

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА *ЧАПАЕВ И ПУСТОТА*

Инга Видугирите, Анастасия Осина

Вильнюсский университет  
Кафедра русской филологии

*В статье проводится анализ пространственных репрезентаций в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота». Теоретический контекст исследования составляет работы Б. Вестфала и Р. Талли, вводящие понятия геокритики и картографирования литературы. Анализ текста ориентирован на проблематику, которую позволяют раскрыть аспекты референтности, трансгрессивности и темпоральности пространства в литературе. Пространство в романе Пелевина репрезентируется картами, предполагающими связь с реальным физическим миром, и картинами, часто отсылающими к традиции русской литературы. Уход героя в «пустоту» интерпретируется как уход от классической традиции и одновременного ее сохранения в виде «коллективного визуального», из которого почерпнуты пространственные образы романа. На уровне метаповествования Пелевин занят вопросом о наблюдателе и его субъективном восприятии, что делает роман исключительно злободневным в контексте современных геополитических катастроф.*

**Ключевые слова:** Пелевин, Чапаев и Пустота, геокритика, картографирование литературы, картина, пейзажи, пространство и место.

**Keywords:** Pelevin, Chapaev and the Void [Buddhas Little Finger], geocriticism, literary mapping, picture, landscape, space and place.

### 1. Постановка проблемы

Начнем с принципиальной для нашего исследования цитаты из романа Пелевина *Чапаев и Пустота*:

*Правую часть картона занимало изображение большого города. Увидев ярко-желтый купол Исакия, я понял, что это Петербург. Его улицы, местами нарисованные подробно, а местами просто обозначенные линиями, как на плане, были заполнены стрелками и пунктирами, явно изображавшими траекторию чьей-то жизни. От Петербурга пунктирный след вел в такую же примерно Москву, находя-*

*щуюся совсем рядом. В Москве были крупно выделены только два места – Тверской бульвар и Ярославский вокзал. От вокзала вела тоненькая двойная паутина железной дороги, которая, приближаясь к центру картонного листа, расширялась, увеличивалась и становилась объемной, превращаясь в рисунок, выполненный более-менее по законам перспективы. Рельсы уходили к заросшему ярко-желтой пиенницей горизонту, а на этих рельсах, в облаках дыма и пара, стоял поезд. <...> Поезд на рисунке только несколько метров не дошел до железнодорожной станции, большая часть которой осталась за краем листа, видно было только*

*ограждение платформы и табличка со словами: «Станция Лозовая».*

(Пелевин 2002, 109–110)

Это описание картины, которая, как дает нам понять автор, нарисована главным героем и повествователем Петром в психиатрической лечебнице, где – вперемежку с просторами гражданской войны – происходит действие романа. Через это описание карты-картины Пелевин соотносит художественное пространство романа с картой Российской империи (обе столицы и станция Лозовая, находящаяся недалеко от Харькова, связаны общей железнодорожной магистралью) и этим раскрывает картографическую / географическую основу романа, охватывающего просторы всего евразийского континента. Более того, на этом «детском по своей природе» рисунке повествователь видит «траекторию чьей-то жизни», как оказывается, его собственной, которая и составляет основную сюжетную линию романа. Таким образом, получается, что рисунок героя является *картой* романа Пелевина, о чем, впрочем, открыто говорится в предшествующем его описанию введении:

*Множеством действующих лиц, обилием деталей и запутанностью изображения он напоминал иллюстрацию к роману Толстого «Война и мир» – я имею в виду такую иллюстрацию, на которой поместились бы все герои романа и все его действие.*

(Пелевин 2002, 109)

Можно предполагать, что подобное воплощение утопического проекта иллюстрации к роману, претендующему на широту *Войны и мира*, достигается воображением героя (автора) благодаря

сочетанию двух видов репрезентации пространства – предельно абстрактной проекции в виде карты и пейзажа как репрезентации конкретно пережитого и освоенного места в пространстве<sup>1</sup>. Они совмещаются в процессе перехода от картографического образа к образу живописному в процитированном отрывке: «От вокзала вела тоненькая двойная паутина железной дороги, которая, <...> увеличивалась и становилась объемной <...>. Рельсы уходили к заросшему ярко-желтой пшеницей горизонту, а на этих рельсах, в облаках дыма и пара, стоял поезд» (Пелевин 2002, 110). Картографирование и живописание пейзажа в их отношении к повествованию могут быть поняты как две разнонаправленные практики. Сведение к карте (в данном случае России) рассказываемой истории обобщает эту историю до абстрактного картографического образа, а сосредоточение внимания на одной местности (станция Лозовая), вживание в ее атмосферу, наблюдение и репрезентация в виде словесной картины – это, наоборот, извлечение из абстракции картографического образа конкретного куска «жизни», ставшим таковым благодаря глазу и другим чувствам субъекта (см. Casey 2002, 3–19). Упомянутый рассказчиком «заросший ярко-желтой пшеницей горизонт» уже на следующей странице текста соотнесен с пейзажем Ван Гога «Вороны в пшеничном поле»,

<sup>1</sup> Описанная Пелевиным трансформация от карты к картине напоминает процесс формирования жанра пейзажа под импульсом картографии, который произошел в голландской живописи XVII в. (см. Alpers 1987, 51–96) и, по мнению Эдварда Кейси, стал решающим моментом в рождении самого жанра пейзажа (Casey 2002, 164).

в интерпретации которого (полемически) озвучен принцип субъективности жанра:

*Результат оказался очень похож на известное полотно Ван Гога, названия которого я не помнил, где над пшеничным полем чернело множество ворон, похожих на грубые и жирные буквы «v». Я подумал о том, насколько безысходна судьба художника в этом мире. Эта мысль, доставившая мне сперва какое-то горькое наслаждение, вдруг показалась невыносимо фальшивой.*

(Пелевин 2002, 112–112)

Отсылки к картинам как визуальным образам пространства в романе Пелевина появляются еще несколько раз (пейзаж в стиле Джона Констэбла в броневике Чапаева, картина Александра Дейнеки «Будущие летчики», живописная картинка из «Нивы», «Последний день Помпеи» Карла Брюллова). Кроме этого, повествование пестрит описанием пространства как отдельных видов / картин, открывающихся перед глазами героев, у которых необязательно есть пратексты в визуальном искусстве. В любом случае, можно констатировать, что в романе есть явная ориентация на визуальные репрезентации пространства, работающие на усиление впечатления видимости и осязаемости внутреннего мира произведения. Выделение этой ориентации нужно для того, чтобы указать на явный парадокс, заключенный в замысле *Чапаева и Пустоты*, связанный как раз с вопросом о пространстве – как представляется, основном вопросе этого романа у Пелевина.

