



Примечания

- ¹ Окуджавы Б. Чаепитие на Арбате. М., 1996. С. 23. Далее стихи Окуджавы цитируются по этому изданию с указанием номера страницы в скобках. Курсив в цитатах везде принадлежит автору статьи.
- ² Абельская Р. Каждый пишет, как он слышит. Поэтика Булата Окуджавы. Екатеринбург, 2008. С. 187.
- ³ См. об этом: Кушнер А. На пути к Блоку // Ленинградская панорама : Литературно-критический сборник. Л., 1988.
- ⁴ Чудакова М. Возвращение лирики : Булат Окуджавы // Чудакова М. Новые работы: 2003–2006. М., 2007. С. 69.
- ⁵ Блок А. Сочинения : в 2 т. М., 1955. Т. 1. С. 177.
- ⁶ Чуковский К. Александр Блок как человек и поэт // Чуковский К. Сочинения : в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 455.
- ⁷ Маяковский В. Сочинения : в 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 630.
- ⁸ Мандельштам О. Сочинения : в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 191.
- ⁹ Маяковский В. Указ. соч. С. 374.
- ¹⁰ Марран. Булат Окуджавы и его время // Континент. 1983. № 36. С. 337.
- ¹¹ Минц З. К генезису комического у Блока // Минц З. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 433–434.
- ¹² Блок А. Указ. соч. С. 176.
- ¹³ См., например, в поэме «Ночная фиалка» (1906): «Был я нищий бродяга, / Посетитель ночных ресторанов...» (Блок А. Указ. соч. С. 464).
- ¹⁴ Жолковский А. «Рай, замаскированный под двор» : заметки о поэтическом мире Булата Окуджавы // Жолковский А. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 114.
- ¹⁵ Блок А. Указ. соч. С. 176.
- ¹⁶ Там же. С. 177.
- ¹⁷ Там же. С. 176.
- ¹⁸ Чуковский К. Указ. соч. С. 439.
- ¹⁹ Паперный З. «За столом семи морей» (Булат Окуджавы) // Паперный З. Единое слово. Статьи и воспоминания. М., 1983. С. 222–223.
- ²⁰ Абельская Р. Указ. соч. С. 187.
- ²¹ Отмечено Р. Ш. Абельской.
- ²² Киплинг Р. Рассказы. Стихотворения. Л., 1989. С. 269.
- ²³ Киплинг объединяет в когорту романтиков самых мужественных, смелых и самых влюбленных парней: это «парни самый смак». Такое «простецкое» именование позволяет провести параллель с героями стихотворения Окуджавы «А мы швейцару: отворите двери...» – дворовыми «королями», благородными защитниками своих дам.

УДК 821.161.1.09

БУДУЩЕЕ В ПРОШЕДШЕМ: ПОСТСОВЕТСКАЯ ДИСТОПИЯ

Д. С. Кабанова

Кеньон-колледж, США
E-mail: kabanovad@kenyon.edu

Тенденция постсоветской дистопии конструировать будущее в образах прошлого анализируется как сложная реакция на утопическую темпоральность литературы соцреализма с использованием фольклорного времени.

Ключевые слова: дистопия, временная организация повествования, соцреализм, фольклор, В. Пелевин.

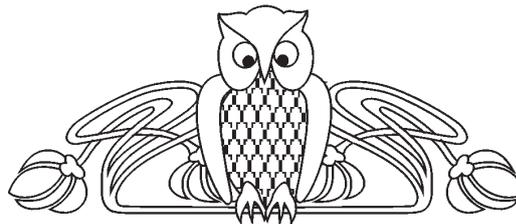
The Future-in-the-Past: Post-Soviet Dystopia

D. S. Kabanova

Post-Soviet dystopia's construction of the future out of the national past is analyzed as culturally-conditioned complex reaction to utopian temporality of the method of Socialist realism and treatment of time in folklore.

Key words: dystopia, narrative temporality, socialist realism, folklore, V. Pelevin.

