

**Специфика интертекстуальных связей в раннем творчестве  
В. О. Пелевина (на материале романов «Омон Ра» и «Чапаев и Пустота»)**

В данной статье анализируются романы В. Пелевина «Омон Ра» и «Чапаев и Пустота» на предмет включения их в художественную структуру интертекстуальных элементов – отсылок к литературным, художественным и музыкальным произведениям других авторов. На конкретных примерах автор доказывает функциональную роль текстовых и культурных заимствований, выявляет их взаимосвязь с фабулой и сюжетом данных произведений, с характеристикой образов.

Ключевые слова: интертекстуальность, заимствование, постмодернизм, цитата, аллюзия, дзен-буддизм, В. Пелевин.

*Timur Ayupov*

**The Specific Features of the Intertextual Connections in  
V. O. Pelevin's Early Novels "Omon Ra" and "Chapaev and Void"**

The author of the article analyzes the intertextual inclusions (the references to the literary, art and musical pieces of the other authors) in the artistic structure of the novels "Omon Ra" and "Chapaev and Void". Using concrete examples, the author proves the functional role of the textual and cultural borrowings in the text, reveals the interrelation between the intertextual elements and the plot of the novels, detects the influence of the intertextual elements on the characters.

Key words: intertextuality, borrowing, postmodernism, quotation, allusion, zen buddhism, V. Pelevin.

Понятие интертекстуальности является одним из ключевых понятий в современном литературоведческом дискурсе. Теоретические основы интертекстуальности как метода исследования основываются на понимании художественного произведения и открытого текста, связанного с другими текстами через аллюзии, реминисценции, цитаты. Различные типы и формы взаимодействия текстов – это не только внешняя форма выявления интертекстуальности, но и факторы формирования новых глубинных значений текста, расширение его семантического поля.

Теория интертекстуальности «родилась» в недрах зарубежной филологической науки. Достаточно вспомнить труды Ю. Кристевой, Ж. Женет, Р. Барта,

М. Риффатера, Н. Пьеге-Гро и др. Однако, проблема теории интертекстуальности связана с концепцией диалогизма русского литературоведа М. Бахтина, который первым из исследователей начал использовать в своих трудах понятие «чужое слово». «Под чужим словом (высказыванием, речевым произведением), – пишет М. Бахтин, – я понимаю всякое слово всякого другого человека, сказанное или написанное на своём (то есть на моём родном) или на любом другом языке, то есть всякое *не моё* слово. В этом смысле все слова (высказывания, речевые и литературные произведения), кроме моих собственных слов, являются чужим словом. Я живу в мире чужих слов. И вся моя жизнь является ориентацией в этом мире, реакцией на чужие слова (бесконечно разнообразной реакцией), начиная от их освоения (в процессе первоначального овладения речью) и кончая освоением богатств человеческой культуры (выраженных в слове или в других знаковых материалах) [2, с. 367]. Но сам термин «интертекстуальность» (от лат. *inter* – «между» и *textum* – «ткань, связь, строение») был введен в научный оборот болгарской исследовательницей Ю. Кристевой, которая, опираясь на идеи М. Бахтина, считала, что «... любой текст строится как мозаика цитации, любой текст является абсорбцией и трансформацией другого текста» [3, с. 429]. Ю. Кристева показала, что текст – это не результат творчества одного создателя, а трансформация, пусть и авторская, созданных ранее когда-то и кем-то текстов, которые могут служить, явными или чаще скрытыми, завуалированными источниками.

На формирование идеи интертекстуальности Ю. Кристевой повлияла работа Р. Барта «Смерть автора», который также утверждал, что деятельность писателя заключается не в создании новых текстов, а в непрерывном переписывании уже «ранее созданных», существующих. По Р. Барту, каждый текст «состоит из старых цитат, которые проходят через этот текст и перераспределяются в нём» [1, с. 386]. Таким образом, по мысли Р. Барта и Ю. Кристевой, каждый текст является интертекстом. Его можно назвать новой тканью, сотканной из текстов предшествующей и текстов окружающей культуры, которые функционируют в новом тексте на уровне цитат, аллюзий, культурных кодов, формул и т.д.