Парадокс состоит в том, что, несмотря на ярко выраженную визуальность художественного мира, сам Пелевин

утверждает, что новизну романа *Чапаев и Пустота* составляет то, что он является «первым романом в мировой литературе, действие которого происходит в абсолютной пустоте» (Пелевин 2001). Таким образом, получается, что пространственные образы, лишенные автором функции прямого указания на референтный мир, начинают работать на другом уровне – уровне языка, с помощью которого артикулированы смыслы идейного / философского порядка. Вот это функционирование визуальных репрезентаций пространства в качестве языка о *пустоте*, как и вопросы пространственной проблематики, непосредственно затронутые в тексте романа, являются предметом данной статьи, в которой ставится цель интерпретировать роман Пелевина *Чапаев и Пустота* в контексте современных геокритических исследований литературы.

## 2. Теоретический контекст: геокритика

Геокритика как отдельная область литературоведения сформировалась в общем потоке *поворота к пространству* в социальных и гуманитарных исследованиях, проявивших чуткость к французской философии второй половины XX в. (М. Фуко, М. Серто, Ж. Делез, Ф. Гваттари и др.) и постмодернистской географии (Д. Харви, Э. Соджа). Под флагом геокритики объединились две школы – французско-итальянская, возглавляемая Бертраном Вестфалем (Westphal 2011), и американская, основным теоретическим автором которой является Роберт Талли (Tally 2013). Как и аналогичная ей немецкая *топография*

литературы, геокритика делает акцент на связях художественного пространства текстов с физическим пространством мира, который она признает референтом вымышленного мира произведений. Установка на эту связь сохраняется даже в тех случаях, когда речь идет о принципиально фантастических построениях (см. Tally 2013, 146–154), а ее обратным эффектом являются признаки фиктивности, обнаруживаемые в пространстве повседневности человеческой жизни, – реальное и воображаемое накладываются друг на друга и создают некое переходное *третье пространство* (понятие, одолженное Вестфалем у автора *Постмодернистских географий* [1989] Эдварда Соджа, см. Westphal 2011, 69–74), в принципе не ограниченное в своих возможностях. Если Вестфаль, осмысляя ситуацию пограничности реального / воображаемого, делает акцент на «литературном» изучении реальных мест мира (например, Парижа в романах Бальзака), то Талли остается верным традиции изучения пространства в тексте (Башляр, Ауэрбах, Лукач, Бахтин) и свой геокритический проект определяет как обнаружение и выявление *картографий*, создаваемых литературой в ходе повествования, которое нуждается в определенной прикреплённости к миру и поэтому пользуется указаниями на географическое пространство (Tally 2013, 48–54). Основным авторитетом для него в этом направлении служит Питер Турчи, автор шести книг о писательском искусстве, одна из которых так и называется *Карты воображения: писатель как картограф* (Turchi 2004).

Геокритическое исследование литературы подразумевает взаимодействие автора и его читателей (или исследователей) в разнонаправленном процессе осмысления пространства, которое, будучи естественным окружением для жизни людей, одновременно является и местом фиктивной жизни литературных персонажей и их судеб. Подобное отношение к пространству нашло выражение в трех категориях, которые Вестфаль предложил в качестве основных принципов геокритики, – это категории **пространственности времени** (*spatiotemporality*), **трансгрессивности** и **референтности**. Если референтность означает принципиальное убеждение, что любая репрезентация пространства, независимо от степени ее фантастичности / реальности, восходит к референтному миру (Westphal 2011, 75–110), то трансгрессивность указывает на качество самих репрезентаций: они, как и порождаемые ими идентичности, лишены стабильности, текучи и изменчивы в отношении «реальности», которая также является продуктом репрезентаций, научивших наблюдателя определенному типу взгляда (там же, 37–74). Пространственность времени связана с темпоральной вариативностью современных гетерогенных пространств, асинхронностью настоящего времени и полисинхронностью глобального мира (там же, 9–36). В свете этих категорий, допускающих наложение воображаемого и реального, каждое произведение литературы (и других искусств) потенциально таит в себе некий зародыш географии – науки о земле, дословно – землеописания, у которого своя кос-

мологическая, согласно Кейси, функция: превращать **землю** в **мир**, делать ее видимой и осязаемой (Casey 2002, 268–269). В современной литературе это подспудное географическое письмо особенно развито.

В контексте исследований<sup>2</sup>, посвященных вопросам соотношения творчества Пелевина с постмодернизмом (Скоропанова 2001; Маньковская 2000; Сиротин 2012; Корнев 1997; Гурин б/г), проблематика пространства в его референтном отношении к миру физической реальности не рассматривалась. Она выходила на поверхность в самых общих заключениях об отношении Пелевина к действительности, как, например, в рецензии Ирины Роднянской на роман *Чапаев и Пустота*, где критик удачно сформулировала мысль о том, что Пелевин «сочинял притчу о том, как выскользнуть из круговорота неистинного бытия, но, когда стал облекать ее в плоть, вышло, что написал роман о России» (Роднянская 1996, 213). Референтная связь художественного мира Пелевина с миром исторической реальности (при всей условности последней) в восприятии читателя, можно полагать, возникает и в результате активного обращения писателя к наследию русской литературы XIX–XX вв., а через нее – к интерпретациям исторических путей России, о чем, в частности, писала Фрида Гинтс (Гинтс 2000). Единственный случай раскрытия географического воображения Пелевина представлен Эдит

Клоус (Clowes 2011, 68–95), рассматривающей *Чапаева и Пустоту* как пародию на современное нео-евразийство. В отличие от идеологической трактовки Клоус, наше прочтение романа сосредоточено на репрезентациях пространства в их интертекстуальной игре с традицией русской литературы.

### 3. Карты и картографии романа

Образ карты появляется в романе в связи с особым временем действия – гражданской войной 1918 г. и обусловленными ею военными передвижениями, о которых, впрочем, в тексте сообщается крайне мало. Это обстоятельство позволяет предполагать, что значение образа карты не ограничивается уровнем бытописания военного времени, как, например, в почти по-толстовски детализированном описании сцены с Чапаявым, углубившимся в изучение карты, на которую наезжала кипа бумаг и пакетов, наваленных на секретер (Пелевин 2002, 293). Другое упоминание о карте относится к эпизоду беседы Петра с Котовским в штабном амбаре, прерванной выстрелом Чапаева по глицириновой лампе, после которого следует мысленное путешествие всей компании в степь к барону Юнгерну. Карта оказывается рядом с лампой на столе, но повествователь упоминает о ней только после того, как она, уже «безнадежно испорченная» разлившимся глицерином и, можно полагать, совмещением разнородных пространств, при котором любые попытки картографирования должны потерять смысл, попадает ему в глаза в момент возвращения из транса (Пелевин 2002, 257). Мотив штабных

<sup>2</sup> Авторы благодарят профессора Г. П. Михайлову за помощь в определении списка литературы по вопросам творчества В. Пелевина и за ценные замечания в интерпретации его художественного мира.