Два основных образца жанра дистопии¹ в постсоветской литературе, «Кысь» (2001) Татьяны Толстой и «День опричника» (2006) Владимира Сорокина, имеют временем действия будущее после апокалипсиса, после конца истории. В «Кыси» сюжет развивается после вымышленного события



ядерного взрыва, который становится причиной генетической мутации людей, в «Дне опричника» – после реставрации в России абсолютной монархии на фоне глобализации. Романы Толстой и Сорокина описывают тоталитарные общества, где всем заправляют тайные службы, и на первый взгляд соответствуют классической модели дистопии, как она сформировалась в европейских и американской литературе на протяжении XX в. Однако при ближайшем рассмотрении обнаруживается существенное отличие: хотя действие этих произведений отнесено в будущее, как в классических дистопиях Олдоса Хаксли и Джорджа Оруэлла, это будущее построено по образцу узнаваемых эпизодов национального прошлого России. В «Кыси» русское общество отброшено назад в феодализм, пронизанный народными магическими поверьями; в «Дне опричника» новый русский царь восстанавливает опричнину Ивана Грозного, которая описывается как государственный институт тотального контроля, чьи ритуалы укоренены в магистическом фольклорном мышлении.



В постсоветской дистопии в концептуализации истории прошлое и будущее не просто поменялись местами, дело обстоит сложнее. В интервью В. Сорокин говорит по поводу «Дня опричника»: «Разумеется, это книга о настоящем»². «Разумеется» здесь относится к классической конвенции дистопии: перенося действие в будущее, дистопия создает текстовое пространство для социально-политического комментария, который теперь невозможно обвинить в том, что он является критикой современности, ведь формально дистопия критикует общественное устройство будущего, вымышленное общество. Таким образом, в самой основе жанра дистопии лежит утопическая надежда: существование дистопии основано на допущении, что возможно существование такого текстового пространства (формальное отнесение действия в будущее), в котором необходимая настоящему острая политическая критика не влечет за собой последствий для автора.

Такова первая причина, по которой в Советском Союзе не было места для жанра дистопии: единичные произведения подобного рода или предшествуют периоду социалистического реализма («Мы» Е. Замятина, 1920), или проходят по разряду научной фантастики (А. и Б. Стругацкие, «Обитаемый остров», 1969)), где дистопическое общество противопоставляется коммунистической утопии будущего. Только в 1986 г. чистая дистопия, роман Владимира Войновича «Москва 2042», был опубликован за пределами России. Отсутствие дистопии в советской литературе было, с одной стороны, результатом жесткого контроля над литературной продукцией, а с другой – результатом утопической природы самого метода социалистического реализма³. Требование соцреализма «правдиво изображать жизнь в ее революционном развитии»⁴, провозглашенное М. Горьким на Первом съезде Союза писателей СССР в 1934 г., открывало дорогу (возможно, непредвиденную для самого автора концепции соцреализма) для утопических фантазий, имплицитно допускало антимиметическую, телеологическую репрезентацию действительности.

Этот утопический импульс выразился в особой темпоральной природе произведений соцреализма, которые, по словам К. Кларк, разворачиваются в мифическом Великом Времени⁵. Кларк объясняет, что общества с мессианским мировоззрением, подобные СССР при Сталине, помещают свое Великое Время, источник их трансцендентной реальности, одновременно в прошлом и в будущем. В соцреализме Великое Время – жизнь, «какой она должна быть», иначе, «жизнь при коммунизме». Важно, что «жизнь при коммунизме» наступает после построения коммунизма, а это последнее является конечной точкой марксистского видения исторического процесса. Таким образом, организация временной структуры повествования в произведении соцреализма

подразумевает остановку исторического времени. Почти все тексты литературы социалистического реализма производят впечатление развертывания в нескончаемом настоящем (например, как у В. Катаева в романе «Время, вперед!» (1932), где никак не может кончиться один день); однако это нескончаемое настоящее есть ровно то, как теоретически должны переживать время люди постисторической «жизни при коммунизме».

