

УДК 821.161.1

С. Ф. Желобцова, О. В. Сизых

МЕТАЖАНРОВАЯ ПРИРОДА ПРОЗЫ Д. ХАРМСА И В. ПЕЛЕВИНА

Выявлены признаки метажанрового пространства в прозаических произведениях Даниила Хармса и Виктора Пелевина. Сопоставление их творчества в аспекте синтетической природы авангардной прозы представлено в контексте кризиса традиционной жанровой системы XX-XXI веков и основано на выявлении личностного начала в поэтике альтернативной прозы.

Ключевые слова: метажанр, мотив, «петербургский текст», постмодернизм, прием деконструкции, жанровый полифонизм, прозаические произведения, метажанровый синтез.

S. F. Zhelobtsova, O. V. Sizykh

Meta-genre nature of D. Harms and V. Pelevin prose

Features of meta-genre space in prosaic works of D. Harms and V. Pelevin are detected. Comparison of their creation in the aspect of the avant-garde prose synthetic nature is presented in the context of traditional genre system crisis of XX-XXI centuries and based on the personal origin in poetics of the personal prose.

Key words: meta-genre, motive, "St. Petersburg text", post-modernism, deconstruction method, genre polyphony, prosaic works, meta-genre synthesis.

Проблема метажанра, включающая в себя характеристики переходных жанровых явлений, их типологизации, терминологическую спорность, разноуровневый ряд художественных текстов, является актуальной. Теоретическое объяснение трансформации твердых жанровых форм в качественно новом единстве предложено в работах О. В. Мирошниковой [1], Н. Л. Лейдермана [2], Р. С. Спивак [3]. Предметом специального исследования понятие «метажанр» в свете концепций внутрилитературного синтеза стало на международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы филологии» [4]. Концепция метажанра рассматривается в плане межродовой интеграции, родо-видовой монтажности, межжанрового синтеза, объединенных авторским замыслом. Согласно идеям Ю. Н. Тынянова («Ода как ораторский жанр»), Н. Л. Лейдерман [2] выстраивает гипотезу в контексте исследований М. М. Бахтина и Г. Н. Пospelова, по которой построение «мирообраза» писателем не подчиняется традиционным жанровым закономерностям.

Опыт сравнительного сопоставления разновременной и художественно разноуровневой прозы Даниила Хармса и Виктора Пелевина раскрывает авторский способ моделирования мира, отражающий проявление творческой индивидуальности каждого из

них в поэтике произведений. Известно, что авангардная поисковость Д. Хармса и В. Пелевина давно и справедливо вписала их в литературу русского постмодернизма, разрушающей классические стереотипы, канонические традиции, формирующей эстетику альтернативной прозы, востребованной читателем начала XXI века.

Проблемный круг хармсоведения устойчиво и обоснованно связывается с «петербургским текстом» русской культуры, не просто преодолевая восприятие Д. Хармса, лидера ОБЭРИУ, только как детского писателя. Особое понимание реальности искусства, свойственное авангарду, проявляется в повести «Старуха», которая вместе с циклом «Случаи» занимает значимое место в его прозе. Полифоническая природа «петербургского текста» усложняет сюжетную канву повести, углубляет психологический мир персонажей, интонационно меняет язык, его коммуникационную динамику, таким образом, обновляя жанр в перспективе его синтеза с новеллистической, фэнтезийной, романной доминантами, нарушая родовые границы прозы и драмы, трагедии и комедии. Интуитивное влечение автора к метажанру, стремление деконструировать образную систему становится посылом к выстраиванию особой типологии героев, которые вольно или безвольно вовлекаются в стихию мистического города. Так, космогонический миф «Медного всадника» нашел отражение в «Комедии города Петербурга» Д. Хармса, в особых природных, материально-культурных, исторических сферах, климато-метеорологических (метель, белые ночи, ветер, дождь), ландшафтных знаках.

Сюжет повести «Старуха», связанный с трагичес-

ЖЕЛОБЦОВА Светлана Федотовна – к. филол. н., доцент кафедры русской литературы XX века и теории литературы филологического факультета СВФУ.

E-mail: oso-06@mail.ru

СИЗЫХ Оксана Васильевна – к. филол. н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета СВФУ.

