

УДК 372.882.161.1:37.091.32 (Пелевин В.) ББК 4426.839(=411.2)-270

## «Поезд идет к разрушенному мосту» (материалы к уроку по повести В. Пелевина «Желтая стрела»)

Т. Н. Маркова  
Челябинск, Россия

**Аннотация.** Данная статья посвящена актуальной методической проблеме анализа произведений современной литературы. Стратегия внимательного чтения представлена в разработке урока по повести В. Пелевина «Желтая стрела». Работа направлена на вдумчивую работу с художественным текстом, развитие филологической культуры учащихся.

**Ключевые слова:** современная литература, В. Пелевин, индивидуальный стиль писателя.

T. N. MARKOVA. *“The train goes to the broken bridge” (materials for the lesson on the story V. Pelevin “Yellow Arrow”)*

**Abstract.** This article is devoted to the actual analysis of the methodological problems of contemporary literature. The strategy presented in a careful reading of the development of the lesson on the novel by V. Pelevin “Yellow Arrow”. Work aimed at thoughtful work with literary texts, the development of philological culture students.

**Keywords:** contemporary fiction, V. Pelevin, individual style of the writer.

Писательская карьера Виктора Олеговича Пелевина (род. 1962) началась на рубеже 1980–90-х. Из начинающего автора авангардной прозы он превратился в одного из самых читаемых современных писателей, его книги переиздаются в России, активно переводятся за рубежом — в США, Японии, Европе. За сборник рассказов «Синий фонарь» в 1993 году В. Пелевину была присуждена Малая Букеровская премия. Романы «Чапаев и Пустота» (1996) и «Generation П» (1999) стали настоящими бестселлерами, культовыми книгами молодежной аудитории читателей. Вокруг его произведений постоянно вспыхивают споры: одни критики определяют их как апофеоз масскультуры, другие считают писателя одним из лидеров постмодернистской словесности.

Феномен Пелевина заслуживает внимания и как явление современной словесности, и как успешный коммерческий проект, и как факт сетевой литературы. Для школьного учителя литературы обращение к произведениям Пелевина — это возможность активизировать интерес старшеклассников к новым книгам и новым авторам и еще — возможность совершенствовать навыки анализа индивидуального стиля писателя посредством метода погружения в текст — от структуры к смыслу. Поэтому прежде всего условимся об основных понятиях.

Мы исходим из убеждения, что стиль художника, выполняя роль ядра (В. Виноградов), доминанты (Я. Эльсберг), универсального закона (В. Эйдинова), центра, фокуса художественной системы, расфокусируется во всех гранях образной формы, претворяется на разных уровнях поэтики. Или скажем иначе: проявляясь во внешних, видимых слоях произведения (повествовательном, хронологическом, сюжетно-композиционном), основной стилиевой закон окончательно открывается только на уровне глубинного смысла — на уровне авторской концепции мира и человека. Не забывая о взаимосвязанности и вза-

имообусловленности (изоморфизме) всех уровней поэтики, мы можем совершить медленное погружение в область сокровенных смыслов, взяв за основу идею В. Виноградова о смысловой нагрузке речевой формы («Текст — это вещь из языка, изготовленная по замыслу и воле автора») и учение М. Бахтина о хронотопе («Всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»).

В постсоветском литературном пространстве наблюдается процесс, который можно обозначить как маргинализацию социальности. Советский менталитет («наш гештальт», по Пелевину) отвергнут новой эпохой. Поколение, попавшее в исторический промежуток, переживает разрыв целостности, выпадение из реальности. В психологии этот феномен называется «когнитивный диссонанс» (познавательный сбой, дисбаланс). Проза Пелевина демонстрирует специфические (и весьма радикальные) способы преодоления когнитивного диссонанса (экзистенциального кризиса). Для современного писателя абсолютен приоритет ценностей индивидуальных, личностных перед ценностями социальными, он стремится освободиться от омертвевших механизмов мышления, от навязываемых обществом иллюзий — как старых, так и новых — и выйти в мир абсолютной свободы.