Казалось бы, постсоветская дистопия должна была стать противоположностью утопическим, оптимистическим установкам метода соцреализма. Но идеологический коллапс 1991 г. не вызвал к жизни произведения в жанре дистопии, которые были бы прямой реакцией на бодрую утопичность соцреализма: хотя единичные в 1990-е гг. попытки заглянуть в будущее России свидетельствуют о произошедшем сдвиге от утопии к дистопии, в этот период преобладала «чернуха» – жанр, в котором, по словам Элиота Боренштейна, «все стали жить-поживать, да вот добра не наживать» («lived unhappily ever after»⁶), отразилось мрачное настоящее страны. Да, дистопия жанровым содержанием имеет изображение более или менее тоталитарного строя и действие ее разворачивается в будущем; однако в 1990-х гг. изображение тоталитарного общества в будущем времени едва ли могло быть прочитано в России как предостережение относительно будущего. В постсоветском контексте тоталитарный строй воспринимался не в будущем времени, а как часть прошлого, он ассоциировался с государством, которое прекратило свое существование в 1991 г.

Возможен ли в подобном социоисторическом контексте сам жанр дистопии? Почему предостережения относительно будущего, порожденные в постсоветском культурном пространстве, настолько далеки от фантазирования альтернативного будущего? Откуда берется потребность повторять историю? Чтобы понять, почему постсоветские дистопии обращаются к прошлому вместо того, чтобы, согласно жанровой норме, конструировать будущее, начнем с соображения, которое выдвинул Михаил Эпштейн и развил Драган Куянджич: крах Советского Союза стал для постсоветской культуры своего рода «пост-апокалиптическим» контекстом, разрушил советскую телеологическую модель истории и понятие общенационального будущего⁷ со всеми его утопическими значениями. Постсоветская культура утрачивает тем самым не просто утопическое будущее, но и будущее как таковое, потому что она начинается «после» события, являющегося для культуры традиционным концом истории – после апокалипсиса. Алексей Юрчак показывает, как быстро в период позднего социализма ощущение вечности советской системы сменилось ощущением неизбежности ее конца, как именно была утрачена утопическая стабильность советской телеологии, советское «навек»⁸.



«Вечная неизменность» была свойством особой темпоральности советской культуры и нашла отражение в советском романе, как показала К. Кларк, применившая к советскому роману бахтинское понятие хронотопа⁹. В ее прочтении модальность будущего в советской литературе создает поле напряжения между миметическим «как оно есть» и завершенным, неподвижным, совершенным миром того, «как должно быть»¹⁰. Кларк устанавливает параллели между этой совершенной, «не поддающейся изменению» реальностью, которую советский роман конструирует в качестве образцовой модели, и ценностной моделью времени бахтинской концепции эпоса. По Бахтину, конститутивной чертой эпопеи является «отнесение изображаемого ею мира в абсолютное прошлое национальных начал и вершин», это образцовое «эпическое абсолютное прошлое»¹¹, замкнутое в себе, непроницаемой преградой отграниченное от всех последующих времен. Кларк полагает, что советский роман использует священное, абсолютное эпическое время с целью «отменить время, перекрыть письмом... непроходимую дистанцию между бахтинским абсолютным прошлым эпоса и настоящим»¹², «подчинить историческую реальность предписанным образцам легенды... и создать мост через пропасть между “есть” и “должно быть”»¹³.

Таким образом, парадокс утопии в эпоху социалистического реализма состоит в том, что утопия основана на том самом зиянии во времени между настоящим и будущим, которое она идеологически призвана убраться; советская утопия разворачивается одновременно в настоящем и в будущем, движется вперед и никуда не движется. В прозе позднего социализма, как пишет Марина Балина, абсолютное время соцреализма либо ускоряется, либо замедляется, причем «замедление абсолютного времени происходит через введение паузы, молчания, пустоты (то есть анти-времени), которые для этих текстов становятся идеальным состоянием»¹⁴.