карт завершен анекдотом, который в лечебнице рассказывает Петру Сердюк: в чемоданчике, который держит в зубах переплывающий Урал Чапаев, оказываются не карты, а картошка: «Чапаев берет две картофелины, кладет на землю и говорит: „Смотри, Петька. Вот мы, а вот белые“» (Пелевин 2002, 336). В этом случае пародируемая, практика картографирования у Пелевина может иметь и серьезный смысл ментальных карт: Чапаев сравнивает стол с картой сознания и может наглядно показать, что белые и красные в сознании сосуществуют (Пелевин 2002, 156). Характер ментальных карт имеет и «иллюстрация» романа в виде карты, переходящей в картину, на которой видны основные пункты и «траектория» жизни героя. Наряду со столицами на этой карте выделена станция Лозовая – реально существующий железнодорожный узел недалеко от Харькова, ставший местом ожесточенных боев в 1919–1920 гг. Таким образом, карта жизни героя совершенно ясно соотносится с территорией разваливающейся Российской империи времен гражданской войны. Однако романная карта *Чапаева и Пустоты* намного шире.

На этой карте можно выделить не только места основного действия, но и все по разному поводу упоминаемые географические объекты, которые способствуют созданию читательских ментальных карт. К группе мест действия принадлежат обе столицы, станция Лозовая и вымышленный провинциальный город Алтай-Виднянск, который не относится к тому же уровню физической реальности, но, тем не менее, географически должен быть близок к Ал-

тайским горам и степям, включенным в состав Российской империи. Название ресторана в Алтай-Виднянске – «Сердце Азии» – уточняет локализацию степей уже в азиатской части материка, т. е. в значительном удалении от степей Украины, где находится станция Лозовая.

Территориальная связанность пространства между этими точками поддерживается образом поезда, который, наподобие других мест действия, создан Пелевиным на пересечении прямых и переносных метафорических значений. На нем главные герои с полком ткачей уезжают на южный фронт, однако в скором времени по приказу Чапаева вагоны с ткачами отсоединяются в доказательство возможности избавиться от своего прошлого. С другой стороны, и сцены в штабном вагоне – с Чапаевым в черном бархатном пиджаке, обворожительной Анной в черном платье, шампанским и беседами за столом – на каждом шагу напоминают Петру о его прежней элегантной петербургской жизни (Пелевин 2002, 92–94), но никак не о естественном отбытии на фронт. Характерно, что чувство «нереальности происходящего» герой сравнивает со своим сном, в котором он стал «ангелом на шпиле Петропавловского собора» и в этом состоянии боролся с незастегивающимися пуговицами пиджака (Пелевин 2002, 94).

По разным поводам детализованные карты Москвы и, в меньшей мере, Петербурга являют оппозицию южно-восточной территории России, в которой Пелевин упоминает Одессу, Ростов, Иркутск, реки Урал и Дон. С другой стороны, Россия картографируется писателем и на карте мира, упоминая Запад

и его единственного конкретного представителя в Европе – Париж, куда якобы отбывает Котовский; опосредованно – через знаки массовой культуры – на карту попадают Соединенные Штаты Америки (Голливуд) и Мексика. Восток на карте романа представлен более детализировано: Монголия и Внутренняя Монголия (неоднократно и в разной степени метафоричности), Япония, Китай, косвенно Тибет – в названии полка Тибетских Казаков. Связи России с Востоком обобщены упоминанием «народов Евразии» во введении фиктивного редактора (Пелевин 2002, 9).

Согласно Турчи, «попросить показать на карте значит сказать: „Расскажи мне историю“» (Turchi 2004, 11). При таком подходе появляется возможность уловить момент обращения автора к картографическому изображению как потенциальному источнику рассказываемой им истории, как импульсу в зарождении сюжета. Поэтому появление карты в романе Пелевина можно воспринимать как обнаружение лекала, на котором устами героя Петра Пустоты раскладывается вся сложная история его внутреннего и внешнего пути. История расслаивается на несколько временных пластов – 1918 г., начало 1990-х и метафизическую вечность. Первые два схожи переживанием конца эпохи, слома социальных структур и потерей устойчивых связей, а вечность пустоты предстает альтернативой обоим. Повествование также озвучивает разные восприятия, которые транслируются через сны героя о психиатрической больнице. Получается, что единственным устойчивым структурным элементом в этой системе, элементом, в отношении ко-

торого все остальное получает возможность динамики, является именно пространство с его романскими центрами – Москвой и степью, между которыми и в которых распределяются знаки времени, персонажи и их истории.

### **3.1. «Картины» Тверского бульвара**

В Москве действие романа начинается и там же заканчивается, создавая, таким образом, пространственную кольцевую композицию. Пелевин всячески подчеркивает это зеркальное соотношение, в поле которого попадает не только город, но и время – одни сутки зимой 1918 г. и некий временной отрезок в середине 1990-х. Первое словосочетание романа, сразу же привязывающее повествование к конкретному месту и его характеристикам в рассказе Петра Пустоты, – «Тверской бульвар» – открывает и завершающий фрагмент романа, отделенный пробелом от первой части в 10 главе, в которой герой выписан из психиатрической больницы и возвращается в Москву. К зеркальному повтору пространственных указателей можно добавить Ярославский вокзал, с которого Петр отбывает с Чапаевым на фронт и на который он прибывает из лечебницы в Подмоскowie. Станция рядом с лечебницей, как и место потери сознания в боях 1918 г., названа Пелевиным Лозовой, как представляется, для усиления пространственных лейтмотивов жизни героя.