Постсоветская действительность, воспринимаемая сквозь призму эзотерического сознания (эзотерическое — тайное, закрытое, предназначенное для посвященных), претерпевает в прозе Пелевина различные метаморфозы. Эти преобразования пародийны и аллюзивны, то есть осуществляются в широком поле предшествующей культурной традиции — от философии Древнего Востока до канонов социалистического реализма. Ситуации в его произведениях носят, как правило, условный, фантастический, мистический характер. Их можно читать только в свете гротеска, аллегии, басни, антиутопии, фэнтези, хотя условность порой носит латентный (скрытый) характер, не всегда обнажающий механизмы стыковки объективной реальности с миром ирреальным.

М. Эпштейн всю прозу Пелевина называет «виртуальной», ускользающей, мерцающей. Действительно, мир его текстов — это череда искусственно созданных и искусственно же сменяемых фантомов. Подмена подлинного мнимым, настоящего вымышленным, органического иллюзорным происходит легко и незаметно. Ни одна из реальностей здесь не превосходит другую, они взаимообратимы и взаимозаменяемы, так как в основе всего — неделимая, ризоматическая картина мира, где нет места центру, иерархии, нет никаких ограничений для авторских химер. (С точки зрения философии, это называется «солипсизм» (лат. *Solus* — единственный + *ipse* — сам) — признание в качестве единственной реальности только своего «я», индивидуального сознания).

Описание жизни сознания в текстах Пелевина восходит к мотивам западно-европейской трансцендентальной философии, буддизма и мистического учения Карлоса Кастанеды. В процессе подготовки русского издания «Путешествия в Икстлан» Пелевин глубоко проникся аллегорией жизни как путешествия. Архетипический сюжет вечного возвращения — точнее, поиска и невозвращения — становится для него определяющим. Однако если для героев Кастанеды жизнь остается чудом и тайной, для героев Пелевина — это тотальный абсурд и тупик, движение, заведомо обреченное и потому бессмысленное.

Прежде чем обратиться к анализу повести «Желтая стрела», целесообразно предложить учащимся несколько вопросов:

— Что такое «Желтая стрела»?

— Какой представляется «железнодорожная цивилизация» в повести?

— Почему главного героя считают «мистиком»?

— Как вы можете объяснить странную нумерацию глав?

— Какие особенности языка Пелевина вы можете отметить?

Повесть «Желтая стрела», последняя из журнальных публикаций Пелевина, дала название и эмблему книге избранных повестей и рассказов [Пелевин 2000]. Герой повести Андрей, пассажир безостановочно несущегося экспресса, томится вопросом о смысле движения. Толчок к пробуждению его сознания дает встреча с человеком по имени Хан, показавшим герою настенные письма. Попытка обрести новую точку наблюдения (так называемая «ритуальная смерть» — выход на крышу вагона) не открывает герою искомой истины: там всего лишь несколько одиночек с лицами сомнамбул продолжают бесцельное движение наверху все того же экспресса. Но однажды Андрей и Хан видят, как «странный человек с соломенной шляпой за плечами», оттолкнувшись от крыши, прыгает через ограждение моста и плывет к берегу. Путь указан, выход из постылого пространства есть, и главный герой Андрей совершает поступок: он покидает вагон, выбирает свободу мира, незнакомого, тревожного, а сверкающий желтыми окнами поезд летит мимо к разрушенному мосту.

Композиция «Желтой стрелы» предьявляет путь от постылой бесконечности к абсолютному нулю, вне времени, Апокалипсису, к остановке и замиранию, о чем свидетельствует необычная нумерация глав — от 12 к 0. Только когда герой все понимает до конца, поезд (время) останавливается, Андрей спрыгивает на насыпь, и ему открывается иное пространство: широкое поле, асфальтовая дорога, далекий горизонт; он слышит сухой стрекот в траве, шум ветра и тихий звук собственных шагов.