В дальнейшем теория интертекстуальности получила широкое развитие в трудах Ж. Дерриды, Г. Блума, Н. Пьеге-Гро, а также в работах русских исследователей, среди которых К. Тарановский, И. Смирнов, А. Жолковский, И. Ильин, Р. Тименчик, С. Золян, Ю. Борев, Ю. Тынянов, Н. Фатеева и др. Этими учёными интертекстуальность мыслится в контексте постулата «мир как текст», согласно которому вся человеческая культура – это единый текст, включенный в бытие, единый интертекст.

Интертекстуальность – одна из ведущих стратегий русского литературного постмодернизма. Почти каждый текст писателей-постмодернистов образуется из цитат, не только отсылающих к какому-то конкретному художественному произведению (классическому или современному), но и из аллюзий, анонимных и неуловимых, зачастую малопонятных несведущему читателю. Несмотря на то, что заимствования в художественном тексте – приём довольно известный в русской литературе (цитаты из других текстов можно в изобилии обнаружить и в пушкинском «Евгении Онегине», и в произведениях Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого), только в постмодернизме интертекстуальность стала осознанным приёмом.

С учётом «чужого» слова строит свои произведения и один из самых востребованных писателей современной России Виктор Пелевин. Его путь в большую литературу начался в далекие 1990-е годы, когда в стране шли рядом, бок о бок, процессы разрушения старого строя и зарождения нового общества, что вело не только к определенным изменениям в сознании людей, обусловленным трансформацией картины мира, но и к формированию новых элементов и принципов мышления, затронувших интеллектуальную элиту страны, в том числе и творческую её часть, принадлежащую к писательской среде. В 1992 году, сразу после появления сборника рассказов «Синий фонарь», выходит в свет первое «серьезное» произведение писателя – роман «Омон Ра», еще через четыре года – роман «Чапаев и Пустота», в которых Виктор Пелевин создаёт мир новой художественной реальности, сотканной из взаимодействующих между собой интертекстуальных отсылок к текстам предшествующей литературы, к культурным «кодам» прошлого, историческим реалиям, вписывающимся в контекст нового времени. Благодаря особому формированию интертекстуального поля этих произведений писателем конструируется альтернативный мир, в котором реальное и ирреальное тесно переплетены. Целью данной статьи является выявление функции интертекстуальных вкраплений в тексты романов «раннего» Пелевина.

Анализируя специфику интертекста романов «Омон Ра» и «Чапаев и Пустота», следует, прежде всего, отметить наличие отсылок к литературным источникам, к которым автор апеллирует в данных произведениях. Так, образы романа «Чапаев и Пустота» восходят к известному роману Дмитрия Фурманова «Чапаев», по мотивам которой братьями Васильевыми был снят фильм, в который кинорежиссеры добавили героев, которых нет в книге, хотя исторической правды в этом произведении мы не найдем. Да автор и не ставил своей целью создать исторически достоверное повествование. В романе нет точных и правдивых описаний батальных сцен или реалий гражданской войны (подобные реалии, если и введены в текст, то они перетолкованы до неузнаваемости).

Сами же главные герои пелевинского произведения – Чапаев и Пётр – ничего общего со своими прототипами не имеют. В романе «Омон Ра» на сюжетном уровне мы находим отсылки к роману Н. Островского «Как закалялась сталь» и роману Б. Полевого «Повесть о настоящем человеке»: в Высшем военно-политическом училище имени Павла Корчагина из курсантов делают слепых и парализованных калек, а в летном училище, куда поступает главный герой, курсантам ампутуют ноги, чтобы сделать из них «настоящих» людей. Таким образом культовые произведения советской эпохи в романе «Омон Ра» воспринимаются дословно, т.е. речь идёт только о физическом подражании героям, чьи имена носят высшие учебные заведения. Подобные интертексты отражают авторскую идею зомбификации советского человека, живущего под маской «подвига».

В ходе дальнейшего повествования Пелевин будет довольно часто отсылать читателя к литературным образцам прошлого, многие из которых он приспособливает к существующему контексту. Так, уже ближе к концу произведения, когда Пётр и Анна ведут разговоры о поэзии, девушка вспоминает стихотворение, написанное Петром, которое она прочитала в книге, взятой в гарнизонной библиотеке:

«Но в нас горит ещё желанье,  
К нему уходят поезда,  
И мчится бабочка сознания  
Из ниоткуда в никуда» [5, с. 163].

