

УДК: 316.776

**КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ  
В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ТЕКСТЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА В. ПЕЛЕВИНА «ЧАПАЕВ И ПУСТОТА»)**

*Гармаш Л.*

*В статье на материале романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота» рассмотрены основные коммуникативные стратегии постмодернистского текста на уровне персонажей и на уровне «автор – читатель».*  
*Ключевые слова: постмодернизм, коммуникативная стратегия, семиотический код, диалог.*

...Когда Пелевин только начал «восходить», читатели и критика много спорили о том, кто на него сильнее повлиял — компьютер или буддизм. Сейчас, кажется, уже ясно, что больше всех на него повлиял Витгенштейн...

Д. Быков «Побег в Монголию»

**Предметом** исследования является постмодернистский текст. **Цель** исследования – выявить коммуникативные стратегии постмодернистского текста.

Современную культуру один из самых известных представителей философии постмодернизма Ж. Бодрийяр определяет как культуру экстаза коммуникации [1]. Проблемы коммуникации, связанные с различными областями человеческой жизни, в последние десятилетия привлекают все большее внимание представителей разных научных отраслей – лингвистов, психологов, философов, социологов и т.д. Во многом этот интерес объясняется произошедшей в XX веке технологизацией и автоматизацией производства и последовавшим за этим кардинальным поворотом от ценностей к управлению теми, кто эти ценности создает. И во многом эффективность управления зависит от знания технологий коммуникации в различных общественных сферах.

Современные подходы к изучению коммуникации ведутся с начала XX века. Л. Витгенштейн полагал, что коммуникация имеет в своей основе определенные семанτικο-прагматические правила, которым она подчиняется [2]. Рассмотрение проблем коммуникации играет существенную роль в трудах представителей Франкфуртской школы (Т. Адорно, М. Хоркхаймера, Г. Маркузе, Ю. Хабермаса). Коммуникация как повседневная практика жизненного мира индивидуума становится ядром социальной теории Хабермаса [3].

В экзистенциальной философии начало исследованиям в этом направлении было положено Карлом Ясперсом. Человек, как существо общественное, не может быть совершенно изолирован от других людей. Именно общение с другими индивидуумами определяет его бытие, позволяет выйти за собственные рамки и таким образом познать свою истинную природу и свое предназначение. Бытие-для-себя (по Сартру) соединяется в человеке с его бытием для других и по направлению к другим людям. «Личность – это внутренний мир, требующий реализации вовне. Слово *exister* (“существовать”) благодаря приставки *ex-* говорит о том, что существовать – значит разворачивать себя вовне, выражать себя» [4, с. 63]. Коммуникация становится целью философии и рассматривается как основа экзистенциального существования Я по отношению к Другому и в соотношении с ним. Подобный подход осуществлен М. Бахтиным в его концепции диалога, которая базируется на идее актуализации личности только в ситуации ее коммуникации с Другим [5].

Постмодернизм отразил новые тенденции в европейской культуре. В нем сформировалось представление о нелинейности мышления как о совокупности коммуникативных актов.

Как известно, структура коммуникации складывается из нескольких обязательных элементов. Прежде всего, коммуникация не может состояться, если нет как минимум двух участников, которые принимают активное участие в процессе обмена информацией. Должна быть организована ситуация, при которой обмен информационными сообщениями между участниками был бы возможен. Коммуниканты должны понимать друг друга, т.е. владеть хотя бы частично общим семиотическим кодом, а их сообщения соотноситься с общей темой. Информация, зашифрованная в тексте сообщения, всегда имеет какой-либо материальный носитель (например, визуальный – текст, изображение, аудиальный – звук и т.п.), который должен быть доступен для каждого участника диалога. Кроме того, коммуникация не состоится, если у ее субъектов будут отсутствовать побудительные мотивы для создания и передачи другому некоего сообщения и цели, с которыми субъекты вступают друг другом в данные отношения. Именно цель определяет тип коммуникационной стратегии, которую выбирает субъект в процессе общения.

Выделяют несколько типов коммуникационной стратегии:

- конвенциональная;
- презентационная;
- манипулятивная [6].

Коммуникация на уровне персонажей пелевинского романа осуществляется несколькими способами. В первую очередь это диалоги, которые занимают довольно много места в романе и выполняют несколько функций – от обмена формальными приветствиями до глубокомысленных философских рассуждений.