E-mail: 777ruslit@mail.ru

кой обстановкой тридцатых годов, с ее атмосферой страха, хаотичности, пессимизма, обреченности приобретает эпическое звучание. Действие происходит в Ленинграде, трагическая и высокая история которого переживается самим автором, автобиографично воссоздается в произведении. Герой живет примерно там же, где в конце 1930-х годов жил и сам писатель, несет в себе некую надуманную неприязнь к детям и старикам, эпатажно навязанную современникам самим Д. Хармсом. Кроме того, унаследованы психологические черты характера писателя, склонного к раздражительности, тоске, меланхоличности.

На намеренную театрализацию повествовательного материала указывает эпиграф: «И между ними происходит следующий разговор» (К. Гамсун), расширяющий жанровый диапазон повести реминисценциями. Любимый литературный герой Нагель из романа К. Гамсуна «Мистерии» становится одним из литературных прототипов героя «Старухи», а название повести прямо указывает на «Пиковую даму», которая, обернувшись старухой, напоминает о герое Ф. М. Достоевского, заложившем отцовские часы у процентщицы: «На дворе стоит старуха и держит в руках стенные часы. Я прохожу мимо старухи, останавливаюсь и спрашиваю ее: «Который час?» ... Я смотрю и вижу, что на часах нет стрелок... Старуха кричит мне что-то вслед, но я иду не оглядываясь» [5, с. 24]. Герой вместе с Раскольниковым, восклицая «Боже мой!» («Боже мой! Ведь я еще не выключил электрической печки...»), «Уже половина шестого! Ему давно пора уходить. Боже мой! Он собирается пить чай!»), ощущает неотвратимость встречи со старухой, которая притягивает к себе студента и неизбежно возвращается в сюжетный круг повести Д. Хармса: «В дверь кто-то стучит... Я открываю дверь и вижу перед собой старуху, которая утром стояла на дворе с часами. Я очень удивлен и ничего не могу сказать. – Вот я и пришла, – говорит старуха и входит в мою комнату. Я стою у двери и не знаю, что мне делать: выгнать старуху или, наоборот, предложить ей сесть? Но старуха сама идет к моему креслу возле окна и садится в него» [5, с. 27].

Свободное жанрообразование, обладающее энергией эксперимента, позволяет Д. Хармсу авангардно преобразовать нравственный императив, так мучивший героя Ф. М. Достоевского, не заставляя, не вынуждая, а подводя своего персонажа к простому разрешению проблемы, выходя на романную проблематику: «Я запер дверь на ключ и, осторожно переступив через старуху, вышел на середину комнаты... Я опять перешагнул через старуху, поставил молоток возле самой двери, чтобы, вернувшись обратно, я бы мог, не входя еще в комнату, иметь молоток в руках, и вышел в коридор... Да, в комнате

определенно пахло трупом. Я перешагнул через старуху, подошел к окну и сел в кресло» [6, с. 104]. Он спокойно перемещается в пространстве мертвой старухи, стирая грань между сном и явью: «Тут я просыпаюсь и сразу же понимаю, что лежу у себя в комнате на кушетке, а у окна, в кресле сидит мертвая старуха. Я быстро поворачиваю к ней голову. Старухи в кресле нет. Я смотрю на пустое кресло, и дикая радость наполняет меня. Значит, это все был сон... Я спустил ноги с кушетки, собираясь встать, и вдруг увидел мертвую старуху, лежащую на полу за столом возле кресла» [5, с. 27]. Фатальная метафора Ф. М. Достоевского абсурдно реализуется в финальной природной зарисовке, напоминающей о мгновенности и вечности жизни, в которой каждый может стать и жертвой, и победителем: «Я иду в лесок. Вот кустики можжевельника, за ними меня никто не увидит... По земле ползет большая зеленая гусеница. Я опускаюсь на колени и трогаю ее пальцами. Она сильно и жилисто складывается несколько раз в одну и в другую сторону... Я низко склоняю голову и негромко говорю: – Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь...» [5, с. 56]. Незавершенность текста связана с универсальностью метажанра, интегрирующего «свое» и «чужое» в нечто новое. Поэтому мотив мертвой старухи в литературной критике отсылает читателя и к «Пиковой даме», и к «Преступлению и наказанию», что подтверждается страшным сном, часто смешивающимся с ужасной реальностью, затягивающей героя. Внутренний монолог персонажа наполнен вопросами к самому себе: «А что, если старуха выползет из комнаты! Я задумался: может быть, мертвая старуха ползала у меня по комнате, ища свои зубы? Может быть, даже нашла их и вставила себе обратно в рот? Ну, кто теперь поверит, что я не убивал старухи?» [5, с. 32]. Однако традиционный художественный прием, хорошо известный по романам Ф. М. Достоевского и основанный на трансформации внутренней речи героя, Д. Хармс также превращает в диалог, концентрирующий мысли персонажа: «Так стоять нельзя. Так стоять нельзя, – повторил я мысленно. Эта фраза сама собой сложилась где-то внутри меня. Я твердил ее до тех пор, пока она не дошла до моего сознания... Вихрь кружил мои мысли, и я только видел злобные глаза мертвой старухи, медленно ползущей ко мне на четвереньках... Мысли мои скакали, путались, возвращались к исходному пункту и вновь скакали, захватывая новые области, а я стоял и прислушивался к своим мыслям и был как бы в стороне от них, и был как бы их, и был как бы не их командир...» [5, с. 31]. В неслышном разговоре героя с самим собой присутствует метажанровый синтез монолога и диалога, заставляющий персонажа еще более