Первая строчка этого стихотворения принадлежит А. С. Пушкину («К Чаадаеву»). Пелевин от лица поэта-декадента берёт её, а затем подчиняет своим дзен-буддистским идеям, соединяя свободолобивую лирику Пушкина с восточной притчей о бабочке и Чжуан Цзы и мотивом мчащегося поезда как символа бессмысленной жизни.

В романе «Омон Ра» отсылки к литературным произведениям могут иметь юмористический подтекст. К примеру, в процессе подготовки к «полёту» герой романа «Омон Ра», слушая лекцию по «Общей теории Луны», отмечает «бессмысленное нагромождение цитатных обломков» [4, с. 53]. Преподаватель читает стихи о Луне, одни из которых являются прямыми цитатами, а другие – литературными реминисценциями. С одной стороны, лектор точно цитирует классиков русской литературы – А. С. Пушкина, В. Набокова, Н. Гумилева, А. Блока, С. Есенина, создавших в своих произведениях образ Луны. С другой стороны, он переделывает на свой лад некоторые образцы русской поэзии, предполагая, что «космонавты» не знают первоисточника:

«Луны, надежды, тихой славы...» [4, с. 53] (у А. С. Пушкина в стихотворении «К Чаадаеву» – «Любви, надежды, тихой славы...»); «Он управлял теченьем мыслей, и только потому – Луной...» [4, с. 53] (у Бориса Пастернака – *страной*) и т.п. Такого рода переделки звучат комично и вносят веселый элемент в трагическое повествование.

Отметим, что сама фамилия главного героя романа «Омон Ра», Кривомазов, отсылает читателя к знаменитому роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Выбирая для своего персонажа фамилию, созвучную героям Достоевского, В. Пелевин пытается обратить наше внимание на некоторое сходство «биографий» Омона Кривомазова и Алёши Карамазова, младшего брата. Алёша Карамазов тоже рано остался без матери и тоже испытал на себе равнодушие отца, который беспробудно пил и не занимался воспитанием сына. Но тем не менее он рос незлобивым мальчиком, как и пелевинский герой, и, также, как и последний, пытался до всего дойти своим умом, разобрать «по косточкам» свою душу. Омон, как и Алёша Карамазов, – фигура ищущая и сомневающаяся. Правда, тот факт, что он жил в эпоху тотального «показушничества» и идеологической несвободы, делает этого героя более трагической личностью. Хотя (как знать!) может подобная судьба была бы уготована и Алёше, ведь, как известно, Ф. М. Достоевский не успел завершить свой роман.

Если фамилия главного героя романа «Омон Ра» вполне обычная, хотя и созвучна фамилии героя известного романа Ф. М. Достоевского, то его имя, расшифровывающееся как «отряд милиции особого назначения», представляет собой продукт мифологизации сознания советского человека, построенного на аббревиатурах и сокращениях, что действительно имело место в Советском Союзе (вспомним, что когда герой вступит во взрослую жизнь, он на своём пути встретит таких своих «учителей», как Бамлаг Иванович, имя которого представляет собой сокращённое название Байкало-амурского исправительно-трудового лагеря, и Пхадзер Владиленович, родители которого назвали своего сына в честь партийно-хозяйственного актива Дзержинского района).

Но, как бы то ни было, если имя главного героя вполне реально, то его прозвище – Ра, родившееся в процессе подготовки к «полёту на Луну», – представляет собой аллюзию на древнеегипетский миф. Ра – одно из имен древнеегипетского бога Амона, у которого, как говорит герой повести, «*была соколиная голова, а лётчиков, космонавтов... часто называли соколами*» [4, с. 51]. Омон Кривомазов уподобляет себя египетскому богу Ра, умирающему и возрождающемуся, светоносному и бессмертному. Созвучие его необычного имени (*Омон*) с именем древнего бога Солнца (*Амон*) уносит мальчика в мир