Повторяемость характеристик места в разные периоды наблюдается даже на уровне фраз (см. таблицу), но совпадения позволяют ощутить и те элементы,

Тверской бульвар 1918 г.	Тверской бульвар 1990-х
<p>«Тверской бульвар был почти таким же, как и два года назад, когда я последний раз его видел, – опять были февраль, сугробы и мгла, странным образом проникавшая даже в дневной свет. На скамейках сидели те же неподвижные старухи; вверху, над черной сеткой ветвей, серело то же небо, похожее на ветхий, до земли провисший под тяжестью спящего Бога матрац.</p> <p>Была, впрочем, и разница. Этой зимой по аллеям мела какая-то совершенно степная метель, и попадись мне навстречу пара волков, я совершенно не удивился бы. Бронзовый Пушкин казался чуть печальней, чем обычно...» (Пелевин 2002, 10).</p>	<p>«Тверской бульвар был почти таким же, как и тогда, когда я последний раз его видел, – опять были февраль, сугробы и мгла, странным образом проникавшая даже в дневной свет. На скамейках сидели неподвижные старухи, стерегущие пестро одетых детей &lt;...&gt;; вверху, над черной сеткой проводов, висело близкое-близкое к земле небо.</p> <p>Была, впрочем, и разница, которую я заметил, дойдя до конца бульвара. Бронзовый Пушкин исчез, но зияние пустоты, возникшее в месте, где он стоял, странным образом казалось лучшим из всех возможных памятников» (Пелевин 2002, 348).</p>
<p>«Музыкальная табакерка» 1918 г.: «Место напоминало обычный, с претензией на шик, ресторан средней руки. За небольшими круглыми столиками, в густых клубах дыма сидела пестрая публика. Кажется, кто-то курил опиум» (Пелевин 2002, 26).</p>	<p>«Иван Бык» 1990-е гг.: «Место изменилось мало – оно по-прежнему напоминало ресторан средней руки с претензией на шик. За небольшими квадратными столиками, в густых клубах дыма сидела пестрая публика. Кажется, кто-то курил гашиш» (Пелевин 2002, 354).</p>

которые работают на создание иного толкования. Таким образом, городской пейзаж Тверского бульвара становится экраном для рефлексии меняющегося времени и трансформаций его восприятия героем, который движется по пути от системы традиционных христианских ценностей к новому для него буддийскому отрешению от любых моральных координат внешнего ему мира.

В начале романа Тверской бульвар предстает вовлеченным в водоворот революционных событий – пьяные солдаты с винтовками, грузовики, выступающий перед толпой оратор, в речи которого слышится «пулеметное ррр», повсюду красная материя и революционные надписи (Пелевин 2002, 10–11). Герой воспринимает окружающее в ка-

тегориях христианской морали: он уже успел «разглядеть демонический лик, который прятался за всеми этими короткими нелепицами на красном» (Пелевин 2002, 10), их «сатанизм» и определяет характер новой власти как «адский», а революционеров считает «воинством тьмы». Оценка мира, которым завладели темные силы, находит выражение и в репрезентациях пространства: низкое небо сравнивается с «ветхим, до земли провисшим под тяжестью спящего Бога матрацем» (Пелевин 2002, 10). Само слово «Бог» написано с прописной буквы, что свидетельствует о привычках образованного христианина, но Бог «спит», и этот бытовой приземленный контекст говорит в пользу более отсутствия, чем присутствия Бога в



мире. Другой отсылкой к религиозным ценностям в пространстве революции является архитектура: «Уже начинало темнеть. Страстной монастырь был еле виден за снежной мглой» (Пелевин 2002, 10), а также персонажи городской жизни: «на Тверской я видел совершенно безумного господина в золотых очках, который, держа в руках икону, шел к черному безлюдному Кремлю» (Пелевин 2002, 11).

Другая высота культуры, хранящая христианские ценности и противопоставляемая «тьме» революции, – русская литература во главе с Пушкиным – также находит пространственное выражение: «Бронзовый Пушкин казался чуть печальней, чем обычно – оттого, наверно, что на груди у него висел красный фартук с надписью: „Да здравствует первая годовщина Революции!“» (Пелевин 2002, 10). Вместе с именем Пушкина в репрезентации пространства Москвы начинают вплетаться литературные ассоциации – метель, вьюга, мотивы «Бесов» Пушкина (а также Достоевского), которые венчаются «снежной» темой поэзии Блока, буквально лейтмотивом проходящей через пелевинские описания Тверского бульвара.

И. Роднянская отмечала, что в образе Петра Пустоты звучат отголоски статьи А. Блока «Русские дэнди» (Роднянская 1996, 213), которые связывают героя с петербургской культурой начала XX в. К тому же, еще в предисловии говорится о том, что излагаемым в романе событиям предшествует «петербургский период» жизни героя (Пелевин 2002, 7), который в анамнезе психиатра назван «самой устойчивой характеристикой бре-

да» больного Петра Пустоты (Пелевин 2002, 120). Имя Блока и его творчество – предмет размышлений и разговоров повествователя, который сам является поэтом, входившим, как можно понять, в круг наиболее известных представителей символизма. Блоковские мотивы вечной женственности, снежной вьюги (маски) и революции отзываются у Пелевина в устойчивом мотиве снега в связи с городскими пейзажами Москвы и портретами представителей новой власти. Первый раз имя Блока возникает в памяти героя после наблюдения «удивительной красоты снежинок, крутившихся за окном» (Пелевин 2002, 24) и в размышлениях о закреплении пулеметных лент на спинах матросов, которых он сравнил с девушками, помогающими друг другу застегнуть бюстгалтеры: «Это показалось мне еще одним доказательством *женственной природы всех революций*. Я вдруг понял некоторые из новых настроений Александра Блока» (Пелевин 2002, 25. Курсив наш. – *И.В., А.О.*). Через пару часов романного времени Петр беседует о финале поэмы «Двенадцать» с Валерием Брюсовым и Алексеем Толстым, и Брюсов считает, что лучше было бы, если бы Христос шел позади отряда, «влача свой покосившийся крест сквозь снежные вихри» (Пелевин 2002, 35). Снег и ночь из хронотопа «Двенадцати» (ср.: «Черный вечер. / Белый снег», Блок 1968, 633) в пелевинской Москве сведены в единое целое со снежной вьюгой и мглой из любовного цикла Блока «Снежная маска» (ср. «Снежная мгла взвилась. / Легли сугробы кругом...»; «снежные вьюги вокруг тебя...», Блок 1968, 277):

«сугробы и мгла, проникавшая даже в дневной свет»; «Страстной монастырь был еле виден за снежной мглой» (Пелевин 2002, 10–11). Блоковским, по сути, является и другой контраст на цветовой палитре Тверского – черно-белое с красным: фартук Пушкина, ярко-алой материей обтянутые кузова грузовиков, красный бант (см. Пелевин 2002, 10–11), на что указывают «нелепицы на красном» – лозунги новой власти – лейтмотив «Двенадцати», где Блоком цитируется запись на плакате, протянутом над улицей: «Вся власть Учредительно-му Собранию!» (Блок 1968, 633).