Тексты позднесоветского и раннего постсоветского периода, деконструирующие советский утопизм, прибегают к этому приему паузы. Время национальной истории выражается в главной постсоветской дистопии, в «Кыси» Т. Толстой, в особой темпоральности – лишенной движения, плавающей, приостановленной; это в чистом виде время «после истории», остановка течения исторического времени.

Дальнейшие причины обращения постсоветской дистопии к прошлому вскрываются при анализе рассказа Виктора Пелевина «День бульдозериста» (1991). Герои дистопии Пелевина обитают в особом постисторическом времени, которое становится отправной точкой для социальной критики, составляющей пафос произведения – острой критики, присутствующей в рассказе, несмотря на то, что самим своим существованием он обязан методу социалистического реализма.

В рассказе изображены два дня из жизни рабочего Ивана, который после несчастного случая теряет память о прошлом и помнит только незначительные события, непосредственно предшествовавшие аварии на заводе, где он работает. Вместе с Иваном читатель открывает его мир – мрачную городскую среду, характерную для жанра «чернухи», стиль которой во многих отношениях является гиперболой советского строя. Мы узнаем, что Иван работает на конвейере по сборке водородных бомб, который в прессе упоминается как «цех плюшевой игрушки средней мягкости». Плохо припаянный стабилизатор бомбы свалился Ивану на голову, вызвав амнезию. Все в городе Уран-Баторе работают на заводах по производству разного оружия массового уничтожения; все поголовно пьют; из-за последствий радиации в городе много мутантов. Город полностью изолирован от внешнего мира со времени апокалиптического события, революции. Три вождя революции, карикатура на советскую троицу – Маркса, Энгельса, Ленина – своим первым декретом запретили въезд и выезд из города.

Пелевин создает сатиру на советскую действительность, с узнаваемой стилистикой: лозунги, нехватка товаров, привычный образ врагов, о которых Иван злорадно думает: «Что, вымпелюги майские, схавали в своих небоскребах?»¹⁵, определяют жизнь обитателей города. Но сатирическому осмыслению подвергается здесь не только материальная культура советского строя: это сатира еще и на абсолютное время литературы соцреализма, на бахтинское время эпоса, на нескончаемое настоящее. Рассказ выстраивает параллель между временной организацией повествования и постапокалиптическим «после»: удар бомбой по голове и последующая амнезия героя выражаются в самом повествовании, идущем в третьем лице. Постоянные попытки Ивана вспомнить, каким он был раньше, производят паузы в развитии повествования, заполненные изображением чувств героя. Блуждания Ивана и его друга Валерки по городу бесцельны, и в описании их пути повествование производит впечатление простой длительности, но не развития. Этот эффект углубляется, когда читатель узнает о полной предсказуемости жизни в Уран-Баторе: оказывается, «с утра весь город узнавал, что дают в винном. Бесплезно было бы пытаться понять как – об этом не сообщали по радио или телевизору, но все же каким-то странным образом это становилось известно...» (390). Встречи героев столь же предсказуемы, как их слова; никто ничему не удивляется, – вот оно, застывшее время после конца истории, время прекращения движения исторического времени.

Чем больше Иван соприкасается с этой жизнью, тем больше он ею не удовлетворен и наконец понимает, что смутные ощущения не подвели его – благодаря случайной фонетической ассоциации «свинство» – «винстон» он вспоминает, что на самом деле он иностранный шпион. Каково его



задание, читатель так и не узнает, и в финале рассказа Иван шагает к вокзалу. Неясно, удастся ли ему покинуть город, но читатель вправе надеяться на это, потому что герой вспомнил, кто он такой на самом деле.

В рассказе много жанровых признаков дистопии: описываемое общество имеет тоталитарные черты, основная сфера изображения – повседневная жизнь, чудовищно искаженная, но при этом сами персонажи воспринимают ее как норму; рассказ содержит острую критику политики и культуры советского строя. Однако в тексте отсутствует один из важнейших формальных признаков дистопии – указание на то, что действие разворачивается в будущем. Поэтому рассказ не создает эксплицитной «безопасной ниши», из которой ведется критика общества, существующего в момент написания произведения. Написанный в конце перестроечного периода рассказ Пелевина скорее прямо критикует то, что на момент создания было утопическим настоящим, быстро превращавшимся в «дистопическое прошлое».

