

Ненад Ђ. Благојевић*

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департаман за руски језик и књижевност

СИЖЕЈНО-МОТИВСКИ КОМПЛЕКСИ У ПОВЕСТИ „ЖУТА СТРЕЛА“ ВИКТОРА ПЕЉЕВИНА И ПРОБЛЕМ ЊИХОВОГ ТУМАЧЕЊА

У овом раду предлажемо један од могућих начина интерпретације Пељевиновог текста који је обележио један период стваралаштва овог руског писца. „Жута стрела“ је текст испуњен мноштвом мотива, који у целини претварају читаво дело у алегорију. Жута стрела из наслова је назив воза у којем се налази главни јунак повести на путовању ка „срушеном мосту“. Мотив воза и железничке пруге изједначава се са светом и животом главног јунака Андреја, чија потрага за одговорима на „вечита питања“ поприма облик дискурса ограничен искључивом железничком тематиком. Железничком терминологијом означава се практично сваки аспект живота главног јунака и путника у возу, док се однос према свету који се налази иза прозора воза заогрће велом тајне коју путници за живота не могу да разоткрију. Мотивском анализом утврђујемо да су многи мотиви које аутор користи за стварање приповедачког света повезани са културом и филозофијом Истока, али су дати у облику који је у најмању руку прилагођен руској свакодневници с краја 90-х година. То нас упућује на закључак о постмодернистичкој деконструкцији елемената источњачког и западног културног кода у руском друштву, који писац предузима са циљем приказивања стања колективне свести у једном крајње осетљивом периоду историје.

Кључне речи: „Жута стрела“, Виктор Пељевин, постмодернизам, мотивска анализа

Метафора воза као живота за историју руске књижевности и културе није нова нити оригинална, али је у Пељевиновој интерпретацији добила нову свежину захваљујући увођењу источњачке филозофије у готово сваки план приповедања. Поред сада већ чувеног поређења садржаја колективне људске свести са вагонима воза у Јунговим радовима, метафизика воза је у руској култури добила на значају и као централна тема полемике међу присталицама патријархалне духовности са једне, и заговарачима техничког прогреса са друге стране (НЕПОМЊАШЧИ 2012: 92-105). Како пише Непомњашчи, током читавог XIX и XX века железничка пруга функционише као чест мотив у руској књижевности, чији се симболички значај огледао првенствено у њеној вези са индустријализацијом земље и, услед карактеристика развоја железнице у Русији, са развојем економије по западном моделу. У делима Достојевског и Леонтјева железници се придају карактеристике мистериозне и страшне персонификације зла, тзв. „глобалне паучине“, што није било толико усмерено на ирационалне страхове од новог вида транспорта, већ се пре односило

* nenad.blagojevic@filfak.ni.ac.rs.

на симболички значај железнице као оличења људске похлепе које ни пред чим не узмиче (ЛЕОНТЈЕВ 2007: 677). У стваралаштву Пастернака и Платонова железница се „ослобађа“ негативне симболике која је послужила као основа за опозицију ‘бездушна машина – живи човек’, и добија значење „оруђа за преображај живота“ (ФОМЕНКО 2004: 147) и симбола стваралачких потенцијала човека. У савременој руској књижевности железница и путовање возом добија ореол својеврсног духовног искуства, које функционише или као метафора на кризу друштва у преломним периодима модерне руске историје, или као путовање које не представља просто премештање у простору од тачке А до тачке Б, већ период усамљености који путнику омогућава да се „суочи сам са собом“, са својим мислима, идентитетом, друштвеном улогом, смислом постојања итд.

