

ФАБУЛЯЦИЯ КАК СПОСОБ ОСМЫСЛЕНИЯ МИРОВОЙ ИСТОРИИ В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «ИСКУССТВО ЛЁГКИХ КАСАНИЙ»

Виктор Пелевин предлагает то или иное неожиданное и причудливое толкование исторического процесса в нескольких романах. Этот процесс может оказаться результатом всё новых воплощений вавилонской богини Иштар («Generation П») или продуктом деятельности вампиров («Empire V» и «Бэтман Аполло»), фикцией, вытروенной умельцами эпохи Просвещения из флюида («Смотритель»), либо свидетельством борьбы мужского и женского начал во вселенском масштабе («Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами», «Тайные виды на гору Фудзи»). Прием фабуляции, как он понимается теоретиками постмодернизма, весьма удобен и продуктивен для подобной разработки.

Понятие фабуляции Ж. Делёз транспонировал в постмодернистский дискурс из труда Бергсона «Два источника морали и религии», в котором фабуляция уравнивается с мифотворчеством¹. В дальнейшем оно было развито Р. Скоулзом в работе «Fabulators» – «Выдумщики»². Скоулз использовал концепцию фабуляции для понимания поэтик К. Воннегута, Дж. Барта, В. Набокова, У. Голдинга, Л. Даррелла – писателей, в своем творчестве видоизменяющих философию и эстетику отношений между вымыслом и правдой. Фабуляторы/выдумщики, по Скоулзу, уходят от реалистических и традиционно романтических повествовательных принципов, намеренно размывая границу между искусством и реальностью, часто – посредством смещений времени и пространства. Скоулз обнаруживает у них «универсальное видение», которое коренится в том, что он описывает как столкновение мифа и философии. В другой своей работе Скоулз отмечает, что подобного рода литература «развертывает перед нами мир, явно и радикально оторванный от того, который мы знаем, однако противостоящий этому известному миру неким когнитивным образом»³, то есть «смещенные» миры постмодернистов подрывают уверенность в адекватности познания.

Происходит это из-за природы феномена, обозначение которого лежит в основе термина «фабуляция». Рональд Боуг отмечает: «Фабуляция... ассоциируется, прежде всего, с художественной литературой, выдумкой и “потенцией ложного” [выражение Делёза]... происходит от латинского слова “fabula”, которое можно истолковать как “разговор”, “беседа” или “болтовня”, но так же и как “рассказ”, “сказка”, “миф”,

“легенда”. В этом отношении фабула напоминает своего греческого собрата – “mythos”, который можно перевести как “слово”, “речь”, “история” или “легенда”. “La fable”, согласно франко-английскому словарю Коллинза и Роберта, может отсылать к “набору мифологических историй как целому”⁴. Фабуляция подразумевает рассказывание истории, одновременно предполагающее и отрицающее правдивость. Такая амбивалентность оказывается возможной при определенном взгляде на само понятие правды, выработанном у Делёза. Для него фабуляция лежит в основе реальности, поскольку «идеал реального является глубочайшим вымыслом, располагающимся в самой сердцевине реального»⁵. Пол Стеннер объясняет этот парадокс следующим образом: концепция идеальной правды, объективно существующей истины воспринимается Делёзом как изначально фиктивная. Предзаданная правда реальности, которую в той или иной степени достоверно «отражает» или «не отражает» художественный текст, оказывается при таком понимании не чем иным, как искусственным конструктом, подчиняющим наше восприятие, заставляющим принимать на веру его «объективную» сущность, принимать этот конструкт за независимую точку отсчета в познании⁶.

Особой областью важного для человека когнитивного опыта является исторический процесс. Современная философская и литературная мысль связывает понимание закономерностей существования больших групп людей на значительных пространственно-временных протяженностях с фабуляцией как конструированием выдумки. Реймонд Вилсон формулирует это следующим образом: «Между терминами “существование”, “нарратив” и “фабуляция” существует устойчивая внутренняя связь. Четвертый термин, “идентичность”, необходим как связующее звено между двумя первыми. Человек принимает свою идентичность, когда концептуализирует суть своего существования. Он делает это посредством создания повествования о себе, в достаточной степени сложного, чтобы отделить личность от всех остальных. Человек учится создавать сложные повествования о себе, читая сложные повествования. Один из способов, с помощью которого простые повествования становятся более сложными, носит название “фабуляция”. Все эти термины пересекаются с “историей” (“history”), когда личная история взаимодействует с историей более крупной: нации, континента или всего человечества»⁷. Джулиан Барнс в романе «История мира в 10 ½ главах», в основе которого лежит именно такой подход, обозначает еще и психологическое его основание: «Мы придумываем свою повесть, чтобы обойти факты, которых не знаем или которые не хотим принять; берем несколько подлинных фактов и строим на них новый сюжет. Фабуляция умеряет нашу растерянность и нашу боль; мы называем это историей»⁸.