Временная организация пелевинского рассказа, в котором время не движется вперед, роднит его – каков бы ни был его сатирический пафос – с темпоральностью литературы соцреализма. В сатире Пелевина подрывается одна из опор метода соцреализма – он выступает против остановки исторического времени, изображая влияние такой остановки на персонажей. Другими словами, утопия коммунизма превращается в тексте в дистопию не только благодаря мировоззренческому сдвигу в эпоху перестройки; похоже, что этот мировоззренческий поворот вызвал другой сдвиг, на сей раз – на уровне темпоральной организации художественного текста: утопическое «вечное настоящее» социалистического реализма превращается во время дистопии по мере того, как утопия утрачивает приписываемую ей позитивную культурную ценность. Утопия стабильности советского государства в рассказе Пелевина обращается стабильностью отсутствия, стабильностью пустоты: привычное отсутствие водки в винном дает возможность жителям Уран-Батора уверенно опознавать свой мир как «свой», смотреть в лицо завтрашнему дню.

Какими способами текст Пелевина создает сатиру на «вечное настоящее»? Притягательность прошлого как культурного источника для конструирования образов будущего лежит не только в специфике постсоветского восприятия течения истории, о чем говорил Михаил Эпштейн. Эта притягательность заключается также в мыслительной операции, благодаря которой определенный отрезок прошлого, нуждающийся в осмыслении, соединяется с литературными жанрами, характерными для данного периода прошлого, с типичными для них способами смыслопорождения. Если в соцреализме имплицитная идеологическая посылка обеспечивала остановку исторического времени во времени повествова-

тельном, то текст Пелевина обращается к фольклору. Отношение фольклора к историческому времени очень напоминает соцреализм; только если соцреализм отрицает историю, фольклор пока еще не имеет представления об истории.

Пелевин в романе «Поколение Р» (1999) так иронически предсказывает будущее России: «Необходимо в первую очередь учитывать..., что ситуация, которая сложилась к настоящему моменту в России, долго существовать не может. В ближайшем будущем следует ожидать <...> финансового краха и серьезных социальных потрясений, что неизбежно закончится установлением военной диктатуры. Вне зависимости от своей политической и экономической программы будущая диктатура попытается обратиться к националистическим лозунгам; господствующей государственной эстетикой станет ложнославянский стиль. (Этот термин употребляется нами не в негативно-оценочном смысле. В отличие от славянского стиля, которого не существует в природе, ложнославянский стиль является разработанной и четкой парадигмой.)»¹⁶.

Главный герой романа Татарский полагает, что идеология, идущая на смену идейному разброду 1990-х гг., будет основана на искусственно сконструированной знаковой системе – «ложнославянском стиле». Как подтверждает фильм Никиты Михалкова «Сибирский цирюльник» (1999), предсказание Татарского о ностальгии по имперскому прошлому сбылось – в конце 1990-х – начале 2000-х гг. на основе псевдофольклорной эстетики лубка возникла в качестве основы зарождающейся националистической идеологии картина орнаментального, цветистого российского прошлого. Ее функцией было придать постсоветской реальности иллюзию понятности, читая ее через призму русского псевдофольклора.

Важной чертой пелевинской дистопии «День бульдозериста» является ее насыщенность устной культурой, коренящейся в русском фольклоре. Лучший друг Ивана Валерка, известный всему городу виртуоз-матерщинник, выдвигается в «народные соловьи» – это очевидная сатира на советские звания; звание дается за талант к матерному слову¹⁷. В рассказе Пелевина в функции мата выступают дословно воспроизведенные партийные лозунги и клише коммунистического дискурса, из которых составляется поток бессмысленной, но весьма эмоциональной речи, например: «... в пять Стахановых твоего обмена опытом в отдельно взятой стране ... в горн вам десять галстуков и количеством в качество ... чтоб вам каждому по труду в совет дружины и гипсового Павлика!» (397).