О значении Блока в душевной жизни героя-петербуржца и поэта говорит тот факт, что именно блоковский образ разорванной бумажной декорации из «Балаганчика» помогает ему описать пустоту, которая открывается перед ним в виде реки Урал (Пелевин 2002, 329). Более того, Блок поставлен рядом с Пушкиным, соотнесен Пелевиным с тем рядом ценностей русской культуры, которые можно противопоставить демонизму революции. В беседе с Котовским Петр вспоминает встречу русских поэтов с английскими демократами уже в послереволюционном Петербурге, когда Блок «весь вечер рассказывал им про эту самую тайную свободу, которую мы все, как он выразился поем вослед Пушкину» (Пелевин 2002, 312). Неясное для англичан понятие «тайной свободы» объясняет присутствовавший на встрече румын, сравнивший ее с «подземным смехом», которым смеялись его предки, скрываясь под землей от нашествия кочевников. Эта ироническая интерпретация классики дается

героем после того, как он уже прошел свой путь к пустоте, отказываясь как от «подземного смеха», так и от «тайной свободы». Можно полагать, что этой иронической трактовкой Пелевин дает понять и о той исходной позиции, от которой отправляется и уходит к другим берегам его представление о мире. Эта позиция связана с интерпретацией человека и мира в классической русской литературе, которая, как «коллективное визуальное», согласно выражению барона Юнгера, преодолевается героем на пути к нирване. Однако отказываясь принимать от литературы толкование мира, писатель, тем не менее, пользуется созданными ею картинами мира, выступающими, в частности, и цитатами пространства. Например, в контексте Тверского бульвара к паре Пушкин – Блок добавляется имя Льва Толстого, образ которого, как и остальных, возникает в связи с характеристикой пространства: ледяной Тверской бульвар вызывает у героя ассоциации с преддверием мира теней, замерзшим Стиксом, и он начинает воображать сцену (кстати, повторенную в романе «t.» с его темой созидательных возможностей сознания), как «граф Толстой в черном трико, широко взмахивая руками, катил по льду к далекому горизонту; <...> Унылый красно-желтый луч неземного заката довершал картину. Я тихо засмеялся...» (Пелевин 2002, 12). Ироническая трактовка Толстого, тем не менее, появляется в контексте серьезных размышлений героя о потусторонности и смерти, а также противостоит действительности, в которую в тот же момент возвращает его старый знакомый фон

Эрнен, с успехом делающий карьеру у большевиков. Эпизодическая фигура фон Эрнена, бывшего мистика и бездарного поэта, подается через его связь с литературным окружением Владимира Маяковского. «Красно-желтый луч заката» из мечты героя находит ироническое зеркальное отражение в описании эстетического инстинкта Маяковского и ему подобных поэтов: «ими двигал не сознательный сатанизм – для этого они были слишком инфантильны, – а эстетический инстинкт: красная пентаграмма великолепно дополняет желтую кофту» (Пелевин 2002, 13).

Можно отметить, что разное отношение к поэзии Блока и Маяковского имеет и пространственное приращение: блоковская вьюга охватывает все доброе и злое, творящееся на Тверском бульваре (как и в заснеженном Петрограде «Двенадцати»), а самые сильные аллюзии к Маяковскому возникают в связи с литературным кабаре «Музыкальная табакерка», где выступление героя в стиле Маяковского, направленное на эпатирование падкой до эксцессов публики, дает ему возможность стать комиссаром Чапаева. «Музыкальная табакерка» и ее зеркальный близнец «Иван Бык» в 1990-х гг. предстают в романе как некий стабильный мифологический локус, определяющий облик и поведение находящихся там людей. Пелевин подчеркивает как неизменность места (см. таблицу), так и неизменность заполняющей это пространство публики. Последнее акцентировано идентичной фразой в начале и в конце романа: «Публика была самая разношерстная, но больше всего было, как это обычно случается в истории человечества, сви-

норылых спекулянтов и дорого одетых блядей» (Пелевин 2002, 30, 357)<sup>3</sup>.

Таким образом, закольцованность романа Тверским бульваром выделяет исходный и последний пункты в духовном формировании героя, и это развитие от христианских культурных ценностей к буддийской нирване представлено в знаках пространства. Достигнутое буддийское отрешение в романе визуализировано географическим образом степи. О направлении именно такого движения Пелевин намекает еще в первом описании Москвы: «Этой зимой по аллеям мела какая-то совершенно степная метель, и попадись мне навстречу пара волков, я совершенно не удивился бы» (Пелевин 2002, 10). Наиболее открыто переход к другим ценностям выражен посредством отсутствия прежних христианских знаков в пространстве и осмыслением этого отсутствия. «Низкое небо» в современной Москве уже не вызывает ассоциаций со спящим Богом; на Тверском бульваре исчез памятник Пушкину, «но зияние пустоты, возникшее в месте, где он стоял, странным образом казалось лучшим из всех возможных памятников», «там, где раньше был Страстной монастырь, теперь тоже была пустота» (Пелевин 2002, 348). Эмоциональное отрешение от мира и чуждость ему находят выражение в остраненном взгляде героя на языковой ландшафт города, сменивший революционные лозунги 1918 г.:

<sup>3</sup> Качество мифологичности пространства проявляется и в отношении образа Чапаева, который в Москве и в поезде, напоминающем дореволюционный Петербург, ведет себя как человек образованного аристократического общества, а в степи превращается в грубоватого командира, пьющего самогон и обращающегося к Петру Пустоте на «ты» и «Петька».

*Уже начинало темнеть, и на крышах знакомых домов (их было довольно много вокруг) зажигались огромные электрические надписи на каком-то диком волапюке – “SAMSUNG”, “OCA-CO A”, “OLBI”. В этом городе мне совершенно некуда было идти; я чувствовал себя персом, по непонятной причине прибежавшим из Марафона в Афины.*

(Пелевин 2002, 348)

Однако, не владея языком рекламных записей, герой прекрасно понимает язык пространства и тем же путем, как и в первый раз, добирается до места, где должна произойти и происходит встреча с Чапаевым, увозящим его к пескам и водопадам Внутренней Монголии.