В романе Пелевина «Искусство легких касаний» фабуляция работает в обоих вышеозначенных вариантах. Во-первых, это развертываемый в фабуле механизм исторического процесса как совокупности реальных событий, во-вторых, своеобразный способ построения исторического дискурса – философско-эссеистический подход с элементами конспирологии.

Весь ход истории как совокупности значимых для больших обществ событий по версии романа обусловлен очень древней магической практикой создания массовых убежденностей в той или иной концепции реальности, предзаданных представлений об «идеальной правде». Один из немногих осведомленных о ней избранных – египтолог Солкинд – называет ее «архаической татуировкой ноосферы», при которой «татуируется не кожа, а ум, или коллективная память <...> Подобным образом создается своего рода запись в коллективном бессознательном. Или в коллективном сознательном – это уж как данному конкретному коллективу повезет...»⁹. Древность этих практик несколько раз подчеркивается и свидетельствует об их укорененности и непобедимости: «Техника, лежащая в основе создания ноосферных импринтов, известна по меньшей мере со времен Древнего Царства. Зашифрованные указания на нее содержатся в погребальных надписях и папирусах. Ее унаследовали в Вавилоне, знали и в Хеттском Царстве. Она была известна Народам моря – так называли в древнем Египте жителей средиземноморских островов...»¹⁰. Практикуемые в большинстве культур жертвоприношения тех или иных живых существ нацелены на аккумуляцию энергии: она позволяет тем, кто ею владеет, навязывать целым народам «сгустки чужой воли, принимаемой за свою: незримые указы, проецируемые на человеческое сознание»¹¹.

Поскольку сведения о такого рода тайном всемогущем средстве разрознены и противоречивы, оно получает в романе несколько обозначений: химеры, ноосферные импринты, ноофрески, «поля времени» – последний вариант прямо указывает на связь с историей как процессом, разворачивающимся темпорально.

Протагонист второй части романа, идущий по следу древнего феномена, приходит к выводу о его имманентности самому историческому процессу: «химеры, по сути, и были главным инструментом, которым направлялось развитие человечества. С конца Средневековья этим занимались тайные оккультные ордена – а затем, где-то на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков, а может быть и раньше, они слились со структурами, которые позднее стали называть “спецслужбами”»¹².

Само название романа происходит от еще одного варианта именования феномена: обозначения проекта в ГРУ и КГБ/ФСБ, исполь-

зующих могучие архаические техники с целью «прорыть в здоровой и рациональной американской психике как можно больше абсурдных нор и дыр <...> Объем внедренного в американскую культурную норму абсурда и левого идиотизма в какой-то момент станет критическим, и количество перейдет в качество. И американская культура просто... implode, обрушится внутрь самой себя. И тогда Россия восторжествует...»¹³. В рамках этого проекта «разработали всю американскую политкорректность, identity politics, гендерную шизу...»¹⁴.

