе Пелевина последовательно реализуются такие традиционные черты притчи, как: 1) установка на философские размышления, выраженная в представлениях героев о жизни как пути, ведущему в тупик; 2) недетализированность в изображении характера героя, но в то же время выделение героя из круга действующих лиц по его способности совершать жизненно важный выбор; 3) принцип параболы, совмещающий в себе два плана изображения, условный и конкретный.

Неочевидной в прозе Пелевина становится реализация архетипического для христианской культуры мотива блудного сына. Герой писателя изначально отлучён от высших сил, он ощущает себя потерянным, заблудшем в этом мире. На помощь ему часто приходят герои-помощники, заменяющие главному герою отца и направляющие его на истинный путь.

Для своего преобразования герой должен пройти пороговую ситуацию, в основе которой лежит древний обряд инициации.

Важно отметить, что в прозе В. Пелевина тесно взаимодействуют философское и комическое начало. В произведениях писателя герои, находящиеся в низменных жизненных условиях, рассуждают над экзистенциальными вопросами. Абсурдность фабульных построений рассказов соперничает с их глубоким содержанием. Буквальная реализация паремий и мифологем соперничает с воплощением дзэн-буддийских истин. Всё это с одной стороны вызывает комический эффект, с другой же делает профанное и высоким и наоборот.

Трансформации канонических черт жанра подвергаются фигура олимпийского нарратора, дидактический финал и установка на назидательность. Олимпийский повествователь в рассказах Пелевина часто сменяется ненадёжным, что исключено назидательной интенцией притчевого жанра. Финалы произведений писателя в отличие от притчевого финала не заключают в себе итоговой сентенции. Они не объясняют предшествующего повествования, а, наоборот, усложняют его, что делает повествование открытым для интерпретаций.

Семантическое ядро притчи, назидательность, подвергается в прозе Пелевина самым большим трансформациям. Дидактическое начало не исключается в нарративе произведений писателя, однако оно направлено не на слушающего/читающего, как это свойственно притче, а на главного героя повествования. Отсюда появление характерной для творчества Пелевина художественной пары учитель – ученик. При помощи поучений своего наставника герой – ученик способен достигать просветления, находить ответы на свои вопросы, открывать иллюзорность мира и видеть альтернативные способы существования.

Рассказы В. Пелевина близки и к буддийским загадкам – коанам. В структуре многих произведений прослеживается реализация следующих черт коана: ситуация канна, сатори, персонажная пара ученик – учитель,

структура алогичного диалога. Коан для героев служит своеобразным трамплином на пути к осознанию смысла жизни, иллюзорности действительности, выходу за границы реального.

В заключение отметим, что изучение жанровых особенностей того или иного художественного произведения помогают расширить границы понимания мировидения автора. В частности, соотнесение черт притчи с особенностями построения текста Пелевина позволяет четче обозначить позицию главного героя. Он предстает перед читателем в момент поиска скрытой истины, отрицания существующего движения жизни, направленного в тупик; на помощь к герою приходит учитель-наставник из восточной притчи, который алогичными и абсурдными вопросами приводит его к истине. Трансформируясь, герой получает возможность выйти в иной мир, обрести свой путь.

Таким образом, структурные особенности притчевого жанра позволяют Пелевину говорить о «вечном», о масштабных проблемах человеческого бытия. Притча как свойство прозы проявляется у В. Пелевина особенно ярко, так как его герой всегда озабочен нравственными и философскими поисками.

Перспективой исследования является существенное расширение материала исследования за счёт привлечения романов Пелевина. Кроме того, перспективным представляется углубленное изучение трансформаций архетипических притчевых мотивов в прозе писателя.

Список использованных источников и литературы

1. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104–116.
2. Аверинцев С.С. Притча // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962–1978, 1971. Т. 6. С. 20–21.
3. Андрианова М.Д. Проблемы эволюции творчества Пелевина // Rossica Petropolitana Juniora: 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: 13.03.2021).
4. 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.
5. Бочаров А.Г. Притча – миф – параболa // Бочаров. А.Г. Из творческого опыта прозы 60–80 гг. М.: Художественная литература, 1988. С. 139–189.
6. Гаспаров М.Л. Басни Эзопа. М.: Наука, 1968. URL: <https://facetia.ru/node/1887> (дата обращения: 29.01.2021).
7. Генис А. Беседы о новой словесности. Беседа десятая: Поле чудес. Виктор Пелевин // Звезда, 1997. № 12. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen2/1.html> (дата обращения: 14.03.2021).
8. Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования М.: Новое литературное обозрение, 1999а. 336 с.
9. Генис А. Феномен Пелевина, 1999б. URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen1/1.html> (дата обращения: 25.04.2022).