### **3.2. Пейзажи степи**

Образ степи возникает в романе Пелевина уже на уровне паратекстов – эпиграфа и предисловия несуществующего редактора рукописи, которые формируют горизонт читательского ожидания и задают направление восприятия текста. Эпиграфом к роману служит вымышленная цитата – псевдоисторическое изречение Чингиз хана – создателя Монгольской империи XIII в.:

*Глядя на лошадиные морды и лица людей,  
на безбрежный живой поток, поднятый  
моей волей и мчащийся  
в никуда по багровой закатной степи, я  
часто думаю:*

*где Я в этом потоке?*

*Чингиз Хан*

(Пелевин 2002, 6)

На время оставив проблематику «Я», безусловно важную для понимания репрезентаций пространства (к ней вернемся в следующей части), сосредоточимся на географическом и литера-

турном образе степи. Географический аспект эпиграфа усилен яркой визуальностью образа: признаки цвета и панорамная видимость в описании позволяют активизировать зрительную память читателя, соотносящего образ с известными ему изображениями такого типа пейзажа. Политический аспект образа – соотношение с Монголией времен Чингиз хана – актуализирует темы империи, экспансии, культурной и национальной неоднородности пространства. Последняя будет подчеркнута и в предисловии издателя, предназначенного публикации рукописи Пустоты «народам Евразии» (Пелевин 2002, 9).

Яркая картина степи с потоком людей и лошадей одновременно является литературным образом, родословную которого можно начать с геоисторического пейзажа степей в творчестве Н. В. Гоголя, вдохновленного романтической историографией его времени. В статьях *Арабесок* (1835) Гоголь утверждал, что история Украины определена ее географическими особенностями – в первую очередь, безбрежными степями, не позволившими защититься от монгольского нашествия в XIII в. (ст. «Взгляд на составление Малороссии»), а в статье «О движении народов в конце V века» географическим влиянием степей определял характер и историческое развитие монгольских кочевников (см. Видуирите 2015, 166–172). Вершиной гоголевского пейзажа степи стало ее описание в повести «Тарас Бульба» (1835), в котором зрительные (иногда картографические) картины степи перемежаются с передачей впечатлений от других органов чувств (осозания,

слуха и т.д.), и таким образом создается эффект присутствия субъекта в окружении природы (см. Видугирите 2015, 172–187). На этом изначальном литературном фоне степь Пелевина предстает совсем иной.

Инаковость образа степи в *Чапаяеве* и *Пустоте* определяется, во-первых, исключительно зрительной ее природой на протяжении всего романа (исключение составляет последнее предложение текста), что определяется ее связью с метафизическим буддийским пространством «империи» Пустоты (Внутренней Монголии), достигаемой лишь внутренним созерцанием. Во-вторых, от реального пространства степь Пелевина удалена заведомо аллегорическими, а не прямыми, как в случае Гоголя, значениями видимости, в образах которой она предстает. Подчеркнуто географические детали ее описания работают в направлении символизации пространства, так как постоянно напоминают те или иные литературные и визуальные прототексты, входящие в смысловую ткань повествования. Например, панорама степи, которую наблюдает герой, поднявшись из котлована Алтай-Виднянска, может быть вариацией на тему одной из многочисленных картин философа-мистика Николая Рериха, проезжавшего места действия пелевинского романа – азиатские степи, Алтайские горы, и запечатлевшего горные пейзажи именно в той цветовой палитре, в какой их передает Пелевин:

*Далеко на горизонте, за линией пологих холмов, поднимались синие, сиреневые и лиловые выступы гор, а перед ними лежало огромное пространство, покрытое травой и цветами. Их краски были приглу-*

*шенными и выцветшими, но цветов было так много, что общий тон степи казался не зеленым, а скорее каким-то палевым.*

(Пелевин 2002, 226)

Вымышленный Алтай-Виднянск, в названии которого заключены смыслы географические и метафизические (прозрачность, связанное с окружающей видимостью), имеет детальные характеристики местности: «пологие горные склоны», «сходящиеся со всех сторон»; «чашеобразное углубление», на дне которого город напоминает свалку мусора. Все подробности этого описания работают на то, чтобы у читателя возник фантастический ментальный образ, вызывающий ассоциации с вихреобразным каменным строением доисторических нечеловеческих цивилизаций. С другой стороны, описанная фигура котлована и образ города, о котором сказано, что он «в точности похож на все остальные города мира» (Пелевин 2002, 225), вызывают ассоциации с повестями Андрея Платонова *Котлован* и *Город Градов*, а через них – с романом *Чевенгур* и его образами «пульсирующего» пространства степи (Замятин 2004, 224).

Еще одна вариация степи в романе Пелевина – «черная степь», «филиал загробного мира» – Валгалла, подчиненная безграничной власти барона Юнгерна. В древней германо-скандинавской мифологии Валгалла является загробным миром для павших в бою воинов, их языческим раем-дворцом. Для Полка Тибетских Казаков, которым руководил барон и вместе с которым был расстрелян в Красноярске, рай предстает в образе степи, которую они, в отличие от остальных, погруженных

во тьму с зажженными кострами, видят в ярком дневном свете. Черная степь является соединяющим звеном между пространством жизни и пустотой, в которую в итоге пути устремляется герой. Завершающий роман образ – шуршащие пески и шумящие водопады «миллой сердцу» героя Внутренней Монголии – образ на стыке географической и мистической реальностей (пустыни и реки характерны для этого региона Китая), который, в отличие от постоянно акцентированной метафизической видимости, *озвучивается* шумом природы, преодолевающим дистанцию между субъектом и объектом наблюдения и приводящим героя к состоянию нирваны.

#### 4. От картин к наблюдателю

Субъективный взгляд на мир в романе Пелевина – это не только взгляд автора, от которого зависит вся конструкция произведения, но и художественная проблема, решаемая на уровне множатых *наблюдателей*, от которых зависит образы видимости (Ямпольский 2000; Срагу 1992; Видугирите 2015, 11–15, 98–120). Уже в вымышленном изречении Чингиз хана звучит мотив наблюдения и интерпретация видимости: обзревая панораму степи с движущимися войсками, он пытается осмыслить собственное *место* в этом «живом потоке», вписать себя в картину, которую создает его же взгляд. Пожалуй, наиболее непосредственно мотив субъективности восприятия пространства выступает в монологе Сердюка, размышляющего о необратимых переменах жизни: «мир сам по себе с тех пор совсем не

изменился, просто увидеть его под тем углом, под которым это без всяких усилий удавалось тогда, нельзя» (Пелевин 2002, 171). Другой вариант пространственной субъективности представлен в грезах Просто Марии: мечта встретить настоящего супермена в образе Арнольда Шварценеггера находит выражение в панораме Москвы в виде части его костюма из блокбастера «Терминатор»: «Повсюду блестили купола церквей, и город из-за этого представлялся огромной косухой, густо усыпанной бессмысленными заклепками» (Пелевин 2002, 68). Здесь же можно вспомнить и целый ряд картин, с которыми герои соотносят наблюдаемые ими виды, и обобщающую мысль, которая вложена в уста барона Юнгера:

*Мир, в котором мы живем, – просто коллективная визуализация, делать которую нас обучают с рождения. <...> Когда достаточное количество людей видит эту степь, траву и летний вечер, у нас появляется возможность видеть все это вместе с ними. Но какие бы формы не были нам предписаны прошлым, на самом деле каждый из нас все равно видит в жизни только отражение своего собственного духа.*

(Пелевин 2002, 256)

При таком ракурсе оформляющийся в речи повествователя образ заснеженного Тверского бульвара, как и картины закатных степей, совмещает в себе две проекции, одна из которых рождена традицией русской литературы, а другая – взглядом героя, все более проникающегося мыслью о нигде. Поэтому его внутренний путь может быть обозначен и как путь от состояния наблюдателя картин мира, рожденных

всей традицией русской культуры, к непосредственному контакту с миром, проникающим в него своими звуками – шуршащими песками и шумящими волнами Внутренней Монголии.

## 5. Выводы

Мишель Фуко еще в 1967 г. говорил о том, что современная проблематика больше связана с пространством, нежели со временем. Место, местоположение определяются через отношения соседства между элементами, которые можно описать в виде рядов, деревьев, решеток. Впоследствии к этим визуальным образам Ж. Делез и Ф. Гваттари добавили ризому, а картографы литературы предложили литературные карты. Время на этих схемах оказалось лишь «одной из разновидностей возможного взаимодействия между перераспределяющимися в пространстве элементами» (см. Фуко 2006, 193). Такой же принцип лежит в основе романа Пелевина: повествование создано на карте Евразии, действие романа разворачивается между двумя отдаленными точками – Петербургом и фиктивным Алтай-Виднянском, но одновременно – в единичном сознании повествователя, говорящего языком географических единиц, среди которых наиболее важны две – Тверской бульвар в Москве и степь. В образе Тверского бульвара – как на экране – проступают знаки текущего времени и метаморфозы сознания, в то время как в образе степи реализуется метафора истинного бытия. Географическое и воображаемое / мистическое в этих мирах накладываются друг

на друга. Эта нестабильность и пограничность миров, отражающихся друг в друге, делает *Чапаева и Пустоту*, в терминах Соджи, «*третьим пространством*» – местом, где все возможные грани реальности могут сосуществовать, обмениваясь своими признаками и функциями<sup>4</sup>. С одной стороны, роман Пелевина соотнесен с референтным пространством России – он может быть картографирован, опознан по географическим источникам. С другой стороны, роман предстает как результат «особого взлета свободной мысли» (Пелевин 2002, 7), которая, тем не менее, крепко держится на привычных для русского культурного сознания образах (картинах) пространства в художественной литературе. Мысль Пелевина играет пространством также свободно, как пространство играет с нею: роман блещет репрезентациями мест и картин, хранящихся в архивах «коллективного визуального» русской (и не только) культуры, с помощью которых писатель толкует пустоту и выстраивает геоисторические концепции. Географический пасьянс романа делает его злободневным в контексте современных геополитических катастроф.

---

<sup>4</sup> Совершенно открыто трансгрессия осуществлена в образах Жербунова и Барболина, сошедших в роман с памятной таблички на Тверском бульваре, недалеко от кафе «Бублик»: «Здесь во время октябрьских боёв 1917 года при взятии дома градоначальника героически погибли члены союза рабочей молодёжи Жебунов и Барболин» (Амзин 2013).

## ЛИТЕРАТУРА

Амзин, А. 2013. *Город-сказка: Путеводитель по пелевинской Москве*. Режим доступа: <http://www.the-village.ru/village/weekend/weekend/123327-pelevin> (см. 25 03 2016).

Блок, А. 1968. *Стихотворения. Поэмы. Театр*. Москва: Художественная литература.

Видугирите, И. 2015. *Географическое воображение. Гоголь*. Вильнюс: Вильнюсский Университет.

Гинтс, Ф. 2000. Ингредиенты страдания. *Сайт творчества Виктора Пелевина*. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-ingr/1.html> (см. 6 04 2016).

Гурин, С. б/г. Пелевин между буддизмом и христианством. *Сайт творчества Виктора Пелевина*. Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gurin/1.html> (см. 6 04 2016).

Замятин, Д. 2004. *Метагеография: пространство образов и образы пространства*. Москва: Аграф.

Корнев, С. 1997. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина. *Новое литературное обозрение*. 28. 244–259.

Маньковская, Н. 2000. *Эстетика постмодернизма*. С.-Петербург: Алетейя.

Пелевин, В. 2002. *Чапаев и Пустота. Желтая стрела*. Москва: Вагриус.

Пелевин, В. 2001. «Когда я пишу, я двигаюсь на ощупь...». *Семинар писателя в Токийском университете*, 26 октября. Режим доступа: <http://www.susi.ru/stol/pelevin.html> (см. 6 04 2016).

Роднянская, И. 1996. ...и к ней безумная любовь... Виктор Пелевин. Чапаев и Пустота. *Новый мир* 9, 212–216.

Сиротин, С. 2012. Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме. *Урал* 3. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2012/3/ss11.html> (см. 6 04 2016).

Скоропанова, И. С. 2001. *Русская постмодернистская литература: Учебное пособие*. Москва: Флинта: Наука.

Фуко, М. 2006. *Интеллектуалы и власть. Ч. 3: статьи и интервью 1970–1984*. Москва: Праксис.

Ямпольский, М. 2000. *Наблюдатель: Очерки истории видения*. Москва: Ad Marginem.

Casey, E. S. 2002. *Representing Place: Landscape Painting and Maps*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Clowes, E. W. 2011. *Russia on the Edge: Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Crary, J. 1992. *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge (Massachusetts); London (England): MIT Press.

Tally, R. T. 2013. *Spatiality*. New York: Routledge.

Turchi, P. 2004. *Maps of the Imagination: the Writer as Cartographer*. San Antonio: Trinity University Press.

Westphal, B. 2011. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. New York: Palgrave Macmillan.

## REFERENCES

Amzin, A. 2013. *Gorod-skazka: Putevoditel' po pelevinskoy Moskve*. [A City-Faire tale. Guide to Moscow of Victor Pelevin]. Available at: <http://www.the-village.ru/village/weekend/weekend/123327-pelevin>. Accessed: 25 March 2016.