Словосочетание «искусство легких касаний» в контексте выстраивания всеобъемлющих химер сознания вызывает ассоциации с уайльдовским «art of lying» – «искусством лжи», каковое он объявлял неотъемлемым свойством настоящей, хорошей художественной литературы, каковая выстраивает реальность сообразно своим собственным закономерностям, сочиняет ее: «Ложь, поэзия – это ведь искусство, причем еще Платон понимал, что они взаимосвязаны <...> Литература всегда идет впереди жизни. Она не подражает жизни, но перекраивает ее согласно своим нуждам»¹⁵. Утверждая не просто право, но обязанность литературы лгать, Уайльд говорит о потенциале литературы воплощать выдумку, делать фабуляцию по-настоящему творческой – т.е. *творящей*: «Единственная ложь, которой немислимо предъявить упреки, есть Ложь во имя себя самой, а высшим ее выражением, как мы уже говорили, является Ложь в Искусстве. <...> Британский твердокаменный интеллект обретается в песках пустыни, подобно сфинксу из чудесной повести Флобера, а фантазия, эта Химера, кружится вокруг него в танце и зовет его за собой своим неистинным голосом, схожим с пением свирели. Интеллект, вероятно, пока что ее не слышит, но будьте уверены, настанет день, когда все мы проникнемся глубочайшим отвращением к заурядности сегодняшних выдумок, и тогда наш сфинкс, внимая танцовщице, попросит у нее напрокат ее крылья. А когда воссияет этот день, когда разгорится его заря, какую все мы испытаем радость! Факты начнут воспринимать как не внушающие доверия. Истине останется оплакивать свои оковы, а Романтика, чьей душой всегда было сознание чуда, вернется в нашу жизнь. Сама внешность мира изменится в наших изумленных глазах. <...> Но прежде чем все это произойдет, выучимся вновь утраченному нами искусству Лжи»¹⁶.

Примечательно, что фабуляцию Уайльд считает основополагающей и для повествования об исторических событиях, имеющего статус научного труда. Он перечисляет целый ряд знаменитых текстов такого рода, о каждом из которых он мог бы сказать то же самое, что и об «Истории французской революции» Карлейла: «Вспомним... Геродота, который, вопреки мелким и низким посягательствам совре-

менных педантов, ищущих подтверждения фактам, излагаемым в его истории, может быть по праву назван Отцом Лжи; дошедшие до нас речи Цицерона и биографии Светония; Тацита в лучших его сочинениях; “Естественную историю” Плиния... автобиографию Бенвенуто Челлини; мемуары Казановы; “Историю чумы” Дефо... наконец, произведения нашего Карлейла, чья “Французская революция” представляет собой один из самых очаровательных исторических романов из всех, когда-либо написанных, – вспомним обо всем этом, чтобы удостовериться, что истинные события здесь повсюду лишь играют подобающую подчиненную роль, либо ими вовсе пренебрегают, так как они невыразительны»¹⁷.

У Пелевина творящий потенциал химер не так эстетизирован и оптимистичен, как у Уйльда, но параллели между исторической фабуляцией реальности и литературой прямо обозначены в романе. Разберемся, каким образом.

Ситуация наррации – базовая для каждой из трёх частей романа, причем рассказываемые истории всегда воспринимаются скептически в силу их маловероятности и непроверяемости.

Роман состоит из двух частей: «Сатурн почти не виден» и «Бой после победы». Первая часть, значительно бóльшая по объему (в семь раз: 350 страниц против 50), содержит две фабульно не связанные главы: «Иакинф» и центральную – «Искусство легких касаний». Вторая часть выступает как своего рода эпилог, хотя равным образом не имеет видимых фабульных связей с предыдущими.

В главе «Иакинф» дается экспозиция очередного основополагающего мифа (Пелевин конструирует новый космогонический миф почти в каждом своем тексте). Заглавный герой в серии «рассказов на привале» открывает троим молодым туристам, приехавшим в горы Кабарды для пешего похода, сущность действия мощной сверхъестественной силы, жертвоприношения которой позволяют группе «темных бессмертных» (в число которых входит и он) продлить свою жизнь неограниченно долго. В финале главы молодые люди оказываются приготовленной и приносимой жертвой. Суть магической операции – в «перераспределении» времени жизни – то есть экзистенциального потенциала – жертв. Сила, к которой обращается Иакинф, – это древнейший бог, в разное время носивший имена Кронос, Баал, Сатурн. А особенность жертвоприношения еще и в том, что уничтожаются дети или молодые люди, которые еще не успели «наследить» – внести своим существованием значительные изменения в причинно-следственные цепочки пространственно-временного континуума, реализовав потенциал своего существования. Соответственно, они могут быть достаточно без-

болезненно для логики этого континуума «стерты». Так, в Карфагене, знаменитом своими человеческими жертвоприношениями, «менялась история семей, чьи дети были приняты в жертву. Люди помнили только, что бог добр, и в этом причина их счастья. Жрец ничего им больше не говорил. Кронос менял мир таким образом, что потенция жизни, заключенная в подаренных ему детях и юношах, переходила к нему, и он делился ею с дарителями. А следы этих детей исчезали. <...> Сколько старики изменили в мире – а пружина времени в них уже раскрутилась почти до конца. <...> Младенец, с другой стороны, еще ни к чему ручонок не приложил – что был, что не был. А потенции в нем на целую жизнь. Его исчезновение не меняет в мире ничего...»¹⁸.