10. 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.
11. Евграфова Е.В. Философствующий герой ранней прозы Виктора Пелевина // Вестник СПбГУ. 2011. Сер. 9. Вып. 4. С. 28–35.
12. Зенкин С. Память жанра: анализ одной гипотезы // Зенкин С. Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 419–428.
13. Кацуки С. Практика Дзэн // Дзэн-буддизм / Пер. с англ. Бишкек: МП «Одиссей». Гл. ред. КЭ, 1993. С. 469–669.
14. 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-sisteme-khudozhestvennogo-myshleniya-v-makanina>. (дата обращения: 29.03.2021).
15. Кропывьянский Л. Интервью с Виктором Пелевиным. BOMB Magazine. 2002. URL: <http://pelevin.nov.ru/interview/o-bomb/1.html> (дата обращения: 03.02.2022).
16. Ланин Б.А. Русская утопия, антиутопия и фантастика в новом социально-культурном контексте // Проблемы современного образования. 2014. № 1. С. 161–169.
17. Левин И.Г. Введение // Свод таджикского фольклора. Т. I: Басни и сказки о животных. М.: Наука, 1981. С. 10–35.
18. 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.
19. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Т. 2: 1968–1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 688 с.
20. Лейдерман Н.Л. Теория жанра: исследования и разработки. Екатеринбург: УрГПУ, 2010. 904 с.

21. Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.
22. Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода (Вводные замечания) // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПб, 1997. С. 594–604.
23. Луковников М.А. Анекдот как «сырьё» для синтеза жанров (на материале творчества В.О. Пелевина) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (3). С. 262–264.
24. Маркова Т.Н. «Поезд идёт к разрушенному мосту» (материалы к уроку по повести В. Пелевина «Жёлтая стрела») // Филологический класс. 2014. № 3 (37). С. 58–63.
25. Мельников М.Н. Русский детский фольклор. М.: Просвещение, 1987. 232 с.
26. 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_2020/article/22225/ (дата обращения: 29.03.2021).
27. Моисеева Е.Ю. Ненадёжный нарратор в диахроническом аспекте // Narratorium. 2020. Вып. 14. URL: <http://narratorium.ru/2020/11/29/456> (дата обращения: 30.05.2022).
28. Некрасова И.В. Подвижность жанровых границ в современной русской литературе // Поволжский педагогический вестник. 2017. Т. 5. № 4 (17). С. 117–121.
29. Немзер А. 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: 14.03.2021).
30. Пальчик Ю.В. Взаимодействие эпических жанров в прозе Виктора Пелевина. Автореф. дис. канд. филол. наук. Самара, 2003. 24 с.

31. Пелевин В. Синий фонарь: рассказы. М.: Текст, 1991. 317 с.
32. Пелевин В. Жёлтая стрела М.: Вагриус, 2000. 431 с.
33. Пелевин В.О. Икстлан – Петушки // Независимая газета. 1993. URL: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-ixt/1.html> (дата обращения 05.03.2022).
34. Притчи народов Востока / Сост. О. Капралова. М.: Эскимо, 2009. 384 с.
35. 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.
36. 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.
37. Силантьев И.В. Риторика дискурсных смещений в романе В. Пелевина «Generation “П”» // Критика и семиотика. 2005. Вып. 8. С. 239–257.
38. 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.
39. Словарь русского языка X–XVII вв. Вып. 20. / Гл. ред. Г.А. Богатова. М.: Наука, 1995. 288 с.
40. 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.
41. Судзуки Д. Основы Дзэн-буддизма // Дзэн-буддизм / Пер. с англ. Бишкек: МП «Одиссей». Гл. ред. КЭ, 1993. С. 3–468.
42. 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.

43. Тмарченко Н.Д. Анекдот // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 22.
44. Тмарченко Н.Д. Жанр // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 70–71.
45. Тмарченко Н.Д. Притча // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 187–188.
46. Титаренко Е.А. Гипер- и метатекстовые маркеры в прозе В. Пелевина (на материале ранних рассказов) // Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды. 2016. № 3 (58). С. 48–52.
47. Тюпа В.И. Анекдот и притча // Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М.: Высшая школа, 1989. С. 13–32.
48. Тюпа В.И. Грани и границы притчи // Тенденция и литературный процесс. Новосибирск: СО РАН, Научно-издательский центр ОИГТМ СО РАН, 1999. С. 381–387.
49. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь: Твер. гос. ун–т, 2001. URL: <http://chehov-lit.ru/chehov/kritika/tyupa-narratologiya-arhierej/index.htm> (дата обращения: 01.06.2022).
50. 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.
51. Чавчанидзе Л. Д. Притча // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 295–296.
52. Исянь Ч. Китайские мотивы в творчестве Пелевина // Мир науки, культуры, образования. 2000. № 5 (84). С. 275–277.

53. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
55. Щучкина Т.В. Циклическое единство малой прозы В. Пелевина (сборник рассказов «Синий фонарь» // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2009. Сер 9. Вып. 3. С. 116–121.
56. Янь Мэйпин. Древнекитайская философия и концепт «путь» в сюжетной модели В. Пелевина // Art Logos. 2018. № 3 (5). С. 118–129.

Конспект урока внеклассного чтения «Традиции притчи в современной отечественной литературе (на примере повести В. Пелевина «Жёлтая стрела»)»

Предмет	Литература
Класс	11
Тип урока	Урок построения нового знания
УМК	Учащиеся занимаются по Б.А. Ланину
Технологии	Технология эвристического обучения, диалоговая технология, ИКТ
Тема	Традиции притчи в современной отечественной литературе (на примере повести В. Пелевина «Жёлтая стрела»)
Цель урока	Познакомить учащихся с развитием литературного жанра притчи (на примере повести В. Пелевина «Жёлтая стрела»)
Задачи урока (образовательные, развивающие, воспитательные)	<p>Образовательные: дать представления о характерных чертах жанра притчи; познакомить с современным отечественным писателем В. Пелевиным; проанализировать повесть В. Пелевина «Жёлтая стрела»; помочь проследить трансформацию традиционных черт жанра притчи в современной литературе.</p> <p>Развивающие: развивать навыки работы в паре; развивать мыслительные операции, продолжить развитие умения анализировать, сопоставлять, совершенствовать умение строить связный ответ на вопрос, развивать творческие способности.</p> <p>Воспитательные: развивать интерес к современной отечественной литературе, формировать представление о важности морально-нравственного самоопределения человека.</p>

Планируемые образовательные результаты (личностные, метапредметные, предметные)	<p>Личностные: продолжить развитие морального сознания и компетентности в решении моральных проблем на основе личностного выбора.</p> <p>Метапредметные: формировать умение самостоятельно формулировать цель деятельности, выдвигать предположения, подбирать аргументы для подтверждения собственной позиции, формулировать выводы, организовывать учебное сотрудничество в работе в паре.</p> <p>Предметные: формировать умение анализировать и интерпретировать прочитанное, понимать идею произведения, создавать собственный текст, определять роль тех или иных жанровых элементов в тексте.</p>
Оборудование и материал	Компьютер, проектор, презентация, текст повести В. Пелевина «Жёлтая стрела».

Технологическая карта урока

Деятельность учителя	Деятельность обучающихся	Планируемые результаты
Организационный этап (1 мин.) <i>Цель: создание условий для осознанного восприятия нового материала</i>		
Приветствует учащихся; создаёт эмоционально положительный настрой на предстоящую совместную деятельность; проверяет готовность к уроку.	Проверяют готовность к уроку.	<p>Личностные: проявлять внимание, уважение к окружающим.</p> <p>Коммуникативные: планировать учебное сотрудничество с учителем, одноклассниками.</p> <p>Регулятивные: осуществлять самоконтроль готовности к уроку.</p>
Мотивационно-целевой этап, формулирование темы урока (8 мин.)		

Цель: создание условий для самостоятельного формулирования темы, цели и задач урока; мотивировать учащихся на дальнейшую совместную работу