древней цивилизации: *«Помню, я взял большую тетрадь и сделал в нее выписку: “Днем Ра, освещая землю, плывет по небесному Нилу в барке Манджет, вечером пересаживается в барку Месектет и спускается в преисподнюю, где, сражаясь с силами мрака, плывет по подземному Нилу, а утром вновь появляется на горизонте”»* [4, с. 51–52]. Теплотой, одухотворенностью и какой-то таинственностью веет от этого образа, который Омон Кривомазов начинает примерять к себе, представляя, что это не египетский бог, а он сам плывет в барке *«по небесному Нилу»* [4, с. 52]. Но поскольку мысли довольно часто материализуются, то вся дальнейшая жизнь Омона Кривомазова, разделенная на три части, будет напоминать путешествие египетского бога: когда Омон в детстве играет в «лётчиков» и «космонавтов», ему кажется, что он плывёт по небесному Нилу; когда он готовится к «лунной экспедиции», а потом крутит педали лунохода, в действительности передвигающегося по заброшенным тоннелям московского метро, то он, подобно Ра, находится в преисподней, где сражается с силами мрака; и, наконец, Омон, как и Ра, появляется «на горизонте», когда выходит из игры и возвращается в суровую реальность. Таким образом, мифопоэтические аллюзии, восходящие к древнеегипетской легенде, раскрывают двоемирие героя, который живёт, с одной стороны, под гнётом внешних обстоятельств, а с другой стороны, создает свой внутренний мир, разрушить который не посмеет никто – даже те, от которых зависит судьба Омона.

Аллюзии, восходящие к мифологическим первоисточникам, органично входят в художественную структуру и романа «Чапаев и Пустота». Только в этом произведении эти отсылки имеют дзен-буддистскую основу. Образ Чапаева, как мы уже отметили, соотносится здесь не с персонажем одноименной книги Д. Фурманова и не с героем известной кинокартины братьев Васильевых, снятой по мотивам этой книги. Чапаев в романе Пелевина – это Учитель, буддистский гуру, который пытается направить на истинный путь своего ученика, Петьку, подсказать ему что-то очень важное и необходимое.

Лейтмотивом этого романа является буддистская легенда о «мизинце Будды», связывающая эпизоды всей сюжетной линии произведения, смысл которой применительно к идее повествования раскрывается только в конце, в финальной сцене, когда на авансцену выходит «глиняный пулемёт», из которого Анна расстреливает мир. *«Много тысячелетий назад, задолго до того, как в мир пришли будда Дипанкара и будда Шакьямуни, – рассказывает В. Пелевин устами Чапаева-гуру древнюю легенду, – жил будда Анагама. Он не тратил времени на объяснения, а просто указывал на вещи мизинцем своей левой руки, и сразу же после этого проявлялась их истинная природа. Когда*

*он указывал на гору, она исчезала, когда он указывал на реку, она тоже пропала... кончилось всё тем, что он указал мизинцем на себя самого и после этого исчез. От него остался только этот левый мизинец, который его ученики спрятали в куске глины. Глиняный пулемёт и есть этот кусок глины с мизинцем Будды...И только что мы пустили его в ход» [5, с. 175].*

В этой легенде представлена буддистская картина мира, к которой апеллирует писатель на протяжении всего повествования. И эта картина мира поддерживается отсылками на уровне мотивов и образов к произведениям западноевропейских писателей-постмодернистов, являющихся поклонниками восточных доктрин. Так, ищущий свою истину Пётр Пустота, фамилия которого (хотя, скорее, это тоже прозвище, каковым снабдил писатель героя романа, как это он сделал в случае с героем «Омона Ра») отражает дзен-буддистскую концепцию внутренней сущности человека, которая может быть заполнена любым значением, в чём-то напоминает героя романа Г. Гессе «Сиддхартха», построенного также на дзен-буддистской доктрине. Герой романа немецкого писателя, Сиддхартха, вместе с другом Говиндой совершают паломничество к Гаутаме Будде. Но, послушав его речи, он, хотя и не сомневается правильности его учения, все же решает пойти своим путем. Он не считает, что можно стать буддой на основе чужой духовной практики. Эта цель, по его мнению, должна быть достигнута только посредством собственного опыта. И Сиддхартха снова отправляется в путь, на поиски себя и своего мира, в то время как Говинда решает последовать за Гаутамой. В романе «Чапаев и Пустота» главный герой, несмотря на свою привязанность к Чапаеву, также самостоятельно учится познавать мир и постигать пустоту, хотя последний руководит его духовными поисками.