Не менее любопытна речь о хозрасчете секретаря совкома Копченова, использующего особый комплекс упражнений «Партай-чи», настраивающий на «безошибочное проведение линии партии» (400). Дыхательными упражнениями он вводит себя в состояние, в котором начинает общаться с



рабочими на их языке – со смутно узнаваемыми славянскими корнями, обилием повторов, параллельных конструкций, с укорами тем, кто «долго нам врал» (400), и с призывами лучше работать. Бессмысленные фразы Копченова, произносимые на октаву ниже его обычного голоса, похожи на шаманство и достигают своей цели – заморочить рабочих.

Причины активного использования перформативных устных жанров в пелевинской сатире можно обнаружить в рассуждениях Алексея Юрчака об утрате языком в позднесоветский период констатирующей функции, то есть способности означающего безоговорочно и естественно соотноситься с означаемым¹⁸. Разрыв между означающим и означаемым, результат бесконечных повторов в официальном дискурсе, который почти не имел точек соприкосновения с реальностью, в конце концов и сделал невозможным дальнейшее поддержание советской идеологии. Что же остается от языка, лишившегося констатирующей функции? Чистая перформативность, и тогда поворот к жанрам, основанным на перформативности – а таковы жанры фольклора, – получает объяснение.

Экспрессивная природа фольклора, связанная с верой в действенность языка, в магическую силу слова, сыграла свою роль в процессе превращения «вечного настоящего» советской истории в дистопию истории постсоветской. Как свидетельствуют многочисленные аллюзии на фольклор в произведениях Т. Толстой и В. Сорокина, русский фольклор в 1990-х – 2000-х гг. служил источником символов и парадигм для постапокалиптической темпоральности. Фольклорное время, до-национальное, до-историческое, – это время без течения времени, и тем самым оно оказывается близко и советскому времени «нескончаемого настоящего», и его прямому наследнику, постсоветскому остановившемуся времени «после будущего».

Особенности языка в фольклоре также соотносятся с проблемой разрыва связи между означаемым и означающим. Постсоветская дистопия продолжает традицию логоцентризма русской культуры, играя с одним из важнейших свойств фольклора – приписыванием произнесенному слову магической силы¹⁹. Язык в фольклоре осуществляет контроль над миром иначе, чем язык в авторской литературе – не активной интерпретацией смыслов (Юрчак показал, как провалилась эта стратегия в советском дискурсе), но приравниванием означающего к означаемому. Магистическое сознание, согласно исследованиям структуралистской антропологии²⁰, мыслит символы как полные эквиваленты их референтам. Эта безусловная связь и может стать способом восстановления того самого разрыва между означающим и означаемым, который случился в позднесоветском дискурсе.

Пелевинский текст выстраивает картину настоящего, которое на глазах превращается в

прошлое, и при этом отдает себе отчет, что используемая для этого символическая система, ассоциируемая с русским национальным прошлым, не вполне «работает». Однако эта система становится источником удовольствия от текста, который смеется над симулякром советского строя. Источник удовольствия от чтения пелевинского текста – возможность смыслопорождения на пересечении эпического абсолютного времени соцреализма и фольклорного национального прошлого. По мере того как постсоветская культура проясняет семиотические и темпоральные сходства между фольклором и советским мифом, вечное настоящее волшебной сказки и Великое Время соцреализма равно используются в литературе для поисков ответа на вопросы, порожденные текущим историческим процессом.