<p>Читает дзэнскую притчу. – Для погружения в тему урока я прочту одну дзэнскую притчу, а вы попробуете предположить, о чём она.</p> <p><i>Как раз перед тем, как Нинакава ушёл в другой мир, мастер Иккю навестил его. "Проводить ли тебя?" – спросил Иккю. Нинакава ответил: "Я пришёл сюда один и иду один. Чем ты можешь помочь мне?". Иккю ответил: "Если ты в самом деле думаешь, что пришёл и идёшь, ты заблуждаешься. Позволь мне показать тебе дорогу, по которой нельзя прийти и уйти". С этими словами Иккю показал эту дорогу так ясно что Нинакава улыбнулся и отошёл.</i></p> <p>– Как вы думаете, в каком жанре написано это произведение? Как вы думаете, о чём эта притча? Слушает ответы учащихся.</p>	<p>Слушают притчу.</p> <p>Высказывают свои предположения о толковании притчи (эта притча о выборе своего пути; каждый человек самостоятельно решает, как он проживёт свою жизнь, как он воспримет</p>	<p>Личностные: формировать границы собственного знания и «незнания».</p> <p>Регулятивные: высказывать свои предположения; формулировать тему, цели, задачи урока.</p> <p>Познавательные: находить ответы на вопросы в тексте; познакомиться с новым для себя писателем.</p> <p>Коммуникативные: слушать учителя и одноклассников, строить понятные для собеседников высказывания.</p> <p>Предметные: строить устные высказывания в связи с изучаемой темой.</p>
--	---	--

<p>– <i>Какие притчи вы знаете?</i></p> <p>Рассказ о жанре притчи: <i>Притча – это древний способ иносказательного изложения истории о случае, заключающем в себе нравственное поучение. Многие известные писатели создавали собственные авторские притчи или же использовали элементы этого жанра для написания своих произведений. Среди них Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, Д. Хармс, Ф.Кафка, А. Камю, В. Маканин и др.</i></p> <p>Краткий рассказ о творчестве В. Пелевина, слайд с фотографией писателя: <i>Знаменитый отечественный писатель, постмодернист, В.О. Пелевин также использовал характерные элементы жанра притчи для создания своих произведений. В.О. Пелевин родился в 1962 году, стал известен в 1990-х годах благодаря своему первому сборнику рассказов</i></p>	<p>свой уход из жизни).</p> <p>Рассказывают об уже известных притчах.</p> <p>Слушают рассказ учителя, смотрят на фотографию писателя.</p>	
--	---	--

<p>«Синий фонарь», повести «Омон Ра» и роману «Чапаев и пустота». Пелевин увлекался философией дзэн-буддизма, отсюда интерес к таким жанрам как притча, коан, а в своих произведениях представлял смешение разных жанровых черт. Сегодня мы с вами познакомимся с его повестью «Жёлтая стрела» (1993) и постараемся выявить, какие черты жанра притчи использовал писатель в этом произведении.</p> <p>Помощь учащимся в формулировании темы, цели и задач урока: – Как вы думаете, как будет звучать тема нашего урока? Какую цель мы поставим перед собой? Что нам нужно будет сделать для достижения этой цели? Запишем в тетрадь дату и тему урока «Развитие жанра притчи в повести В. Пелевина “Жёлтая стрела”».</p>	<p>Самостоятельно формулируют тему урока, цель, задачи.</p> <p>Записывают в тетрадь дату и тему урока.</p>	
<p align="center">Этап художественного восприятия (2 мин.)</p> <p align="center"><i>Цель: выявить эмоциональное отношение учащихся к повести В. Пелевина «Жёлтая стрела»; актуализировать знания детей о жанре притчи.</i></p>		

<p>– Для начала давайте вспомним особенности жанра притчи (философское начало, иносказательность, назидательность, неразработанность характера героя, принцип параболы).</p> <p>– Дома вы прочитали повесть В. Пелевина «Жёлтая стрела», понравилось ли вам это произведение? Какие чувства оно у вас вызвало?</p>	<p>Отвечают на вопросы учителя. Описывают полученное впечатление после прочтения текста.</p>	<p>Личностные: выражать своё отношение к прочитанному.</p> <p>Коммуникативные: уметь слушать и дополнять речь одноклассников; уметь полно и аргументированно выражать свои мысли.</p> <p>Предметные: актуализировать знания по жанру притчи.</p>
<p>Этап работы над анализом произведения (30 мин.)</p> <p><i>Цель: помочь раскрыть идею произведения; помочь проследить трансформацию жанровых элементов притчи в современной литературе, помочь определить манеру письма автора.</i></p>		
<p>Постановка проблемного вопроса.</p> <p>– Как вы думаете, почему в финале повести главный герой Андрей выходит из поезда?</p> <p>– Вы высказали интересные предположения, а для того, чтобы их проверить, давайте вместе попробуем проанализировать этот текст.</p> <p>Беседа по прочитанному тексту.</p> <p>– Где происходит события повести, в какое время? Мир, в котором живут герои, похож на наш мир?</p>	<p>Высказывают свои предположения.</p> <p>Отвечают на вопросы учителя (действия повести происходят в пространстве поезда, многие вещи напоминают нам, что описываемый мир хоть</p>	<p>Регулятивные: высказывать свои предположения по существу поставленного задания; адекватно воспринимать оценку одноклассников.</p> <p>Познавательные: развивать умение проводить наблюдение, делать выводы и умозаключения; уметь сопоставлять; развивать творческое мышление.</p> <p>Коммуникативные: уметь организовывать работу в паре; владеть диалогической формой речи; строить монологическое высказывание, формировать собственное мнение и</p>