Путовање возом као метафора за суочавање са „вечитим питањима“ човека често је била предмет приповедања код писаца постмодерниста. Један од најоригиналнијих текстова те врсте био је роман „Москва – Петушки“ Венедикта Јерофејева, где аутор даје дугачке монологе о историји, филозофији, култури и политици из призме „интелектуалца алкохоличара“. Путовање возом као метафизичко искуство овде је условљено конзумирањем велике количине алкохола. Отприлике у исто време кад и Јерофејевљева поема у прози, почетком 70-х објављена је и трећа књига Карлоса Кастанеде, „Путовање у Икстлан“, у којој се на сличан начин описује покушај тзв. „човека знања“ да се врати на свој пређашњи, уобичајени начин живота, који се метафорички означавао топонимом ацтечког порекла Икстлан. И у случају Кастанедине књиге путовање је повезано са утицајем психотропних биљака на свест главног јунака, те се током читавог дела он труди да рационално објасни ствари које се дешавају са њим, да би на крају одустао од свог доживљаја света и „зауставио свет“. Пељевина повест „Жута стрела“ је у тесној вези са оба текста, на шта је указивала и Заломкина у свом раду (ЗАЛОМКИНА 2005: 335-345). Кастанедин „шаманизам“, како је овај мислилац езотеричне оријентације називао суштину учења о могућности човека да значајно прошири и у потпуности измени своје представе о сазнању и животу у целини, пројектован је у Пељевиновој повести на реалности живота у Русији, које је Јерофејев тако сликовито описао у свом делу. Амбијент воза је у „Жутој стрели“ заправо естетски елемент у који је заогрунато приповедање о животу и границама људског сазнања. Процеси који се одвијају у јунаковој свести јесу тежња ка превазилажењу границе уобичајеног доживљаја живота и људске спознаје, а који се манифестују на примеру понашања осталих путника у возу.

Егзистенцијална питања која муче главног јунака постају покретач процеса његовог преображаја у духу зен-будистичке филозофије:

„Топла сунчева светлост падала је на столњак покривен лепљивим флекама и мрвицама, и Андреј је одједном помислио како је то за милионе зракова светлости права трагедија – кренути на свој пут са површине сунца, проћи кроз бесконачну празнину космоса, пробити километарске слојеве неба – само да би се на крају угашио на одвратним остацима јучерашње супе. А било је сасвим могуће да су те жуте стреле што су косо падале кроз прозор имале свест, надале се најбољем и схватале неутемељеност те наде – то јест, да су баш као и човек располагале свим неопходним састојцима за страдање“ (ПЕЛЕВИН 1999: 12, превод - Н.Б.)

Препознајући корене људског страдања у човековој самосвести и сазнању о узалудности наде у боље сутра, Пељевин овде приближава перцепцију света код главног јунака канонским текстовима будизма. Способност да и у најмањем елементу света који га окружује види метафору живота изазива код Андреја жељу да се ослободи страдања постојања, али не у смислу прекида постојања, већ превлађивања стања ограничености ума услед перцепције света из уске перспективе личног идентитета. Ово се може видети и на примеру веште манипулације значењем синтагме „жута стрела“, коју аутор повести користи као метафору за зрак светлости са којим главни јунак упоређује свој живот. А како и воз у којем јунак путује носи назив „Жута стрела“, долази до градацијског повезивања метафора: жута стрела као метафора сунчевог зрака – жута стрела као живот главног јунака – жута стрела као воз у којем је путовање изједначено са животом јунака. Размишљања Андреја у вагон-ресторану потврђују се у разговору са неименованим седим мушкарцем:

„Сви се ми заправо суочавамо са једним истим проблемом, једино нам понос и глупост сметају да то признамо. Човек, чак и када је веома добар, увек је слаб, уколико је усамљен. Њему је потребан ослонац, нешто што ће његово постојање учинити смисленим. Њему је потребно да види одраз више хармоније у свему што ради. И у ономе што он дан за даном види око себе.“ (ПЕЛЕВИН 1999: 14, превод - Н.Б.)