Повесть Пелевина тяготеет к максимальной смысловой обобщенности и многозначности. Сквозь реалии 1990-х (бизнес, ваучеры, наперсточники) в ней просвечивает библейский текст. Знаковый характер приобретают имена Авель (бородатый горец), Петр (сосед по купе), надпись на майке Хана — «Angels», и, конечно, эпизод со «странным человеком», указавший путь другим, в частности Андрею (Андрей по библейской легенде — первый из апостолов, присоединившийся к Христу). «Странный человек» имеет портретное сходство с учителем из книг Карлоса Кастанеды — доном Хуаном.

Еще одна интертекстуальная аллюзия, присутствующая в тексте — притча Франца Кафки «Железнодорожные пассажиры». Внутренний мир человека в произведении великого австрийского писателя представлен как попавший в крушение пассажирский поезд, въехавший в длинный тоннель (неправдоподобно длинный — где еще не видно света конца и уже не видно света начала), да так и оставшийся там. Пелевин не возносится к кафкианским метафизическим высотам, его поезд предельно обывовлен, абсурдная ситуация подана без какого бы то ни было пафоса и философской изощренности, но при этом рождает острое ощущение узнаваемости, личной сопричастности к вымышленным автором ситуациям и переживаниям.

«Железнодорожная» цивилизация по ту и эту сторону заплеваных вагонных стекол предстает перед нами в красках, звуках, запахах, отмеченных преимущественно отрицательной экспрессией. Звуки: протяжный гул, обычный утренний шум, брань, ругань, детский плач, храп, даже музыка льется в эфире, «как будто из огромной общепитовской кастрюли». Запахи: спертый воздух, накурено, в ресторане пахнет горелым и тухлым, повсюду неотвязная коридорная, туалетная вонь. Преобладающие в повести цвета и краски — рыжий, ржавый, коричневый, желтый (безумие), черный (инфернальный), малиновый (негативная экспрессия, возможно, от ассоциации с малиновыми клубными пиджаками новых русских): малиновое одеяло на покойнике, малиновая жилетка на проводнике; желтый плафон на потолке, желтая краска на крыше вагонов, ржавые грибы вентиляционных башенок, рыжие китайские куртки и одинаковые рыжие галстуки и т. п. Горячий солнечный свет падает на скатерть, покрытую липкими пятнами и крошками, лучи солнца — «желтые стрелы» — угадают на отвратительных останках вчерашнего супа.

Эзотерический (тайный) смысл повествования Пелевина обнаруживается через метафоризацию обыденных, тривиальных деталей: поезд (жизнь), мост (катастрофа, смерть), стук колес (ход времени), а также — коридор, стрела, окно, тамбур и т. п. Из них конструируется модель мира:

«Желтая стрела» — это поезд, который идет к разрушенному мосту. Поезд, в котором мы едем. Пассажиры не понимают того, что едут в поезде. Им никогда не придет в голову, что с этого поезда можно сойти. Для них ничего, кроме поезда, просто нет. ...Когда человек перестает слышать стук колес и согласен ехать дальше, он становится пассажиром. Остается самое сложное в жизни. Ехать в поезде и не быть его пассажиром [Пелевин 2000: 19–21].

В. Пелевин создает мир повести, скрупулезно подбирая детали (вещи, понятия), по которым мы безошибочно узнаем современную жизнь (бытовые реалии, книги, песни, лозунги). В «Желтой стреле» это проявляется в насыщенности деталями с «железнодорожной» семантикой: поезд «Желтая стрела», газета «Путь», рубрика «Рельсы и шпалы», сигареты «Дорожные», водка «Железнодорожная особая», коньяк «Лазо» с пылающей паровозной топкой на этикетке, фирма «Голубой вагон», надпись на двери «Локомотив — чемпион», «Театр на верхней полке», спектакль «Бронепоезд 116-511», брошюра «Путеводитель по железным дорогам Индии», книга Б. Пастернака «На ранних поездах», песня Б. Гребенщикова «Поезд в огне», фильм А. Курасавы «Под стук невидимых колес», репродукция «Будущих железнодорожников» Дейнеки, «железнодорожные» мотивы стихов А. Блока и Н. Гумилева, эмблемы МПС, купе, плацкартные и общие вагоны, вагон-ресторан, тамбур, проводники, подстаканники и т. д. Едва ли не каждая деталь содержит информацию о знаковости окружающих предметов и вещей, образующих понятие «современный стиль жизни».