<p><i>Можем ли мы назвать такое повествование иносказательным? Иносказательность – это черта притчи, запишем это в тетрадь, обозначив подзаголовком «Черты притчи в повести В. Пелевина “Жёлтая стрела”».</i></p> <p><i>– Мы наблюдаем в повести реализацию двух планов изображения (буквального и универсального). Буквальный план – это быт героев, схожий с обычным бытом каждого человека, а универсальный – это нахождение героя в условном пространстве и его практически чудесный выход из поезда. Наличие двух этих планов присуще жанру притче. А переход из одного плана в другой называется принципом параболы. Отметим, что у Пелевина два плана накладываются друг на друга. Запишем это в тетрадь.</i></p>	<p><i>и находится в непривычном для нас пространстве, но в то же время отсылают нас к перестроечному времени в России; мы можем назвать такое повествование иносказательным, т.к. мир в произведении сопоставляется с поездом). Делают записи в тетрадь.</i></p> <p><i>Слушают учителя, делают записи в тетрадь.</i></p>	<p><i>позицию, умение с достаточной полнотой и точностью выразить свои мысли в соответствии с задачами и условиями коммуникации.</i></p> <p>Предметные: находить в тексте ответы на вопросы учителя; осуществлять выразительное чтение текста; строить устные высказывания в связи с изучаемой темой; уметь интерпретировать прочитанное; создавать собственной текст.</p>
--	--	---

<p>– Охарактеризуйте главного героя повести, Андрея. Какой он? Что его отличает от остальных пассажиров поезда? Подтвердите свои предположения цитатами из текста.</p>	<p>Отвечают на вопросы учителя (рассказчик не описывает внешность героя, его характер, но мы видим, что Андрей отличается от остальных людей, этому служит противопоставление пассажиров и непассажиров, это рефлексирующий герой: « – Нормальный пассажир, – сказал Хан, – никогда не рассматривает себя в качестве пассажира. Поэтому если ты это знаешь, ты уже не пассажир. Им никогда не придёт в голову, что с этого поезда можно сойти. Для них ничего, кроме поезда, просто нет»).</p>	
<p>– Исходя из ваших ответов, мы можем прийти к выводу, что характер главного героя повести схематичен, однако Андрей отличается от остальных действующих лиц, он способен делать свой выбор. Давайте запишем это в тетрадь.</p>	<p>Записывают в тетрадь выявленную черту притчи в повести Пелевина.</p>	
<p>– Давайте прочитаем отрывок из</p>	<p>Выразительно читают отрывок из</p>	

<p>произведения, тот момент, где Андрей сидит в вагоне-ресторане и смотрит на солнечные лучи.</p> <p>О чём рассуждает Андрей? С чем сопоставляет Андрей лучи солнца? С чем ещё мы можем сопоставить лучи солнца, умирающие в останках супа? Какой видит Андрей жизнь? Что ещё в тексте подтверждает понимание жизни как движение к бессмысленному концу? О чём прежде всего задумывается герой? Можем ли мы отнести такие рассуждения к философским? Запишем эту найденную нами притчевую черту в тетрадь.</p> <p>– Итак, Андрей понимает, что жизнь – это поезд, который несётся к разрушенному мосту, но из которого есть выход. Кто помогает Андрею найти этот выход? Можно ли сказать, что Хан наставляет Андрея? Можно ли назвать Хана учителем, а Андрея его учеником? Таким образом, назидательное начало,</p>	<p>произведения.</p> <p>Отвечают на вопросы учителя (Андрей сопоставляет лучи солнца, угасающие в останках вчерашнего супа, с собой, он видит свою жизнь бессмысленной; мы можем сопоставить лучи солнца и с поездом, который несётся к разрушенному мосту, и с жизнью, обречённой на бессмысленный конец, это подтверждает и оглавление повести, от 12 до 0; герой задумывается о реальности действительности).</p> <p>Делают записи в тетради.</p> <p>Отвечают на вопросы учителя (Хан помогает найти Андрею выход из поезда, он задаёт ему наводящие вопросы, оставляет Андрею загадочное послание, Хана можно назвать учителем, а Андрея учеником).</p>	
---	---	--