Иако сам термин вуче своје корене из старогрчког језика, хармонија је као појам била присутна у готово свим цивилизацијама, независно од тога у којем делу света су се оне развијале. Као филозофска категорија, хармонија је означавала унутрашњу и спољашњу саобразност, целовитост и сразмерност садржине и форме, док се у естетици под тим појмом подразумевала усклађеност разноврсности и пропорционалност делова у односу на целину (ФЛОТЦИНГЕР 2016: 7-9). У историји европске филозофије јој је највише пажње удељено у радовима Хераклита, Псеудо-Аристотела, Боеција, Хорација, Кеплера, Бруна, Лајбница и Гетеа, док се у источњачкој религиозној литератури тзв. унутрашња хармонија узима за један од циљева сваког процеса преображаја човека у складу са учењем Буде Шакјамуни. Оно што је заједничко за све дефиниције хармоније је претпоставка о универзалној целовитости, која у себи обједињује све елементе људске спознаје, укључујући и оне који формирају бинарне опозиције. Ово „јединство различитости“ је на Истоку постало неопходни услов за достизање како унутрашњег, тако и спољашњег мира, због убичајене за источњачку културу перцепције света као нечега што је неодвојиво од људске свести. Саговорник главног јунака из Пељевинове повести шаље управо такву поруку: осмишљавање сопственог постојања тесно је повезано са усклађивањем својих поступака и виђења света са неком представом о општој целини, која даје смисао свим тим поступцима. Потреба да се човек осети „делом Целине“, да буде у хармонији са читавим светом, може се сматрати следећом етапом развоја мисли главног јунака у правцу будистичког учења.

И за ову повест, као и за остала Пељевинова дела у којима се имплицитно појављује тема будизма, карактеристична је појава духовног учитеља. Овде ту улогу добија лик по имену Хан:

„Хан је био сам – седео је за столом, пијуцкао чај и гледао кроз прозор. Носио је, по обичају, црну тренерку са натписом „Angels of California“, која је код Андреја увек изазивала благе сумње у погледу калифорнијских анђела. Још је Андреј приметио и да се Хан одавно није обријао, те да је почео да личи на Тоширо Мифунеа који се припрема за следећу улогу. Личио је на њега тим пре што су му због удела монголоидне крви очи биле исто тако накосе.“ (ПЕЛЕВИН 1999: 16, превод – Н.Б.)

Мистични Андрејев сапутник у возу Хан је као лик конципиран да код руских читалаца изазове снажну асоцијацију са носиоцима будистичког учења на просторима Русије – са малобројним аутохтоним сибирским народима, попут Бурјата, Калмика итд. И поређење са чувеним јапанским глумцем Тоширом Мифунеом, као и обраћање пажње на косину очију, има за циљ да створи специфичну атмосферу посвећења у источњачку духовност. Општи алегоријски тон приповедања води дијалог у правцу железничке тематике, али је у основи свих беседа Андреја и Хана источњачка концепција људског живота, света и човековог места у њему. Разглабање о томе да „нормалан путник никада не види себе као путника“ (ПЕЛЕВИН 1999: 18) и да за њега „ништа осим воза и не постоји“, заправо је осврт на стање свести савременог човека, за кога је размишљање о било чему што излази из оквира чулне перцепције пространства сувише апстрактно да би се могло доживљавати као реалност.

Ова подела на свет доступан људској спознаји и свет изван могућности спознаје добила је у повести облик приче о возу као свету који припада човеку, и спољашњем свету, о којем се најчешће говори у контексту „заустављања воза“. Саветујући Андреја како да се избори са том мишљу, Хан му говори: „Остаје ти само оно најтеже у животу. Да путујеш у возу и не будеш његов путник“ (ПЕЛЕВИН 1999: 19. Превод – Н.Б.). То у великој мери подсећа на суштину подвижништва тибетанских монаха, чије су вештине и учење усредсређене на то да на изванредан начин изазову сумњу у искључивост материјалног света. И на питање о томе како је сам Хан дошао до тих сазнања, Андреј добија одговор да су му то пренели људи који су „сишли са воза“. За Андреја је ова метафора једино повезива са смрћу, што га наводи на категоричну примедбу да се „Жута стрела никада не зауставља“ (ПЕЛЕВИН 1999: 20) – у ту сврху се у повест уводе и гротескне сцене погребне церемоније са избацавањем умрлих кроз прозоре купеа. Међутим, у току приповедања постаје јасно да Хан не говори о смрти, већ о једном сасвим другачијем искуству напуштања воза, односно јединог света који је путницима воза познат.