Примечания

- 1 Под дистопией в настоящей работе понимаются, вслед за Гэри Морсоном, тексты, которые осуществляют критику утопического общества, показывая, как утопические его черты оборачиваются плохой стороной, в отличие от антиутопии, то есть текстов, в которых сама возможность построения утопического общества отрицается. См.: Морсон Г. С. Границы жанра // Утопия и утопическое мышление. М., 1991. С. 233–251, 243.
- 2 «Russia Is Slipping Back into an Authoritarian Empire» : Spiegel Interview with Author Vladimir Sorokin, Spiegel, trans. Christopher Sultan // Spiegel. Feb. 2, 2007. URL: <http://www.spiegel.de/international/spiegel/0,1518,463860,00.html> (дата обращения: 10.06.2009).
- 3 Об утопической стороне метода соцреализма см.: Clark K. The Soviet Novel : History as Ritual. Chicago, 1981. Эстетику соцреализма подробно разбирает также Режин Робин (см.: Robin R. Socialist Realism : An Impossible Aesthetic / trans. C. Porter. Stanford, 1992).
- 4 О том, что это положение означало применительно к реалистическому методу, см.: Taylor B. Socialist Realism : «To depict reality in its revolutionary development» // Adventures in Realism / ed. M. Beaumont. Hoboken, NJ, 2007. P. 142–157.
- 5 См.: Clark K. Op. cit. P. 39–40.
- 6 Borenstein E. Overkill : Sex and Violence in Contemporary Russian Popular Culture. Cornell University Press, 2008. P. 7.
- 7 См.: Epstein M. After the Future : The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture. Critical Perspectives on Modern Culture / trans. A. Miller-Pogacar. University of Massachusetts Press, 1995 ; Kujundzič D. After : Russian Post-Colonial Identity // MLN, Vol. 115, № 5. Comparative Literature Issue. Dec., 2000. P. 892–908.
- 8 См.: Yurchak A. Everything Was Forever, Until It Was No More : The Last Soviet Generation. Princeton, 2006. P. 21–26.
- 9 Bakhtin M. Forms of Time and of the Chronotope in the Novel : Notes Towards a Historical Poetics // Bakhtin M. The



- Dialogic Imagination : Four Essays / ed. M. Holquist, trans. C. Emerson & M. Holquist. Austin, 1981. P. 84–258.
- ¹⁰ Clark K. Op. cit. P. 40.
- ¹¹ Бахтин М. М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 447–483.
- ¹² Clark K. Op. cit. P. 40.
- ¹³ Ibid. P. 41.
- ¹⁴ Balina M. Playing Absolute Time : Chronotypes of Sots-Art // Endquote : Sots-Art Literature and Soviet Grand Style. Evanston, 2000. P. 58–76, 60.
- ¹⁵ Пелевин В. День бульдозериста // Пелевин В. Желтая стрела. М., 1999. С. 388. Далее рассказ цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- ¹⁶ Пелевин В. Поколение Р. URL: <http://pelevin.nov.ru/romans/re-genp/> (дата обращения: 20.01.2012).
- ¹⁷ Это также сатирическое отражение ценности, которой русская культура наделяет перформативные аспекты традиционной «мужественности»; в этой системе ценностей творческое использование мата может подниматься до высот искусства. О связи русского мата с маскулинностью см.: Mikhailin V. Russian Army Mat as a Code System Controlling Behaviour in the Russian army // The Journal of Power Institutions in Post-Soviet Societies 2004 (1). URL: <http://www.pipss.org/index93.html> (дата обращения: 10.06.2009).
- ¹⁸ Yurchak A. Op. cit. P. 21–26.
- ¹⁹ Например, Бронислав Малиновский говорит о прагматических аспектах магистического языка; когда слова приравниваются к поступкам, результат получается вовсе не воображаемый. Магические формулы заклятья, к которым прибегает Сорокин в «Дне опричника», направлены против нежелательного будущего, они придают индивиду веру, чувство, что он сам формирует свое будущее, что он хотя бы отчасти контролирует свою судьбу. Все это важно для постсоветского человека. Теорию прагматики магистического языка см.: Malinowski B. Collected Works. Vol. VIII : Coral Gardens and their Magic. L. ; N. Y., 2001. P. 50–54.
- ²⁰ Разные теории магистического языка см.: Malinowski B. The Problem of Meaning in Primitive Languages. Supplement to C. K. Ogden and I. A. Richards 'The Meaning of Meaning' (London, 1923), and M. Mauss, 'A general theory of magic' / trans. R. Brain. N. Y., 1972.