<p><i>свойственное притче у Пелевина обращено не к читателю, а к главному герою. Запишем это в тетрадь.</i></p> <p><i>– Как вы думаете, почему, несмотря на обилие философских мыслей в повести, произведение всё же не становится нравоучительным изложением?</i></p> <p><i>– Каким образом Андрею удаётся выйти из поезда? Мы знаем, куда идёт герой? Как вы думаете, что важнее в повести возможность выхода героя из поезда или то, куда он направляется? Обратите внимание на то, что герой после выхода из поезда слышит только звук собственных шагов? Что это может обозначать?</i></p> <p>Организует индивидуальную работу.</p> <p><i>– В каждой притче скрыт особый смысл. О чем же притча Пелевина? Что обозначает финал</i></p>	<p>Делают записи в тетрадь.</p> <p>Отвечают на вопрос учителя (Пелевин смешивает разные жанры в своих произведениях, у него присутствует и комическое, и абсурдное, и притчевое начало).</p> <p>Отвечают на вопросы учителя (время замирает, поезд останавливается, герой выходит из поезда и слышит звук собственных шагов, в повести важнее сам выход героя из поезда; для Пелевина в приоритете стоят ценности индивидуальные, личностные перед ценностями социальными; герой Пелевина стремится освободиться от навязываемых обществом иллюзий).</p> <p>Индивидуальная работа по заданию учителя.</p>	
---	---	--

<p><i>повести? Попробуйте составить своё толкование повести Пелевина, выявить в повести главную, на ваш взгляд, тему и сжать повесть до небольшого поучительного изречения (паремии). Подумайте, какой отличительной черты притчи не хватает в повести Пелевина? Чему это служит?</i></p>		
<p>Проверка результатов работы. Обсуждение работ.</p>	<p>Представление классу своих работ. Участие в обсуждении работ. Делают выводы по отсутствию в рассказе ключевого элемента притчи – назидательного вывода.</p>	
<p>Помогает учащимся провести сопоставительный анализ традиционных черт притчи и черт притчи, выявленных в повести Пелевина. – В повести Пелевина мы много традиционных черт жанра притчи. Давайте посмотрим на таблицу и сравним, какие черты у Пелевина сохранены, а какие трансформированы. Представление сопоставительной таблицы на слайде.</p>	<p>Проводят сопоставительную работу.</p>	

<p>Организует творческую работу в парах. – <i>Разделитесь по парам и составьте свою авторскую притчу на основе уже известных вам жанровых черт.</i> Проверка результатов работы в парах. Обсуждение работ.</p>	<p>Творческая работа в парах. Представление работ. Участие в обсуждении работ</p>	
<p>Подведение итогов урока (2 мин.) <i>Цель: осознание учащимися своей учебной деятельности.</i></p>		
<p>Акцентирует внимание на конечных результатах учебной деятельности. Подводит итоги урока: – <i>Итак, сегодня мы познакомились с новым для вас автором В.О. Пелевиным и с его рассказом «Жёлтая стрела». Как вы думаете, можно ли назвать это произведение притчей? Чему, по вашему мнению, служат традиционные элементы жанра притчи в тексте Пелевина? Как бы вы определили манеру письма автора?</i></p>	<p>Осуществляют совместное подведение итогов, отвечают на вопрос учителя, аргументируя свой ответ.</p>	<p>Регулятивные: осуществлять итоговый контроль по результату совместной деятельности. Коммуникативные: адекватно использовать речевые средства для решения коммуникативной задачи. Предметные: иметь представление о чертах жанра притчи и уметь проследить трансформацию этих черт в современной литературе; делать выводы о значении тех или иных жанровых элементов в тексте; иметь представление о манере письма автора.</p>
<p>Этап рефлексии (2 мин.) <i>Цель: осознание учащимися своей учебной деятельности, самооценка результатов своей деятельности и всего класса.</i></p>		
<p>Организует рефлексию обучающихся по поводу</p>	<p>Осуществляют самооценку</p>	<p>Личностные: выработка личностных</p>

<p>их деятельности на уроке. Раздаёт карточки самооценивания.</p>	<p>проделанной работы.</p>	<p>смыслов. Регулятивные: оценивать правильность выполнения действия на уровне адекватной ретроспективной оценки; формировать навыки рефлексии. Познавательные: уметь сравнивать, оценивать.</p>
---	----------------------------	--