Отчего-то было необычно много молодых, но уже растолстевших женщин в турецких спортивных костюмах... Иногда появлялись мужья в майках навыпуск; у многих в руках было пиво. Мужики здесь ходили в тренировочной затрапезе, а женщины — в застиранных бледных сарафанах.

Ассистенты у него (наперсточника. — Т. М.) были очень внушительные и крупногабаритные. Старый приятель Гриша Струпин — в модном твидовом пиджаке, к лацкану которого была прицеплена крылатая эмблема МПС — стоила она бешеных денег, но у Гриши они были. Еще при коммунистах он торговал по тамбурам сигаретами и пивом, а сейчас развернулся совсем широко [Пелевин 2000: 25].

О языке пелевинской прозы в критике продолжается спор. Одни видят в нем конъюнктурность (А. Немзер), другие — работу со штампами, необходимую мастеру конца 90-х (И. Роднянская). Одним он кажется стертым, безликим (В. Новиков), другие в повседневном киче усматривают специфический авторский прием (А. Генис). Стиль Пелевина получает

самые противоречивые определения: буриметический, эклектический, русско-английский, современный новояз, вьедливое арго, лоскутное одеяло, винегрет, волапюк. Очевидно, что язык Пелевина так же далек от нормативного литературного, как далек от него современный разговорный язык [Антонов 1995].

Так, словесная фактура повести «Желтая стрела» демонстрирует пеструю смесь разных лексических пластов. Это слова научного стиля: *эвфемизм, русский фрейдизм, трансцендентальная медитация, гностицизм, тотальная антропология, копрофагия, иерархия демиургов, историческая параллель, идентифицировать*; разговорно-просторечная фразеология: *стрельнуть сигарету, махнуть стакан, ткнуть пальцем, быстро управиться, мурыжиться, перебранка*; блатной жаргон: *заниматься этим нет мазы; не знают, на кого наехали; с базара съехал; провести по понятиям; сунул мало; кончай интеллектом давить; урла залетная; ботаник, тусоваться* и пр.

Пелевин парадоксально совмещает фразеологизмы из разных стилистических пластов, например: «в объятиях Морфея» и «поставить на уши». Он иронически строит фразу: *«Герои фильма занимаются делами, которые с полным правом можно назвать важными и серьезными, — это мелкооптовая торговля, медленное умирание с голоду, воровство, деторождение и так далее»*. Или другой пример: *«А воры кто? — вскричал Петр Сергеевич тоном Чацкого, устраивающего очередное разоблачение в тамбуре вагона Фамусовых»*. Не заботясь о благозвучии, писатель прибегает к каламбурам: бизнес — «без нас», спертый воздух — «и воздух сперли», саркастически переосмысливает семантику высоких понятий, как-то: цивилизация, культура, гармония.

— Знаете, — сказал Андрей, — я себе сейчас представил такого огромного пьяного мужика с гармошкой, до неба ростом, но совсем тупого и зыбкого. Он на этой своей гармошке играет и поет какую-то дурную песню, уже долго-долго. А гармошка вся засаленная и блестит. И когда внизу это замечают, это называется отблеском высшей гармонии [Пелевин 2000: 15].

Свои лингвистические эксперименты Пелевин ведет в разных направлениях. Он стремится оживить умершие метафоры посредством остранения, предъявить сочетание несочетаемого («оглушительная тишина»), обнажить метафизический парадокс, заключенный в многозначности слова, к примеру, слова «земля»: *«То, в чем гниют кости, и мир, в котором мы живем, так сказать живем, называется одним словом»*. Современный писатель создает собственный, индивидуальный, функционирующий только пределах авторского текста, внутренний (неопределенно-мистический, эзотерический) язык для посвященных. С этой целью используются эвфе-

мистические конструкции и остраненные метафоры («ритуальная смерть», «подстаканники»), метафоризируются самые обыденные слова (коридор, окно) [Маркова 2005].