Сопоставляя романы «Омон Ра» и «Чапаев и Пустота», можно сделать вывод, что аллюзивные отсылки к древним легендам помогают писателю представить существующую в них реальность как иллюзию, как миф, живущий в глубине сознания каждой личности.

Кроме интертекстуальных заимствований мифопоэтического характера, В. Пелевин иногда отсылает читателя к артефактам искусства, которые так или иначе связаны с фабулой произведения и помогают представить внешний и внутренний мир персонажей. В качестве примера можно привести «эпизодический» образ спившегося отца Омона Кривомазова, который, в отличие от сына, смотрящего в будущее, жил прошлым, о чём говорит висевшая в его комнате на стене репродукция фрески итальянского художника эпохи Возрождения Микеланджело «Сотворение мира», где *«над лежащим на спине Адамом парит бородатый Бог, простирающий свою длань навстречу тонкой человеческой руке. Эта картинка довольно странно действовала на душу отца, и,*

*видно, что-то ему напоминала из прошлого» [4, с. 8]. Отец Омона не был верующим человека, но Бог, протягивающий руку Адаму, скорее всего, ассоциировался у Матвея Кривомазова с «вождями» советской эпохи, заботящимися о благе советских людей, коллективный образ которых он видел в лице Адама, сидящего на облаке (можно сказать и по-другому: «витающему в облаках»), что добавляет совсем другой смысл реальности, которую отражает картина).*

Новую интерпретацию Бога и его творения мы находим и в романе «Чапаев и Пустота». Один из второстепенных персонажей произведения, Семен Сердюк, в своей «второй реальности» встречается с представителем японской фирмы в Москве Есицунэ Кавабатой. Японец показывает Сердюку *«кусочек пыльного сероватого картона», который оказался русской концептуальной иконой начала XX века, созданной Давидом Бурлюком. На ней «черной краской сквозь трафарет было косо отпечатано слово “Бог”» [5, с. 99]. То, что слово «Бог» художник передал через трафарет позволяет Кавабате выстроить целую концепцию образа пустоты. Он обращает внимание Сердюка на «полоски пустоты, оставшиеся от трафарета, которые «не составило бы труда закрасить, но тогда эта работа не была бы тем, чем она является сейчас» [5, с. 99]. «Человек, – говорит Кавабата, – начинает глядеть на это слово, от видимости смысла переходит к видимой форме и вдруг замечает пустоты, которые не заполнены ничем – и там-то, в этом нигде, единственно и можно встретить то, на что тщатся указать эти огромные уродливые буквы, потому что слово «Бог» указывает на то, на что указать нельзя» [5, с. 99].*

Казалось бы, что может быть общего между картиной итальянского художника эпохи Возрождения и авангардным искусством XX столетия? На наш взгляд, обе картины символизируют пустоту: первая – пустоту в душе отца Омона, которого сломала советская эпоха, вторая – пустоту, из которой *«каждую секунду» «возникает мир» [5, с. 100], т.е. пустоту как бесконечный путь человека, путешествующего «из ниоткуда в никуда» [5, с. 163].*

В качестве «индикатора смысла» автор обоих произведений упоминает и музыкальные артефакты, отражающие дух эпохи. Так, в романе «Чапаев и Пустота» в революционной реальности Петра Пустоты звучат песни того времени, хотя автор чаще всего передает их в трансформированном виде, что позволяет ему связать данные цитаты с ситуацией, представленной в произведении. Так, ивановские ткачи, находясь в вагоне поезда, поют:

*«Мы кузнецы – и дух наш Молох,  
Куём мы счастья ключи.  
Вздымайся выше, наш тяжкий молот,  
В стальную грудь сильней стучи, стучи, стучи!!!» [5, с. 53].*



Это строки из песни «Мы кузнецы», написанной на слова поэта Серебряного века Ф. С. Шкулева. Однако Пелевин сознательно переиначивает первую строчку, меняя слово «*молод*» («Мы кузнецы, и дух наш молод») на мифоним «*Молох*», который просто слышится Петру Пустоте. Подобная трансформация подчеркивает иллюзорность и абсурдность происходящего и усиливая ощущение трагической неизвестности пелевинских персонажей, которые едут на фронт, словно дети, принесенные в качестве жертв богу Молоху, о чём упоминает Библия.