Высказывания, которыми обмениваются участники диалога, можно разделить на несколько типов:

- формальные или «рамочные», которые маркируют встречу персонажей (приветствия, например, «Здравствуй, Гриша»), прощание и т.п. Они как бы

задают рамки общения, выделяют начало и конец коммуникации, реже – переход к другой теме;

- информативные, которые сообщают о неких реальных событиях, действиях, качествах чего-либо и т.п. («Откуда и куда?» – «Из Питера») и служат прежде всего для передачи буквального смысла сообщения;
- высказывания, вербализующие внутреннее состояние адресата, адресанта или третьего лица («Рад, что ты еще способен смеяться»);
- оценочные – выказывают отношение говорящего к тому, что ему сообщили («Странно»);
- побуждающие адресата к действию («Глянь-ка»).

В процессе коммуникации используются различные типы вопросов. По тому, какой ответ требуется на вопрос, их можно разделить на открытые (требующие развернутого ответа) и закрытые (предполагающие краткий односложный ответ). Интерес представляют ситуации, когда тип вопроса и ответ на него не совпадают. Таков один из первых диалогов в романе:

– Как дела в Питере? – спросил фон Эрнен.

– А то сам не знаешь, – сказал я.

– Верно, – поскучнев, согласился фон Эрнен. – Знаю [7, с. 11].

Вместо ожидаемого ответа (например, «неважно», «хорошо» или развернутого рассказа о каких-либо событиях), герой уклоняется от прямого ответа. Он как бы разворачивает вектор ответа на 180 градусов и возвращает вопрос тому, кто его задал. При этом содержательная глубина такого ответа возрастает в несколько раз по сравнению с ожидаемой реакцией. Можно высказать массу предположений по поводу того, что же в действительности думает герой о происходящем в Питере, но важнее другое. Основная цель подобной уловки – с ее помощью герою удается скрыть свою позицию и в то же время внушить оппоненту, что их взгляды на действительность совпадают. Кроме того, такой ответ закрывает тему разговора, развитие которой могло бы привести к нежелательным для героя последствиям. Как видим, здесь имеет место удачное применение манипулятивной стратегии ответа.

Не столь изящное уклонение от ответа демонстрирует в романе фон Эрнен. На вопрос героя «чем занимаешься» он отвечает: «Так сразу не объяснишь. Работы много, даже слишком. Одно, другое, третье – и все время стараешься успеть. Сначала там, потом здесь. Кто-то же должен все это делать» [Там же, с. 12]. В ответе есть указание на время (сразу не объяснишь), объем работы (много, даже слишком), пространственную локализацию (там, здесь), субъекта действия (кто-то), модальность (должен), но вместо конкретных наименований используются неопределенные формы и описания. И даже когда герой пытается, видимо, опираясь на имеющееся у него представление о коммуниканте, предположить, какой род занятий может ему соответствовать («По культурной части, что ли?»), стратегия ответов фон Эрнена не меняется. От речевой коммуникации он переходит к невербальной: «он как-то неопределенно наклонил голову вбок» [Там же]. Такое последовательное уклонение от ответа приносит результат: герой прекращает дальнейшие расспросы. Такое обоюдное использование персонажами романа манипулятивной стратегии уклонения от ожидаемого ответа на прямой вопрос является отчетливым показателем отсутствия между ними доверия,

настороженности по отношению к собеседнику, неуверенности в том, что прямой ответ будет принят и расценен положительно.

В данном случае использование героями манипулятивной стратегии мотивировано сюжетом романа. Персонажи романа не виделись уже несколько лет, за это время многое изменилось, ситуация в стране революционная, поэтому сначала им необходимо определиться, можно ли в обстоятельствах, приближенных к боевым, доверять друг другу. Что же дает основание герою довериться фон Эрнену всего через несколько минут общения? Полагаем, основной причиной стало использование фон Эрненом семантического кода, знакомого и понятного герою. В данном контексте код можно обозначить как метафору «жизнь – театр». И герой искренне рассказывает фон Эрнену о своем столкновении с большевиками, причем делает это в рамках этого же кода: «Я решился.

– Признаюсь тебе честно. Ко мне в Петербурге три дня назад приходили.

– Откуда?

– Из твоего театра» [Там же, с. 14].