Утрачивая предметность (номинативность), слово Пелевина тяготеет не к кристаллизации, а к растворению, корень слова, его семантическое ядро нередко оказывается избыточным. Пелевину достаточно указания на предмет или явление, и тогда вместо имени он употребляет местоимение или местоименное наречие: там, тут, здесь, туда. Эзотерическая семантика в них присутствует имплицитно (неявно), а тривиальный бытовой диалог аранжируется так, что за ним определено прочитывается метафизический смысл:

Перед Андреем стояла беспокойная девочка с огромными грязными бантами в волосах. Стуча кулаком в стекло, она глядела в окно, иногда поворачиваясь к стоящей рядом матери, одетой в турецкий спортивный костюм.  
— Мама, — спросила вдруг она, — а что там?  
— Где там? — спросила мама.  
— Там, — сказала девочка и ткнула кулаком в окно.  
— Там — там, — с ясной улыбкой сказала мама.  
— А где лучше, — спросила девочка, — в поезде или там?  
— Не знаю, — сказала мама, — там я не была.  
— Я хочу туда, — сказала девочка и постучала пальцем по стеклу окна..  
— Подожди, — горько вздохнула мать, — еще попадешь.  
— Я хочу туда-а, — пропела девочка на несуществующий мотив, — там-там, там-там.

Местоименное наречие субстантивируется, мерцающая экзистенциальными смыслами.

Как и во многих других рассказах («Вести из Непала», «День бульдозериста»), в «Желтой стреле» эзотерический смысл обнаруживается как бы случайно, проявляется на периферии текста — в надписях на стене, в постскриптуме письма — или озвучивается голосом из репродуктора (из эфира):

Куросава как бы стремится показать, что каждый из социально адекватных героев тоже, в сущности, едет по реальному вагону в своем собственном маленьком иллюзорном «трамвае». Но, однако, Куросава не намечает никаких путей выхода из показанного им бесприютного мира [Пелевин 2000: 44].

Окказионально-метафорический смысл подчеркнут графически (кавычками — не предмет, а якобы предмет, знак), то есть графика тоже становится средством выражения авторской замысла. Эзотерическое остранение реализуется шрифтовым выделением текста настенных писем:

ТОТ, КТО ОТБРОСИЛ МИР,  
СРАВНИЛ ЕГО С ЖЕЛТОЙ ПЫЛЬЮ

ВЕСЬ ЭТОТ МИР —  
ПОПАВШАЯ В ТЕБЯ ЖЕЛТАЯ СТРЕЛА

ПРОШЛОЕ — ЭТО ЛОКОМОТИВ,  
КОТОРЫЙ ТЯНЕТ ЗА СОБОЙ БУДУЩЕЕ

ТЫ ЕДЕШЬ СПИНОЙ ВПЕРЕД  
И ВИДИШЬ ТОЛЬКО ТО, ЧТО УЖЕ ИСЧЕЗЛО

А ЧТОБЫ СОЙТИ С ПОЕЗДА, НУЖЕН БИЛЕТ.  
ТЫ ДЕРЖИШЬ ЕГО В РУКАХ,  
НО КОМУ ТЫ ЕГО ПРЕДЪЯВИШЬ?

Стремлением обнажить «двойное дно» повседневности продиктованы и особенности пунктуации. Двучленные высказывания с использованием тире в повести Пелевина приобретают характер формул, в которых экзистенциальные понятия и этические категории определяются через обыденное, например: «Жизнь — это просто грязное стекло, сквозь которое я лечу».

Целый ряд риторических формул у Пелевина обнаруживают свою несомненную близость к научному стилю, однако в них тоже присутствует «мерцательная» логика неопределенности границ — счастья и несчастья, жизни и смерти, сна и яви:

В сущности, никакого счастья нет, есть только сознание счастья. Есть только сознание, а все остальное, в том числе и мы сами, существует только постольку, поскольку попадает в его сферу [Пелевин 2000: 56].