Супротстављање ентеријера и екстеријера воза као метафоре за материјално и духовно пројектује се и на остале ликове са којима Андреј остварује контакт. Један од њих, Гриша Струпин, функционише као сушта супротност Хану. Гришина посвећеност смишљању што оригиналнијих и иновативнијих начина да заради новац у возу и сталне примедбе Андреју да је изгубио контакт са реалношћу сведоче о томе да је овај лик конципиран као оваплоћење тржишно оријентисаног модела човека и међуљудских односа. Увођењем оба ова лика стварају се услови за растргнутост јунака између два света, улазак у стање пограничности светова, које је за Пељевина не само омиљени простор приповедања, већ кључни елемент његове поетике. Та подела обухвата и опозицију Исток – Запад, која је, због специфичности

алегоријског приповедања, повезана са тематиком железница:

„Са сваким вагоном у правцу истока ходници вагона постајали су све запуштенији, док су завесе које су од пролаза заклањале одељке пуне људи биле све прљавије и прљавије. У тим местима није било безбедно чак ни ујутру. Понекад је било потребно ходати преко пијаних, или пропуштати оне од њих, који још увек нису стигли да падну и заспу. Након тога су почели заједнички вагони – ма како то било чудно, ваздух је у њима био чистији, док су путници на које би наилазио били некако уреднији. Мушкарци су овде ишли у тренеркама, док су жене носиле од прања избледеле сарафане. Седишта су била ограђена једна од другог преградама самосталне израде, а на новинама, које су биле распрострарене директно на поду, лежале су карте, љуштуре од јаја и исечена сланина. У једном вагону су под пратњом гитаре певали на три одвојена места, и чини се да су певали једну те исту песму – Гребеншчиковљев „Воз у ватри“, али три различита дела песме: једно друштво је почињало песму, друго је већ завршавало, а трећа је пијано преживавало рефрен, али мало неисправно – певали су „овај воз у ватри, и више немамо где да живимо“ уместо „немамо где да бежимо.“ (ПЕЛЕВИН 1999: 25-26, превод – Н.Б.)

Пељевинов воз из повести почиње да се дели на источни и западни део, где се овај први описује тако да подсећа на рурални део Русије током 90-х година, погођен сиромаштвом, запуштеношћу, прљавштином, и сталним осећањем несигурности. Па ипак, осећање припадности заједници, које се манифестује у облику извођења песме на гитари, контрастира у односу на западни део воза, где Гришин живот пролази у планирању спекулативних финансијских схема и начина да превари своје „пословне партнере“. Символична је и улога аутора песме Бориса Гребеншчикова, познатог руског музичара и песника, оснивача чувене рок-групе Акваријум, који се почетком 90-х година заинтересовао за будизам и у великој мери утицао на ширење популарности тог религиозног учења у Русији. Гребеншчиков је у тим годинама себе називао следбеником школе Карма Кагју, која је представљала европеизовану варијанту тибетанског будизма, и коју је осмислио лама данског порекла Оле Нидал (ЈЕРЕМИН 2010: 177-187). Познато је и да је Гребеншчиков често посећивао скит чувеног индијског гуруа Сај Бабе, што га је мотивисало да се бави проучавањем индијске и кинеске филозофије, па чак и да на руски језик преведе неколико стариндијских религиозних текстова. У сваком случају, Гребеншчиков се у Русији почео повезивати са духовном културом Истока, док се његово стваралаштво доживљавало у извесном смислу као русифицирана индијска и кинеска религиозна филозофија. Извођење Гребеншчиковљеве песме о возу на више нивоа повезује основну тему повести са традиционалним схватањем о мешању утицаја Истока и Запада у коренима руске културе.

Две крајности воза изазивају у свести главног јунака промене које омогућавају да на другачији начин тражи одговоре на кључна егзистенцијална питања. Увидевши у прозору купеа свој транспарентни одраз, Андреј почиње да размишља како се ти одрази бесконачно смењују, и изражава своја осећања од тог искуства на следећи начин:

„Желим да из овог воза изађем жив. Знам да је то немогуће, али ја то желим, зато што би жеља за нечим другим била просто лудило. И знам да та реченица – „же-

лим да изађем из воза жив“ – има смисла, премда речи од којих је она састављена немају никаквог смисла. Не знам чак ни ко сам ја сам. Ко ће се онда извлачити одавде? И куда?“ (ПЕЛЕВИН 1999: 29, превод - Н.Б.)