В пелевинском тексте реализован ряд семантических кодов, условно обозначенных нами как «революционный», «бытовой», «романтический», «японский», «кинематографический», «психиатрический» и множество других. И, конечно же, ключевое значение в романе имеет «дзен-буддистский» код, о чем говорит уже фамилия героя, заявленная в названии романа – Пустота, и название английского перевода романа – «Buddha's Little Finger» («Мизинец Будды»). Каждый код имеет свою внутреннюю структуру, лексику, грамматику и служит как для выражения позиции субъекта, так и для установления между коммуникантами канала для обмена информацией и адекватного понимания воспринимаемых ими сообщений. Некоторые персонажи используют в процессе коммуникации несколько различных семиотических кодов, в зависимости от того, кто является адресатом сообщения. Так, с поэтом-декадентом Петром Пустотой Чапаев разговаривает на языке интеллигенции, используя соответствующую лексику и сложные грамматические конструкции: «Видите ли, Петр, наша дивизия – это сложный организм. Я полагаю, что вы постепенно втянетесь в его жизнь и сами найдете для себя, так сказать, нишу. Сейчас еще преждевременно говорить о том, какой именно она будет, но из вашего вчерашнего поведения я понял, что вы человек решительный и к тому же тонко чувствуете суть происходящего» [Там же, с. 87]. В то же время, обращаясь к красноармейцам с речью, Чапаев использует просторечные выражения, говорит короткими, рублеными фразами, которые укладываются в определенные интонационные модели: «Только бы дело свое не посрамить – то-то оно, дело-то!... Как есть одному без другого никак не устоять... А ежели у вас кисель пойдет – какая она будет война?... Надо, значит, идти – вот и весь сказ, такая моя командирская зарука...» [Там же, с. 91]. Причем, как выяснится в дальнейшем, он сам не вполне понимает все слова, которые произносит. На вопрос Петра, что такое «зарука», Чапаев отвечает, что он не знает значение этого слова, и дает следующее объяснение: «Знаете, Петр, когда приходится говорить с массой, совершенно не важно, понимаешь ли сам произносимые слова. Важно, чтобы их понимали другие. Нужно просто отразить ожидания толпы. Некоторые достигают этого, изучая язык, на котором говорит масса, а я предпочитаю действовать напрямую. Так что если вы хотите узнать, что такое «зарука», вам надо

спрашивать не у меня, а у тех, кто стоит сейчас на площади» [Там же, с. 93]. В ситуации коммуникации семиотический код выступает как своего рода культурная маска, благодаря которой субъект может быть адекватно понят теми, кому он адресует свое сообщение. В этом случае обеспечивается конгруэнтность между сообщением и опытом, имеющимся у адресата. Это вызывает доверие адресата к автору сообщения и к полученной им информации.

Речевая коммуникация в романе часто сопровождается или ограничивается паралингвистической. Из комментариев рассказчика становится ясным имплицитное содержание взглядов, которыми обмениваются персонажи, их жестов, мимики и т.п. Их смысловое наполнение может трактоваться по-разному, например, в зависимости от состояния повествователя. Так, взгляды, которые бросают на героя романа прохожие, интуитивно воспринимаются им как выражение подозрения, но тут же это объяснение отменяется как ложное. На смену ощущениям приходит рационализация: взгляды признаются самыми обычными, поскольку «виной всему были взвинченные нервы и ожидание ареста» [Там же, с. 10].

Ответом на вербальный вопрос может быть жест, взгляд, мимика и т.п. Коммуникативные функции их различны. Они используются для привлечения внимания адресата к инициатору коммуникации («Фон Эрнен дернул меня за рукав» [Там же, с. 11]).