Blok, A. 1968. *Stikhotvoreniya. Poemy. Teatr*. [Lyrics. Poems. Theatre]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

Casey, E. S. 2002. *Representing Place: Landscape Painting and Maps*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Clowes, E. W. 2011. *Russia on the Edge:*

*Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Crary, J. 1992. *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge (Massachusetts); London (England): MIT Press.

Foucault, M. 2006. *Intellektualy i vlast'. Vol. 3: stat'i i interv'yuy 1970–1984*. [Intellectuals and Power. Vol. 3: articles and interview]. Moscow: Praxis.

Gints, F. 2000. *Ingredyenty stradaniya* [Ingredients of suffering]. *Sait tvorchestva Viktora Pelevina*.



[The Website of the Creative Work of Victor Pelevin]. Available at: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-in-gr/1.html>. Accessed: 6 April 2016.

Gurin, S. w/d. Pelevin mezhdu buddizmom i khristianstvom [Pelevin between Buddhism and Christianity]. *Sait tvorchestva Viktora Pelevina*. [The Website of the Creative work of Victor Pelevin]. Available at: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gurin/1.html>. Accessed: 6 April 2016.

Iampolski, M. 2000. *Nablyudatel': Ocherki istorii videniya*. [The Observer. Essays on the History of Vision]. Moscow: Ad Marginem.

Kornev, S. 1997. Stolknovenie pustot: mozhet li postmodernizm byt' russkim i klassicheskim? Ob odnoi avantyre Viktora Pelevina. [Encounter of the voids: is it possible for postmodernism to be Russian and classic? On the one shady enterprise of Victor Pelevin]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 28. 244–259.

Man'kovskaya, N. 2000. *Estetika postmodernizma*. [The Aesthetics of Postmodernism]. St. Petersburg: Aleteiya.

Pelevin, V. 2002. *Chapaev i Pustota. Zheltaya strela*. [Chapaev and Void. The Yellow Arrow]. Moscow: Vagrius.

Pelevin, V. 2001. „Kogda ya pishu, ya dvigayus' na oshchup“ [When I am writing, I am moving by touch]. *Seminar pisatelja v Tokijskom universitete*.

[The Seminar of the Writer at the University of Tokio], 26 October. Available at: <http://www.susi.ru/stol/pelevin.html> (см. 6 04 2016). Accessed: 6 April 2016.

Rodnyanskaya, I. ...i k nei bezumnaya lyubov'... Viktor Pelevin. Chapaev i Pustota. [... and crazy love to her...Viktor Pelevin. Chapaev and Void]. *Novyi mir* 9, 212–216.

Sirotin, S. 2012. Viktor Pelevin: evolyuciya v postmodernizme. [Victor Pelevin: evolution in Postmodernism]. *Ural* 3. Available at: <http://magazines.russ.ru/ural/2012/3/ss11.html>. Accessed: 6 April 2016.

Skoropanova, I. 2001. *Russkaya postmodernistskaya literature*. [Russian post-modern literature]. Moscow: Flinta: Nauka.

Tally, R. T. 2013. *Spatiality*. New York: Routledge.

Turchi, P. 2004. *Maps of the Imagination: the Writer as Cartographer*. San Antonio: Trinity University Press.

Vidugirytė, I. 2015. *Geograficheskoe voo-brazhenie. Gogol'*. [Geographic Imagination. Gogol]. Vilnius: Vilnius university.

Westphal, B. 2011. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. New York: Palgrave Macmillan.

Zamyatin, D. 2004. *Metageografiya: prostranstvo obrazov i obrazy prostranstva*. [Metageography: The Space of Images and the Images of the Space]. Moscow: Agraf.

## REPRESENTATION OF SPACE IN THE NOVEL *CHAPAYEV I PUSTOTA* BY VIKTOR PELEVIN

Inga Vidugirytė, Anastasija Osina

S u m m a r y

The article deals with the analysis of the representations of space in the novel *Chapaev and Void* by Viktor Pelevin. The theoretical background of the research is based on the works of Bertrand Westphal and Robert Tally on geocriticism and literary cartographies. The authors seek to underline those aspects of the novel that reveal the referentiality, transgressivity and spatiotemporality of the space represented in the text. In the novel, there are maps which suppose the relation of the fictive space to the reality as well as pictures that

represent places already known from the creative works of Russian literature or visual arts. Thus the main character's leaving for the void is the same as the author's departure from the tradition of Russian literature. At the same time, this tradition persists as the "collective visual" that serves for Pelevin as an archive for the visual spatial images / pictures of the novel. Pelevin is keen on the observer and his interpretation of the visual images, what makes his novel highly topical in the context of the recent geopolitical catastrophes of the world.

## ERDVĖS REPREZENTACIJOS VIKTORO PELEVINO ROMANE *ČAPAJEVAS IR PUSTOTA*

Inga Vidugirytė, Anastasija Osina

### S a n t r a u k a

Straipsnyje analizuojamos erdvės reprezentacijos Viktoro Pelevino romane *Čapajevs ir Pustota*. Teorinę tyrimo bazę sudaro B. Westphalio ir R. Tally'o darbai, pagrindžiantys geokritikos ir literatūros kartografavimo sampratas. Autorės siekia išryškinti tuos romano bruožus, kurie leistų atskleisti teksto erdvių reprezentacijų referentiškumą, transgresyvumą ir erdviškai reiškiamą laiką. Pelevinas aprašo žemėlapius arba leidžia juos susikurti skaitytojui savo vaizduotėje, ir tai ženklina fikcinės erdvės ryšį su tikrovės erdve. Kita vertus, rašytojas kuria paveikslus (pei-

zažus), naudodamas tam rusų literatūros tradiciją ir menus. Todėl, kai pagrindinis herojus / pasakotojas nusprendžia pasinerti į budistinės nirvanos tuštumą, jo pasirinkimas gali būti interpretuojamas ir kaip rusų literatūros tradicijos atsisakymas. Tuo pat metu ši tradicija yra išsaugoma kaip "kolektyvinė vizualizacija" – reginiai, iš kurių Pelevinas pasirenka savo erdvės įvaizdžius. Rašytojas romane nuosekliai tyrinėja stebėtojo ir jo regimų vaizdų interpretacijas. Šis dėmesys subjektyviam žvilgsniui daro romaną ypatingai aktuali šiuolaikinių geopolitinių katastrofų kontekste.

Получено: 2016, сентябрь

Принято: 2016, сентябрь

*Адрес авторов:*

Vilniaus universitetas

Rusų filologijos katedra

Universiteto g. 5

LT-01513 Vilnius Lietuva

E-mail: inga.vidugiryte@flf.vu.lt

anastasija.osina07@gmail.com