погружаться в поток сознания: «Покойники, объясняли мне мои собственные мысли, – народ неважный. Их зря называют покойники, они скорее беспокойники. За ними надо следить и следить. Спросите любого сторожа из мертвецкой. Вы думаете, он для чего поставлен там? Только для одного: следить, чтобы покойники не распозались... Да, покойники – народ неважный, и с ними надо быть начеку. Стоп! – сказал я своим собственным мыслям. – Вы говорите чушь. Покойники неподвижны. Хорошо, – сказали мне мои собственные мысли, – войди тогда в свою комнату, где находится, как ты говоришь, неподвижный покойник. Неожиданное упрямство заговорило во мне. И войду! – сказал я решительно своим собственным мыслям. Попробуй! – насмешливо сказали мне мои собственные мысли. Эта насмешливость окончательно взбесила меня. Я схватил крокетный молоток и кинулся к двери. Подожди! – закричали мне мои собственные мысли. Но я уже повернул ключ и распахнул дверь... Озноб прошел, и мысли мои текли ясно и четко. Я был командиром их» [5, с. 33]. Петербургский взгляд на тему «маленького человека» позволяет рассматривать его как бы со стороны: «Двое мальчишек остановились передо мной и стали меня рассматривать. Я сделал спокойное лицо и пристально смотрел на ближайшую подворотню, как бы поджидая кого-то... Я делаю удивленное лицо, достаю часы и пожимаю плечами. Мальчишки издали наблюдают за мной. Я еще раз пожимаю плечами и заглядываю в подворотню... Я делал вид, что ничего не замечаю, и смотрел в спину молоденькой дамочке, которая стояла в очереди передо мной...» [5, с. 18]. Повествование формируется драматургическим приемом брехтовского «отстранения», напоминающего ремарку в пьесе.

Даниил Хармс развивает мистический мотив мертвого тела, который помогает понять психологические предпосылки действий персонажа, воссоздать особую атмосферу триллера: «Я закатал старуху в толстую простыню и поднял ее на руки. Она оказалась легче, чем я думал. Я опустил ее в чемодан и попробовал закрыть крышкой. Тут я ожидал всяких трудностей, но крышка сравнительно легко закрылась. Я щелкнул чемоданными замками и выпрямился» [5, с. 33]. Выделенный мотив дополнен *hoorror*-элементами, когда герою кажется, что тело умершей оживает. Этот мотив органично вписывается в поэтику современной экшн-культуры, апеллирующей к экзистенциальному состоянию, граничащему с безумием: «В это время громко хлопнула наружная дверь, и мне показалось, что старуха вздрогнула. Я моментально вскочил и схватил крокетный молоток. Старуха лежит спокойно. Я стою и прислушиваюсь... Если Марья Васильевна расскажет ему о моем сумасшествии, это будет нехорошо.

Чертовщина какая!.. Вдруг меня осенило: я не запер дверь. А что, если старуха выползет из комнаты?..» [5, с. 35]. Д. Хармс использует сценографическую специфику театрального искусства, создавая свой образ города, узнаваемый лишь по цветовой гамме, будничной и серой, тусклой и ровной, как жизнь героя, будни машиниста Матвея Филипповича и Марьи Васильевны в коммунальной квартире.