Метафора о свету као возу, која се од првих страница потенцира као лајт-мотив повести, послужила је Пељевину да на сликовит и пријемчив начин прикаже суштину источњачких езотеричних доктрина. Снажан нагон за самоочувањем, који је у својој основи својствен сваком живом бићу, суочава се са мишљу о цикличности и пролазности живота. Фундаментални значај одраза у прозору вагона за самосвест главног јунака огледа се у функционалности самог прозора: сцени самосагледавања Андреја претходила је фантазмагорична сцена сахране једног од путника воза, која је подразумевала ритуално избацавање преминулог кроз исти тај прозор купеа. Тако се прозор и одраз главног јунака у њему претвара у својеврсни „axis mundi“, осу светова, која спаја материјални и духовни свет. Сагледавање свог одраза на прозору вагона кроз који је малочас „завршио своје путовање“ други човек наводи Андреја на мисао да ће се одрази са протоком времена само смењивати, што имплицира да је религијско искуство главног јунака инспирисано источњачком идејом о цикличности живота. Ова идеја је под називом сансара или самсара постала централни појам у хиндуизму, будизму, цајнизму и сикхизму, који се најчешће тумачио као непријатно сазнање да је душа заробљена у бесконачном кругу рађања и смрти. Као реакција на то сазнање код човека се јавља тежња ка ослобођењу (мокша) и очишћењу од последица својих ранијих поступака (карме) (ШОХИН 2010). У хиндуизму и са њим повезаним религиозним учењима за основни разлог заробљености душе у свету сансаре узима се незнање, које спречава личност да спозна своју истинску природу и своје право „Ја“, свдећи људски идентитет на поистовећење са крхким материјалним телом и илузорним материјалним светом. И у будистичкој и у хиндуистичкој пракси ослобођење се остварује достизањем неког вишег, трансцедентног стања свести, које се, међутим, другачије тумачи у свакој од школа источњачке религијозне мисли. У будизму се такво стање свести описује као „просветљење“, које се обично објашњава као „целовито и потпуно спознавање природе реалности“ (ТОРЧИНОВ 2002: 26). Просветљење је услов за ступање на пут Бодисатве, „пробуђеног“ бића које је превазишло субјектно-објектну дихотомију као услов за изградњу свог односа према свету, и тиме достигло апсолутно јединство са материјалним и духовним, поништавајући своје „Ја“ осећање. Андрејево спознавање сансаре у возу изазива у њему жељу за таквом врстом ослобођења, те је даљи ток приповедања посвећен јунаковом приближавању том циљу.

Лутајући по ходницима воза, Андреј наилази на следећи мотив који га приближава духовном препороду:

„Постојавши неколико тренутака на прагу, кренуо је даље дуж вагона, застао код сандучета од плексигласа на зиду и извукао отуда непознату брошуру. На корицама је била фотографија аутора, бркатог мушкарца који је личио на измршавелог, паметнијег и трезвенијег Ничеа, док се сама брошура називала „Водич кроз железницу Индије“ (Пелевин 1999: 35, превод – Н.Б.)

Наслов брошуре, опис аутора и сами цитати из тог текста, уведени у Пељевинову повест, наводе на претпоставку да се ради о књизи „Водич кроз живот и смрт“ (1987. г.) тибетанског мислиоца и монаха Чоки Нима Ринпочеа, коју је на руски језик превео управо Борис Гребеншчиков 1991. године. Сам Ринпоче је у складу са тибетанском духовном традицијом био препознат као реинкарнација индијског будистичког филозофа из II века и проглашен за XVII кармапу, односно главешину школе тибетанског будизма Карма Кагју (A brief biography of Chokyi Nyima Rinpoche, проверено 22.03.2022. на страници: <https://gomdeusa.org/lineage-teachers/chokyi-nyima-rinpoche/>). Од 1977. године Ринпоче организује институт и курсеве из праксе медитације, које привлаче пажњу све већег броја ученика са Запада, услед чега се он помиње као један од најактивнијих популаризатора будистичке филозофије у том делу света. У цитату из брошуре који Пељевин наводи у повести аутор се позива на још једног значајног учитеља источњачког мистицизма, преподобног Шри Бававсенаху, како би скренуо пажњу читалаца на то да човек заборавља на себе и свој идентитет када дуго посматра свет, и удуби се у оно што види.