Стилистические особенности текстов Пелевина обусловлены интровертивным характером рефлексии его персонажей, которые заняты не действием, а осмыслением, припоминанием. Напряженная работа сознания синтаксически выражается в обилии вопросительных конструкций, свойственных внутренней речи:

Я даже не знаю, кто такой я сам. Кто тогда будет выбираться отсюда? И куда? Но что же тогда существует на самом деле и кто такие мы сами? Куда в это время деваюсь я? И куда деваются эти деревья и шлагбаумы в то время, когда на них никто не смотрит? Куда они все едут? Зачем? Разве они никогда не слышат стука колес или не видят голых равнин за окном?

Странного героя повести «Желтая стрела» окружающие считают «мистиком», сам же себя он аттестует так: «Не мрачен, а задумчив. Сижу и размышляю». Он — из прозревших («Я просто вижу жизнь такой, как она есть, трезво и точно, и никогда не смогу принять этот грохочущий на стыках рельсов желтый катафалк за что-то другое»). Ему претит стадность, бессмысленность тотальной инерции, принудительное навязывание иллюзий и утопий, он не желает верить в «Утризм» — доморощенную ре-

лигию пассажиров экспресса, не желает подчиниться «великому замыслу» (Пелевин комически снижает философскую выкладку: «Чьему? И какому из замыслов?»). Андрей брезгливо сторонится криминального бизнеса («без нас») и не приемлет конформизма и лицемерия «культурных игр», в которые цинично играет Антон:

Есть жизнь, и есть там искусство, творчество. Соц-арт там, концептуализм там. Модерн там, постмодерн там. Я их уже давно с жизнью не путаю. У меня жена, ребенок скоро будет — вот это, Андрюша, всерьез. А рисовать там можно что угодно — есть всякие там культурные игры и так далее [Пелевин 2000: 52–53].

Выпавший из реального (читай: банального) мира, пелевинский герой одержим единственным желанием — хоть на время покинуть «*осточертевшее пространство всеобщей жизни и смерти*». Он стремится совершить невозможное и выйти в другое измерение, перейти из социального бреда в иной, виртуальный мир. Выход из игры по чужим правилам, «отлетание» от социальности происходит через сон [Нечепуренко 2013: 97–101]. Именно во сне Андрею открывается постскриптум послания исчезнувшего Хана, во сне останавливается поезд (время) и герою открывается желанный мир, где другие — чистые — звуки, запахи и цвета: стрекот кузнечиков и тихий шорох шагов, свежий воздух, теплый ветер, полный множества незнакомых запахов, голубая полоска реки и зеленый склон кустарников, светлая полоса неба и белая церковь с косым крестом. Это тот самый мир, о котором тосковал герой, стоя у грязного вагонного окна:

Только что меня опять не было, а был просто мир за окном и что-то прекрасное и непостижимое, да и абсолютно не нуждающееся ни в каком «постижении», несколько секунд существовало вместо обычного роя мыслей, одна из которых подобно локомотиву тянет за собой все остальные, обволакивает их и называет словом «я» [Пелевин 2000: 41].

Мир текстов Пелевина строится по одной и той же модели, из типовых, хотя и варьирующихся, деталей. Опородержащими конструкциями этого мира становятся образы-концепты — клетка (купе, камера) и коридор (тоннель, лифт, движущаяся лента транспортера, летящий, как стрела, поезд). Вместе они образуют закрытое, замкнутое, жестко очерченное линией запрета, безвыходное, бесчеловечное антипространство. Купе железнодорожного вагона, палата пионерлагеря, цех бройлерного комбината, экран монитора, тюремная камера — всего лишь разные его наименования. Жизнь видится Пелевину гигантским пионерлагерем, вселенской казармой или тюрьмой, тотальной компьютерной игрой, поездом,

безостановочно движущимся к разрушенному мосту. Это тесный, плоский, однообразный мир безысходной тоски и отчаяния.