Коммуникация на уровне «автор» – «читатель» имеет концептуальное значение. На этом уровне осуществляется авторская мистификация читателя. Роман открывается с обращения к читателю. Здесь писатель использует презентационную конвенцию. Во вступлении сообщается, что имя «действительного автора», монаха монастыря, расположенного в некоей Внутренней Монголии, не может быть раскрыто «по многим причинам». Предисловие выполняет функцию презентации книги. Из текста предисловия мы можем догадаться о статусе того, кто его написал. Скорее всего, это издатель, который вместе с упомянутым во вступлении редактором готовил текст романа к печати. Стиль предисловия напоминает критическую статью или рецензию: дается оценка повествовательной манеры анонимного автора, его намерений («целью написания этого текста было не создание «литературного произведения», а фиксация механических циклов сознания с целью окончательного излечения от так называемой внутренней жизни. Кроме того, в двух или трех местах автор пытается скорее непосредственно указать на ум читателя, чем заставить его увидеть очередной слепленный из слов фантом» [Там же, с. 6]), хотя неизвестно, откуда автор предисловия так точно знает о причинах, побудивших анонимного монаха написать эту книгу, – то ли благодаря своим аналитическим способностям, то ли потому, что об этом знает из первых уст, или потому, что он-то и есть настоящий автор романа. И здесь возникает очень интересный момент. Подпись под предисловием не совпадает с фамилией писателя на обложке книги. Таким образом, у книги оказывается целых три автора: аноним, написавший текст романа; некий Урган Джамбон Тулку VII, Председатель Буддийского Фронта Полного и Окончательного Освобождения (ПОО (б)), который отредактировал текст и написал к нему предисловие с комментарием; и Виктор Пелевин. Разумеется, в романе отсутствует прямая реакция читателя на то сообщение, которое он получил в виде текста литературного произведения. Однако из предисловия ясно, что его автор имеет определенное представление о том, каким

может быть восприятие романа читателем. Он высказывает предположение о возможном мнении о произведении: «специалисты по литературе, вероятно, увидят в нашем повествовании всего лишь очередной продукт модного в последние годы критического солипсизма» [Там же]. И тут же приводит аргументы, которые должны подобное мнение опровергнуть: «но подлинная ценность этого документа заключается в том, что он является первой в мировой культуре попыткой отразить художественными средствами древний монгольский миф о Вечном Невозвращении» [Там же].

Среди многочисленных проблем, поставленных в предисловии, на первый план выходит вопрос об истинности и ложности наших представлений об истории. Позиция автора предисловия ясна: все, что было известно до сих пор о Чапаеве и других исторических личностях – миф, т.е. вымысел, и только данная книга содержит в себе истинную информацию об одном из важнейших периодов в русской истории. Таким образом, передача одного сообщения осуществляется с трех позиций, которые находятся друг с другом в отношениях взаимодополнения и корреляции. Прежде всего, это содержащееся в предисловии прямое обращение к адресату, коим является некий гипотетический читатель. Вторая позиция – анонимного монаха, ведущего повествование от первого лица. И в отличие от формы повествования от третьего лица, которая придает тексту некую отстраненность и объективность, использование местоимения «я» сокращает дистанцию между рассказчиком и читателем. В то же время эти два авторских уровня способствуют максимальному дистанцированию собственно Пелевина от читателя. Позиция реального автора текста, в отличие от того, кого он сам определяет как «действительного автора», становится максимально удаленной от читателя. Он как бы лишается голоса, передавая другим своим авторским ипостасям право говорить с читателем, что-то сообщать, доказывать, о чем-то рассказывать. Это в принципе соответствует тому, что Р. Барт называл «смертью автора» постмодернистского текста. В то же время таким образом выражается характерная для постмодернизма игровая поэтика.

Диалоги персонажей романа «Чапаев и Пустота» на уровне коммуникации между автором и читателем являются одним из важнейших средств для передачи философской идеи произведения. Высказывания персонажей, безотносительно к их характеру или статусу в тексте, дают общее для всего романа представление об эпохе, роли личности в истории, месте человека в мире, его способности влиять на события, других экзистенциальных проблемах. Характерно, что когда персонажи рассуждают на философские темы, они используют метафорические и символические коды и конвенциональную стратегию. Ключевым коммуникативным приемом для прояснения этих представлений является сократовский диалог. Чаще всего он используется в беседах Чапаева, выступающего в роли мудрого учителя, с Петром как его учеником. Искусно задавая вопросы, Чапаев заводит Петра в логический и смысловой тупик, из которого главный герой может выбраться только переживая момент озарения (сатори), который в повествовании обозначается отсутствием ответа или молчанием:

– Ты когда-нибудь обращал внимание на то, как ты от всего этого просыпаешься?

– Нет, – сказал я.

– А ну-ка попробуй вспомнить.

Я задумался.

– Просто в какой-то момент становится ясно, что это сон, и все, – сказал я нерешительно. – Когда становится уж слишком не по себе, вдруг понимаешь, что бояться на самом деле нечего, потому что...