Текст брошуре оставља веома јак утисак на Андреја, те он у складу са тим учењем почиње да мења свој поглед на свет и уобичајено схватање среће у животу. Пређашња песимистичка расположења главног јунака придобијају ведрије црте не због некаквих оптимистичких надања у бољу будућност, већ због тога што многе ствари у Андрејевом животу почињу да губе онај значај који им је он раније придавао. Главни јунак почиње да налази задовољство у најмањим стварима, а тренутак неописиве среће доживљава „када окреће главу од прозора и крајем свести (зато што је другачије то немогуће) примећује да тренутак раније није постојао, већ је постојао само свет иза прозора и нешто прелепо и несхватљиво, што чак није ни било потребно „схватати“, нешто што је неколико секунди постојало уместо уобичајеног роја мисли, међу којима једна од њих попут локомотиве вуче за собом све остале, обухвата их и назива саму себе речју „Ја“ (ПЕЛЕВИН 1999: 36, превод – Н.Б.). Овај опис измењеног стања свести, када се концентрација мисли усмерава на одређени предмет (у случају повести на свет иза прозора) који на тренутак потискује мисао о сопственом „Ја“, суштина је процеса трансцендентне медитације (РАСЕЛ 1977: 25-26).

Утеха коју главни јунак повести налази у брошури у великој мери корелира са реалношћу политичких и социјалних процеса који су се одвијали крајем XX и почетком XXI века у Русији. Чак се може говорити и о извесним аутобиографским цртама главног јунака. Када Андреј покуша да упозна свог пријатеља Гришу са суштином учења из брошуре, он добија следећи одговор:

„Постоји живот, и постоји нека тамо уметност, стваралаштво. Соц-арт тамо, концептуализам овамо. Модерн тамо, постмодерн овамо. Ја их већ одавно не мешам са животом. Имам жену, ускоро ћу и дете – е, то је, Андрјуша, озбиљно.“ (ПЕЛЕВИН 1999: 46, превод - Н.Б.)

Сврставајући књижевност, уметност, религиозна учења итд., у посебни аспект људског живота, који нема ништа заједничко са „озбиљним“ животом, Гриша демонстрира за западну цивилизацију уобичајену опозицију реално – фиктивно. На

Истоку се перцепција стваралаштва и духовног живота развијала кудикамо другачије, па је уметник врло често прилагођавао свој „уобичајени“ живот идејама које следи, тако да су чак и крајње примењене делатности, попут, на пример, обраде дрвета, у том делу света добијале шири смисао, претварајући се у одређену врсту ритуалних радњи (ПОЛ, КВИН 2008: 43-51). На Западу се, пак, строга подела на реално и фиктивно темељи на ставу да је фиктивно све оно што је изведено из маште (енг. *imagination*), док се сама машта тумачи као креативна способност за стварање слика, идеја и осећања у уму, без непосредног учешћа чула (ЕГАН 1992: 50). Међутим, ово, на први поглед, строго разграничење на стваралаштво које се ослања на истине и чињенице, и стваралаштво које се ослања на машту, у епохи постмодернизма стављено је под велики знак питања због промене парадигме промишљања о категорији истине. Тако је истина у савремено доба лишена објективног статуса, и може се тумачити као „форма психичког стања личности (Кјеркегор), као вредност која „не постоји, али има значење“ (Рикерт и углавном баденска школа неокантијанства), феномен метајезика формализованих система (Тарски), спекулативни идеални конструкт (Н. Хартман) и др.“ (ГРИЦАНОВ, МОЖЕЈКО 2001: 187). Напредак технологије и развој средстава помоћу којих је могуће обманути рецептивни систем човека такође је уздрмао објективност ослањања на чула, а ни саме чињенице не могу да сачувају статус непоколебљиве потврде реалности. Испоставља се да су сви елементи који према горе наведеној дефиницији гарантују оправданост поделе на фиктивно и реално у постмодернизму доведени у питање, па изједначавање стваралаштва са животом постаје сасвим прикладна дефиниција постмодернистичке поетике, са том разликом што се стваралаштво сада не прилагођава животу (као што је то било у реализму), већ живот стваралаштву. Може се рећи да постмодернисти иду путем Истока, где реалност никада није излазила из оквира људског ума, изједначавајући се у том смислу са било којим другим производима свести.