Разобщенные, замкнутые и обреченные миры-клетки связаны между собой коридорами — длинным коридором спального корпуса пионерлагеря («Омон Ра»), лабиринтами коридоров с ловушками и тупиками в компьютерной игре («Принц Госплана»), заплеванными коридорами железнодорожного экспресса («Желтая стрела»), вонючими тюремными коридорами («Онтология детства»), гигантской черной лентой транспортера («Затворник и Шестипалый»). Бытовые реалии в текстах Пелевина возводятся в ранг символов экзистенциального тупика.

Другое измерение в конструкциях Пелевина связано с концептом окна (стекла, рамы, подоконника). Это окрашенные масляной краской окна бройлерного комбината, квадратное пятно мутного белесого света под потолком цеха («Затворник и Шестипалый»), засиженные мухами, грязные, заплеванные стекла окон вагонов («Желтая стрела»), два квадрата неба на стене тюремной камеры, сквозь которые иногда видны звезды и облака («Онтология детства»). Окно у Пелевина выступает в качестве символа границы миров. Автор бесконечно варьирует размеры и конструкцию — раму — того окна, из которого его герой смотрит на мир. Впрочем, главное происходит на границе миров — «подоконнике». Эта особенность подмечена А. Генисом: «Автор новой литературы — поэт, философ и бытописатель пограничной зоны. Он обживает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают яркие художественные эффекты — одна картина мира, накладываясь на другую, создает третью, отличную от первых двух» [Генис 1992: 211].

Вектор движения у Пелевина часто обозначается знаком стрелы. Эта метафора многозначна, универсальна и вариативна. Мчащийся к неминуемой катастрофе железнодорожный экспресс (похож на сияющую электрическими огнями стрелу, пушенную неизвестно кем неизвестно куда), значок в компьютерной игре, знак выхода из вагона, наконец, это знак полета. Однако оптимистическая трактовка здесь не

работает. Мир, в который сошел с поезда Андрей, живет по тем же законам, что поезд. Разница в том, что в этом мире герой движется уже по собственной траектории, он уже не пассажир, он не едет в поезде, чужая воля или сила тотальной инерции над ним не властны.

«Я» пелевинского героя — чистое сознание, мысль и ощущение. Презрение к социальности у Пелевина достигает такой степени, при которой любое «отлетание» от нее наделяется свойством позитивности, а самому акту бегства от невыносимо банального общается романтический оттенок, при этом писатель трезво сознает несбыточность и опасность достигнутой утопической цели. Но безусловно привлекательной в его героях остается способность презреть бытовой кошмар, отвергнуть все фундаментальные доктрины (идеологические и религиозные) и идти по жизни спокойно, ни за что не держась, зная наперед, что окружающая нас реальность не единственная и не неизменная; идти и слушать правильный ритм Вселенной и стараться ему соответствовать.

## ЛИТЕРАТУРА

*Антонов А.* ВНУЯЗ («внутренний язык») в творчестве Пелевина // Грани. — 1995. — № 28. — С. 125–148.

*Генис А.* Виктор Пелевин: границы и метаморфозы // Знамя. — 1992. — № 12. — С. 210–214.

*Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература. Кн. 3. В конце века (1986–1990). — М. 2001. — С. 61–67.

*Маркова Т. Н.* «Особый язык» прозы В. Пелевина // Русская речь. — 2005. — № 1. С. 46–51; № 2. — С. 27–35.

*Нечепуренко Д. В.* Герой-профан в пелевинской характеристологии // Филологический класс. — 2013. — № 2 (32). — С. 97–101.

*Пелевин В.* Желтая стрела. Повести и рассказы. М.: Вагриус. — 2000. — С. 9–65.

## ДАнные об авторе

Маркова Татьяна Николаевна — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой литературы и методики обучения литературе Челябинского государственного педагогического университета.

Адрес: 454080 Челябинск, пр. Ленина, 69

Эл. почта: makavelli@hotmail.ru

## ABOUT THE AUTHOR

Markova Tatyana Nikolaevna is a Doctor of Philology, Professor, Head of Literature and Methodics of Literature Education Department in Chelyabinsk State Pedagogical University.