Детективное начало в развитии сюжета реализуется в бытовом пространстве повести, помещая героя в лабиринт, включающий в себя комнату, кухню, коридор и ванную: «Я прикрыл за собой дверь в свою комнату и осторожно пошел на кухню... Коридор я прошел быстро, а около кухни замедлил шаги, ...прошел через кухню спокойными шагами... С замирающим сердцем я вышел в коридор и тут уже чуть не бегом пустился к своей комнате... Я подошел к двери и, приотворив ее, заглянул в комнату... Я взял его, вошел в комнату и запер за собой дверь на ключ» [5, с. 45]. В своих злоключениях герой переживает массу чувств, когда раздражение сменяется весельем, болезненное состояние – динамичным, безразличие – кипучей деятельностью: «Я задумался... Брезгливый страх... У меня болел живот и слегка дрожали ноги... Я был весь мокрый от пота и выбивался из сил... Рукава моей куртки насквозь промокли от пота и липли к рукам... В животе у меня такие рези, что я сжимаю кулаки, чтоб не застонать от боли... Все мои силы напряжены, но я знаю, что за этим последует страшный упадок... Я прыгаю к следующему окошку... Сажу на скамейке с вытаращенными глазами» [5, с. 45].

Коллажное воспроизведение психологических перемен в поведении, настроении героя, наметившегося выхода из душевного тупика, плена иллюзий и страха, кошмара связаны с целым рядом внешних факторов – природных и культурных. Яркое солнце («Я выхожу на улицу и иду по солнечной стороне... Весеннее солнце очень приятно... В окно светит весеннее солнце... Солнце светит мне прямо в лицо... Жмурюсь от солнца» [5, с. 33]) звучит в унисон радости, испытываемой героем: «Я чувствую в себе страшную силу... От радости потираю руки... Скорее за работу... Дикая радость наполняет меня» [5, с. 33]. Из разрозненных, на первый взгляд, фрагментов жизни героев выстраивается цельная модель мира, расширяющая художественную форму произведения.

Понимание Д. Хармсом искусства как беспредельного познания проявляется в финале повести, в которой поезд уносит героя к станции Лисий нос. Вспоминается эпилог романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», где величественный образ сибирской реки обрамляет возможную перспективу духовного обновления героя. Мета-

жанровые импульсы угадываются в промелькнувших за окном морском пространстве и золотой верхушке Буддийской пагоды, обещающих удачный побег персонажа из ловушки города: «Я выхожу на площадку вагона... Мелькают белые столбики, ограждающие дорогу. Поезд останавливается. Ступеньки моего вагона не доходят до земли. Я соскакиваю и иду к станционному павильону. До поезда, идущего в город, еще полчаса» [5, с. 48].

Использование принципа постмодернистского смешения стилей речи усиливает экспрессию слов, рассчитанных на смеховой эффект, например, дефекты речи Марьи Васильевны: «Вы меня жвали?.. Тоже не жнаю... Чаша два тому назад... Не жнаю... Ваш шпрашивал какой-то штарик... Вы ш кем-то ражговаривали... Шумашедший» [5, с. 18]. В руках героя нередко оказываются предметы, выбивающиеся из бытового ряда коммунальной квартиры: «Я даже искал глазами и остался доволен, увидя крокетный молоток, неизвестно для чего уже в продолжение многих лет стоящий в углу коридора» [5, с. 18], а второстепенные персонажи неожиданно наделяются яркими портретными элементами: «В вагоне кроме меня еще двое... Другой, еще молодой парень, одет деревенским франтом: под пиджаком у него розовая косоворотка, а из-под кепки торчит курчавый кок. Он курит папироску, всунутую в ярко-зеленый мундштук из пластмассы» [5, с. 49].