Завршетак повести добија логичан облик силаска јунака са воза. Занимљиво је да у тренутку када Андреј напушта воз, Пељевин описује све остале путнике у замрзнутом положају – пошто је воз у повести поистовећен са светом, његово заустављање у просторно-временском смислу није могуће, што још више наглашава ванвременски, ванпросторни, и вансазнајни карактер Андрејевог доживљаја. Могли бисмо да спекулишемо о томе да писац оваквим завршетком повести жели да опише стање нирване, премда је то са тачке гледишта будизма погрешно, јер се стање нирване најчешће дефинише као нешто што „излази из оквира емпиријског сазнања и њему својственог језика описивања“ (ТОРЧИНОВ 1998: 221). На то се надовезују умирујући описи природе са којима се главни јунак по први пут сусреће са осећањем неописивог олакшања након избављења из воза. Иако сви ови елементи на изванредан начин подсећају на будистичка учења, они истовремено и нарушавају основне принципе религиозне филозофије Истока. Закључак који се сам по себи намеће је да тема источњачке перцепције света, око које је изграђена повест „Жута стрела“, заснована на источњачким елементима саме руске културе. Када се говори о руској култури, обично се наглашава паралелни утицај Истока и Запада на њен развој. Пељевин полази од другачије премисе: он корене руског идентитета тражи у одбацивању час једног, час другог света. У том смислу је силазак главног јунака

са воза достизање некакве „руске“ варијанте нирване, односно принципијелно одустајање од потраге за својим идентитетом како на Западу, тако и на Истоку. Овакав исход се поклапа са будистичком филозофијом утолико што је и у једном и у другом случају достигнуто стање свести предуслов за престанак страдања и патње.

За повест „Жута стрела“ карактеристичан је свеопшти алегоријски план приповедања. Поставља се питање због чега аутор бира овакав начин обраде теме које касније добијају веома значајно место у његовим романима? У савременом значењу алегорија „podrazumeva da se celokupno značenje teksta i svih njegovih delova odnosi ne na onaj niz pojava ili ideja koje se u tekstu eksplicitno pominju, već na potpuno drugi simultani niz događaja ili ideja koje se u tekstu uopšte ne pominju“ (ПОРОВИЋ 2007: 27). Иако се као поступак у садашње време углавном везује за околности у којима није „могуће отворено изрећи оно што је морално и друштвено неприхватљиво“ (ibidem), алегорија је одвајкада употребљавана као уметнички опис апстрактних појмова. У том смислу алегорија је заузела посебно место међу источњачким народима, за чије је промишљање карактеристична сликовитост и богатство симбола. Као писац који се у погледу језика првенствено интересује за однос знака и означеног, Пељевину је алегорија потребна управо због тога да би о узвишеним темама могао да пише разумљивим свакодневним језиком. У случају повести „Жута стрела“ писац помоћу железничке терминологије говори о илузорности/променљивости сопственог „Ја“ и света у којем оно живи, и то схватање касније разматра у више својих текстова, не у циљу некаквог испољавања религиозности или мистицизма, већ услед препознавања очигледних процеса идентитетске кризе у савременом друштву, улоге постмодернизма у томе, и посебно услед распада конвенционалних ослонаца у људској самоспознаји.