В романе «Омон Ра» трагическую ситуацию, связанную с «жертвоприношением» персонажей ради иллюзорного «подвига», усугубляет отсылка к музыкальным композициям популярной в 1980-е годы группы «Пинк Флойд», которые вспоминает один из «приговоренных к смерти», Дима Матюшевич. Отсылка к творчеству этой группы вполне закономерна, поскольку одиночество и безысходность лейтмотивом проходят через всю музыку “Pink Floyd” и передаются через образ одинокой птицы-альбатроса, летящей над огромным океаном. Не случайно ведь еще при подготовке к полету Дима повесил у себя над кроватью «*лист бумаги, на котором была нарисована маленькая птичка и крупно написано: OVERHEAD THE ALBATROSS*» [4, с. 44]. Следует обратить внимание на то, что Дима перед смертью думает не о своём «подвиге», не о своей жизни, которая оказалась такой короткой. Он переживает, что так и не смог достать последнюю пластинку своей любимой группы под названием «*Забриски поинт*» (*Zabriskie Point*). Он так и не узнал, что «*Забриски поинт*» – это название не диска культовой группы, а кинокартины итальянского режиссера 1970–1980-х годов Микеланджело Антониони, в котором звучит всего три композиции «Пинк Флойд», написанные для фильма, хотя их было гораздо больше. Те музыкальные произведения, которые не были использованы в процессе создания киноленты, были разбросаны по другим альбомам «Пинк Флойд», в единый альбом они собраны так и не были. Омон Кривомазов, понимая, как мучается Дима из-за того, что так и не услышал последние произведения его любимой группы, успокаивает его, хотя сам даже не слышал об этой пластинке: «*Да она была у меня. Не пластинка только, а запись на катушке. Ничего особенного <...> Вот ты «Морэ» слышал? <...> Ну примерно такая же. Только там не поют. Обычный саундтрек. Можешь считать, если «Морэ» слышал, то ее тоже слышал. Типичные Пинки – саксофон, синтезатор*» [4, с. 85]. Понял ли Дима эту ложь, которую Омон выдает за истину? Скорее всего, понял, потому что «*ушел в бессмертие, не попрощавшись*» [4, с. 85]. Однако, Омон, затеяв «ложь во спасение» не винит себя. И даже по-

том, оказавшись на «Луне» герой, вспоминая этого разговор, считает, что правильно поступил, сказав Диме неправду, ибо *«горько уходит из мира, в котором оставляешь какую-то тайну»* [4, с. 99].

Итак, интертекстуальные элементы – очень сильный аргумент авторской позиции в романах «Чапаев и Пустота» и «Омон Ра». Данные произведения фактически построены на заимствованиях других текстов, апелляции к художественным и музыкальным произведениям. Применение различных форм интертекстуальности мастерски используется автором не только для характеристики персонажей, но и для раскрытия исторического и идеологического фона произведений. Интертекстуальные элементы помогают Пелевину сконструировать художественную реальность, построенную на стыке реального и ирреального, действительного и иллюзорного миров.

#### Список литературы

1. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 384–391.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
3. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман. Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
4. Пелевин В. О. Сочинения: в 2 т. М.: ТЕРРА, 1996. Т. 1: Омон Ра: Роман; Бубен Нижнего Мира: Рассказы. 368 с.
5. Пелевин В. О. Чапаев и Пустота. М.: ФТМ, 1996. 192 с.

#### References

1. Bart R. *Smert' avtora* [Death of the author] *Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Bart R. Selected works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress Publ., 1994. Pp. 384–391 (In Russian).
2. Bahtin M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo, 1986. 445 p. (In Russian).
3. Kristeva YU. *Bahtin, slovo, dialog, roman. Francuzskaya semiotika. Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [Bakhtin, word, dialogue, novel. French semiotics. From structuralism to post-structuralism]. Moscow: Progress Publ., 2000. Pp. 427–457 (In Russian).
4. Pelevin V. O. *Sochineniya: V 2 t.* [Works: In 2 volumes]. Moscow: TERRA Publ., 1996. T. 1: *Omon Ra: Roman; Buben Nizhnego Mira: Rasskazy*. 368 p. (In Russian).
5. Pelevin V.O. *CHapaev i Pustota* [Chapaev and Void]. Moscow: FTM Publ., 1996. 192 p. (In Russian).