Персонаж повести «Старуха» погружается Д. Хармсом в особый хронотоп, в котором реальное время не имеет самоценного значения для круговорота жизни. Произведение открывается встречей героя со старухой, держащей часы без стрелок. Странный циферблат, напоминающий о С. Дали, возникает и в сновидениях героя: «А вот на днях я видел в комиссионном магазине отвратительные кухонные часы, и стрелки у них были сделаны в виде ножа и вилки... Я наклоняю голову, чтобы лучше рассмотреть, есть ли у меня руки, и вижу, что с одной стороны у меня вместо руки торчит столовый ножик, а с другой – вилка» [5, с. 12]. Повесть «Старуха» в гротескной форме отображает абсурд современного общества и невозможность естественного, а потому гармоничного состояния творческого человека в условиях несвободы.

Художественное многообразие литературы рубежа XX-XXI веков напоминает духовный опыт русской культуры начала прошлого века, когда из творческих исканий символистов, имажинистов, футуристов и др. должен был сформироваться метод, отвечающий высоким гуманистическим идеям. Трагические исторические катаклизмы предопределили доминанту метода социалистического реализма на многие годы и драматизм судеб талантливых художников слова.

В современном литературоведении и, в частности

эстетическом опыте писателей, четко наметилась тенденция, связанная с постмодернизмом. Речь идет об авангардном открытии и гендерных размышлениях Татьяны Толстой о лаборатории женской прозы, экзистенциальном поиске красоты, которая спасет мир, героях Владимира Маканина и технологических вариантах виртуального повествования Виктора Пелевина. Новый читатель находит в постмодернистских произведениях сильное сопротивление нормативизму, разрушение идеологических схем и значительное расширение художественного пространства и времени, в которых реализуются авторские замыслы о сокровенном герое.

Парадигма литературного развития закономерно связывает модернистские открытия прозы А. П. Платонова, И. Э. Бабеля, Е. И. Замятина, М. А. Булгакова и других со стихией смелых экспериментов. Теоретической основой приема деконструкции как системного ядра произведения является особая стратегия по отношению к тексту, включающая в себя одновременно его деструкцию и реконструкцию, когда обозначение смысловых акцентов происходит по правилам нетрадиционной игры. И. С. Скоропанова в работе «Русская постмодернистская литература». Она использует понятие «мутации жанров высокой и массовой литературы», выявляет в поэтике современного текста «поливалентность», объединяющую литературу и философию, публицистику и историю, актуализирующую такие «второстепенные» жанры, как эссе, мемуары, апокрифы, летописи, трактаты, комментарии. [7, с. 9]. Распространение постмодернизма в русле западного литературного течения отвечает потребностям массового искусства, коллажно соединяющего органику языка архитектуры, идей живописи и литературных образов, разрушающих мировые стереотипы.

Подобный «мир-текст» появился в прозе В. О. Пелевина, соединившего авангард 1920-х гг. и постмодерн 1980-1990-х гг. При помощи деконструирующей метафоры он сближает различные пласты культурного сознания, разрушая привычные представления о бытии, человеке, красоте, продолжает практику метажанра. Номинация на Букеровскую премию произведений В. О. Пелевина стала для него широкой PR-компанией, сформировавшей в литературоведении известный «пелевинский феномен». В духе стремительного времени он молниеносно превратился из автора, читаемого в узких кругах, в популярного и растиражированного по всему миру прозаика. Ранние произведения В. О. Пелевина, написанные в стиле толкиенского «фэнтези», не были известны до появления повести «Омон Ра». В публикациях о его новых проектах («Желтая стрела», «Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота» и др.) выделяли их антифантастичность, гротескность,

абсурдизм эклектичного повествования, напоминающего о смешном и остром Н. В. Гоголе, эпатажном Д. Хармсе, таинственном М. А. Булгакове, ироничном С. Д. Довлатове, юродствующем В. В. Ерофееве. Подобно А. П. Платонову, он пришел в литературу из сферы естественных наук, публикуясь в журнале «Химия и жизнь», сотрудничая в издательстве «Наука и религия», будучи осведомленным в восточной философии. Брендная фотография, на которой запечатлелось отгороженное ладонями лицо писателя, вызвала ряд крайних суждений от особой эстетики компьютеризации и технологически-типографской манеры письма до возведения его А. А. Генисом в ранг первого русского дзен-буддистского романиста [8].