Цитирана литература

- ГРИЦАНОВ, МОЖЕЈКО 2001: Грицанов А., Можейко М. (2001) Постмодернизм. Енциклопедија. Минск: Интерпресервис, Книжный дом.
- ЕГАН 1992: Egan K. (1992) *Imagination in Teaching and Learning: The Middle School Years*. Chicago: University of Chicago Press.
- ЗАЛОМКИНА 2005: Заломкина Г.В. (2005) Москва-Петушки: другая дорога в Икстлан // Памяти профессора В.П. Скобелева: проблемы поэтики и истории русской литературы XIX-XX веков: международный сборник научных статей. Под ред. С.А. Голубкова, Н.Т. Рымаря. Самара: «Самарский университет».
- ЈЕРЕМИН 2010: Еремин Е.М. (2010) Религиозные искания рок-поэта Б. Гребенщикова (на материале поэтических текстов альбома “Сестра хаос”) // Религиоведение. № 2.
- ЛЕОНТЈЕВ 2007: Леонтьев К.Н. (2007) Восток, Россия и Славянство. Москва: Эксмо.
- НЕПОМЊАШЧИ 2012: Непомнящих Н.А. (2012) Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпике // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск: Академическое издательство «Гео».
- ПОЛ, КВИН 2008: Paul D. Quinn A. (2008) *Zen architecture: The Building Process as Practise*. Salt Lake City: Gibbs Smith.
- РАСЕЛ 1977: Russell P. (1977) *The TM Technique: An Introduction to Transcendental Meditation and the Teachings of Maharishi Mahesh Yogi*. London: Routledge.
- ТОРЧИНОВ 1998: Торчинов Е.А. (1998) Религии мира: опыт запредельного. Психотехника

и трансперсональные состояния. СПб: Петербургское востоковедение.

ТОРЧИНОВ 2002: Торчинов Е.А. (2002) Буддизм: карманный словарь. СПб.: Амфора.

ФЛОТЦИНГЕР 2016: Flotzinger R. (2016) *Harmonie: um einen kulturellen Grundbegriff*. Wien.

ФОМЕНКО 2004: Фоменко Л.П. (2004) Мотив железной дороги в прозе Платонова // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 3. СПб: Наука. Ленинградское отделение.

ШОХИН 2010: Шохин В.К. (2010) Новая философская энциклопедия. Институт философии РАН. [Электронски ресурс]. Проверено 20.03.2022. на странице: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH018dd6ec7a549db4256a3b8d?p.s=TextQuery>.

ПОРОВИЋ 2007: Popović T. (2007) *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos.

Извори

ПЕЛЕВИН 1999: Пелевин В. Желтая стрела. Москва: Вагриус, 1999.

Ненад Благоевич

СЮЖЕТНО-МОТИВНЫЕ КОМПЛЕКСЫ В ПОВЕСТИ «ЖЕЛТАЯ СТРЕЛА» ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА И ПРОБЛЕМА ИХ ТОЛКОВАНИЯ

В данной статье мы предлагаем один из возможных способов интерпретации текста Пелевина, ознаменовавшего собой целый период творчества этого русского писателя. «Желтая стрела» — текст, наполненный множеством метафор, превращающих все произведение в аллерию. Желтая стрела из названия — это название поезда, в котором главный герой рассказа едет к «рухнувшему мосту». Мотив поезда и железной дороги отождествляется с миром и жизнью главного героя Андрея, чей поиск ответов на «вечные вопросы» принимает форму дискурса, ограниченного исключительно железнодорожной тематикой. Железнодорожной терминологией обозначается практически каждый аспект жизни главного героя и пассажиров поезда, а отношение к миру за окном поезда окутаны завесой тайны, которую пассажиры не могут раскрыть в течение всей жизни. Мотивный анализ показывает, что многие мотивы, использованные автором для создания повествовательного мира, связаны с культурой и философией Востока, но даны в форме, как минимум адаптированной к русской повседневности конца 1990-х гг. Это приводит нас к выводу о постмодернистской деконструкции элементов восточного и западного культурного кода в российском обществе, которую писатель предпринимает с целью показать состояние коллективного сознания в крайне нестабильный период истории.

Ключевые слова: «Желтая стрела», Виктор Пелевин, постмодернизм, мотивный анализ