– Почему?

– Я пытаюсь подобрать слова. Я бы сказал так – потому что есть куда просыпаться.

Чапаев хлопнул ладонью по столу.

– А куда именно просыпаться?

На этот вопрос ответа у меня не было.

– Не знаю, – сказал я.

Чапаев поднял на меня глаза и улыбнулся. Мне вдруг перестало казаться, что он пьян.

– Молодец, – сказал он. – Вот именно туда. Как только тебя подхватывает поток сновидений, ты сам становишься его частью, потому что в этом потоке все относительно, все движется и нет ничего такого, за что можно было бы ухватиться. Когда тебя засасывает в водоворот, ты этого не понимаешь, потому что сам движешься вместе с водой и она кажется неподвижной. Так во сне появляется ощущение реальности. Но есть точка, неподвижная не относительно чего-то другого, а неподвижная абсолютно, и она называется «не знаю». Когда ты попадаешь в нее во сне, ты просыпаешься – точнее, сначала ты просыпаешься в нее. А уже потом, – он обвел рукой комнату, – сюда [Там же, с. 367].

Дзен-буддистское представление о пустоте как первооснове бытия пронизывает все структурные уровни романа. Тем не менее, остается открытым вопрос, насколько сам автор разделяет те идеи, которые исповедуют главные герои его романа. Не является ли эта «пропаганда» восточного учения очередной мистификацией, ставшей характерной чертой постмодернистской поэтики?

**Выводы.** В романе Пелевина «Чапаев и Пустота» используются различные коммуникативные стратегии, которые невозможно однозначно свести к презентационной, конвенциональной или манипулятивной. Текст романа можно рассматривать как сложноструктурированное сообщение, состоящее из множества уровней, различных по важности, направленности, цели, истинности, степени выраженности. Дальнейший анализ коммуникативных стратегий позволит осмыслить возможности постмодернистской прозы для выражения тех или иных философских концепций в художественной форме, в частности, проблемы интерпретации исторических событий и религиозно-философских идей.

#### Список литературы

1. Бодрийяр Ж. Система вещей [Текст] / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. и вступ. ст. С. Зенкина. – М. : Рудомино, 1999. – 222 с.
2. Витгенштейн Л. Философские работы [Текст] : в 2 ч. Ч. 1. / Л. Витгенштейн. — М. : Гнозис, 1994. – 520 с.
3. Хабермас Ю. Теория коммуникативного действия [Текст] / Ю. Хабермас // Вестник Московского университета. – Сер. 7. Философия. – 1993. - № 4. – С. 43-63.

4. Мунье Э. Персонализм [Текст] / Э. Мунье ; пер. с фр. и примеч. И. Вдовина. – М. : Искусство, 1992. – 143 с.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
6. Дацюк С. Коммуникативные стратегии [Электронный ресурс] / С. Дацюк. – Режим доступа : [http://xyz.org.ua/discussion/communicative\\_strategy.html](http://xyz.org.ua/discussion/communicative_strategy.html). - Загол. с экрана.
7. Пелевин В. Чапаев и Пустота [Текст] / В. Пелевин. – М. : Вагриус, 2004. – 416 с.

**Гармаш Л. Комунікативні стратегії в постмодерністському тексті (на матеріалі роману В. Пелевіна «Чапаєв і Пустота») // Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія: Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія. – 2011. – Т. 24 (63). – № 2. – С. 30-37.**

В статті розглянуті головні комунікативні стратегії постмодерністського тексту на матеріалі роману В. Пелевіна «Чапаєв і Пустота» на рівні персонажів і на рівні «автор» – «читач».

**Ключові слова:** постмодернізм, комунікативна стратегія, семіотичний код, діалог.

**Garmash L. Communicative strategy in the postmodernist text (On a material of the novel of V. Pelevin «Chapaev and Emptiness») // Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. Series: Philosophy. Culturology. Political sciences. Sociology. – 2011. – Vol. 24 (63). – №2. – P. 30-37.**

The article is devoted to analysis of basic communicative strategies of the postmodernist text. Pelevin's novel *Chapaev and Emptiness* was used as material for research. Two levels of communication have been studied (between characters and between an author and a reader).

**Key words:** postmodernism, communicative strategy, semiotics code, dialogue.

Статья поступила в редакцию 20.11.2010