Литературоведение начала 1990-х годов отметило формирование нового типа поэтики, основанного на смешении родо-жанровых границ модернизма и реализма. Как и в случае с Д. Хармсом, традиционные принципы и подходы к анализу литературного произведения часто неприемлемы по отношению к текстам В. О. Пелевина, свободным от жанровых границ, стиливых определенностей, системных констант. Однако нередко возникают ассоциации с Х. Л. Борхесом, Ф. Кафкой, Г. Гессе и талантливым ремейком карнавальная традиции Венедикта Ерофеева, что не лишает его прозу философского подтекста и креативной индивидуальности, вызывает противоречивую оценку в литературной критике о жанре. Модель мира, созданная В. О. Пелевиным, как бы отталкивается от симулятивной основы реальности, выписанной классическими постмодернистами, и становится содержанием размышлений его героев. Границы реального и ирреального пунктирны в романе «Жизнь насекомых» [9], так же как и в других рассказах и повестях. Достоверно описание жизни южного города, вовлекающего читателя в экспозиции романа в курортную круговерть. Превращение трех молодых людей в комаров происходит без нарушения повествовательной логики в соответствии с эстетическими законами постмодернизма. Прием интерференции, ставший чертой метажанра, создает на стыке двух миров третий, который органично населяют люди-насекомые. При этом в соответствии с постмодернистской эстетикой автор проникает в разные уровни их обитания. Алкогольные пары одеколона «Русский лес» способствуют будничному превращению обычных комаров в агрессивных, что напоминает девиантное поведение людей в обществе.

Следует отметить, что В. О. Пелевин по-хармсовски манипулирует чувствами читательской аудитории, которая сама выбирает в каждой новелле «своего» героя, антропоморфически приближая или отдаляя. Известно новаторство прозаика в локализации композиционной структуры повествования,

когда кульминация и развязка совпадают, четко разделяя новеллу на две части. В новелле «Полет над гнездом врага» [9], как и в других, взаимовлечение Сэма и Наташи представлено романтично, однако кульминационный апофеоз идеалов становится финалом, разрушающим миф о высокой любви. В отличие от предшественников, конкретных в выборе энтомологического ряда для своих персонажей, В. О. Пелевин склонен так же, как и Д. Хармс, к выбору героев-мутантов. Аллюзия на хрестоматийный образ жука (Ф. Кафка) эволюционирует: «Что же со мной происходит?.. Это что, я к свету летел, а прилетел вот сюда? Ведь я же совсем другого искал...» [9, с. 61]. Метаморфоза предоставляет возможность персонажам романа анализировать действительность. Мертвая старуха Д. Хармса, обладая силой терминатора, может неоднократно воскресать и проникать в физическую жизнь, деформируя психическое состояние героя, манипулируя автором.

Обращаясь к приему эзопова языка, лежащего в основе жанра русской басни, В. О. Пелевин обновляет жанровый уровень романа, усиливая потенциал классической морали, характерной для сатирической литературы. Зафиксированный Д. Хармсом в названии повести «Старуха» прием реминисценции оказался продуктивным в работе В. О. Пелевина над названием романа «Жизнь насекомых», соединяющим номинативное и экспрессивное, архаичное и новое, «высокое» и «низкое», стереотипное и маргинальное. Жанровый полифонизм произведений авангардной русской прозы от Даниила Хармса до Виктора Пелевина отчетливо проявляет авторское видение метажанра нового текста, в котором доминирует культурный подтекст, обращенный к сознанию и душе читателя-соавтора. Эстетика и художественное многообразие постмодернистских вариаций адекватны природному стремлению человека быть свободным и самостоятельным в выборе путей к Идеалу.

Л и т е р а т у р а

1. Мирошникова О. В. Лирическая книга: Архитектоника и поэтика: учебное пособие. – Омск: ОмГУ, 2002. – 140 с.
2. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с.
3. Спивак Р. С. Русская философская лирика: учебное пособие. – М.: Флинта, 2005. – 408 с.
4. Актуальные проблемы филологии. Сборник статей. – Барнаул-Рубцовск: АГУ, 2009. – 358 с.
5. Хармс Д. Полет в небеса. Избранное. – М.: Худож. литература, 1999. – 256 с.
6. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. – М.: Худож. литература, 1986. – 356 с.
7. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 608 с.
8. Генис А. А. Беседа десятая. Поле чудес: Виктор Пелевин // Звезда. – 1997. – № 12. – С. 230-233.
9. Пелевин В. О. Жизнь насекомых. – М.: Азбука, 2003. – 215 с.