Идея власти над историей – теперь уже не отдельных семей, а целых народов, которую используют те, кто обладает знанием о могуществе древних богов, – становится центральной во второй главе, название которой совпадает с названием романа, что нарочито подчеркивает ее главную роль в общем сюжете. Совпадает оно и с названием книги, краткий пересказ которой составляет нарративную основу главы. Повествователь здесь – некий рецензент, пишущий обширный отзыв-резюме на книгу «заметного, но противоречивого и спорного российского историка и философа К.П. Голгофского “Искусство Легких Касаний” (в первом издании довольно неуклюже названный “Химеры и Шимеры”)»¹⁹. Рецензент этот – маска, характеристики которой конструируются специфическим тоном, субъективными оценками бытового, психологического и эстетического характера, выбором лексики. Субъективность подачи создает один из трех нарративных слоёв, под которыми лежит «правда» об истории человечества. Второй слой – собственно книга Голгофского, образ которого также конструируется в повествовании и соединяет в себе функции как персонажа, так и «автора». Фамилия отсылает к реально существующему «заметному, но противоречивому и спорному российскому» писателю и философу Дмитрию Галковскому, психологические, интеллектуальные, идеологические и «текстологические» черты которого просматриваются и в «авторской», и в персонажной ипостасях Голгофского. В своих работах Д.Е. Галковский предлагает всеобъемлющие толкования тех или иных исторических событий и судеб известных личностей. В этих толкованиях заметны приемы достраивания информационных лакун через гипотетизирование и экстраполяцию, близкие тем, которые К. Леви-Стросс считал характерными для мифологического мышления.

В мифе всегда присутствуют иррациональные допущения и толкования явлений окружающего мира, призванные как можно полнее объяснить даже то, что объяснению не поддается: «Миф исключает необъ-

яснимые события и неразрешимые коллизии. <...> Миф объясняет мир так, чтобы универсальная гармония не была поколеблена»²⁰. К. Леви-Стросс назвал такую используемую мифом методику ловкого упорядочивания наличных разрозненных элементов представления о мире бриколажем, используя слово, означающее неожиданное движение в игре в мяч, в бильярде, верховой езде, охоте: «Суть мифологического мышления состоит в том, чтобы выражать себя с помощью репертуара причудливого по составу, обширного, но все же ограниченного; как-никак, приходится этим обходиться, какова бы ни была взятая на себя задача, ибо ничего другого нет под руками. Таким образом, мышление оказывается чем-то вроде интеллектуального бриколажа...»²¹. Леви-Стросс описывает механизмы возникновения «волшебных» феноменов в мифе: «Для мифологической рефлексии все наличные средства должны быть имплицитно инвентаризированы или постигнуты, чтобы мог определиться результат, который всегда будет неким компромиссом между структурой инструментальной совокупности и структурой проекта»²². В мифе, по сути, происходит «подгонка» концепции мира под наличные инструменты его постижения. Казалось бы, миф (в отличие от науки) «выдумывает» новые сущности – существа, свойства предметов. На самом деле происходит не введение в картину мира новых феноменов, а бриколажное приписывание одним наличным феноменам свойств других наличных феноменов – ловкая перегруппировка элементов.

У Д. Галковского нет волшебных или мистических объяснений, но принцип работы с наличной информацией близок к описанной Леви-Строссом, а ранее – А.Ф. Лосевым: он «вырывает вещи из их обычного течения, когда они то несоединимы, то непонятны, то не изучены в смысле их возможного дальнейшего существования, и погружает их, не лишая реальности и вещественности, в новую сферу, где выявляется вдруг их интимная связь, делается понятным место каждой из них и становится ясной их дальнейшая судьба»²³. Выстраивание мифологической системы, убедительно объясняющей разрозненные факты реальности – основной метод и Пелевина. Однако он-то как раз использует типичные приемы фантастических сращений, создавая волшебные гипотезы по процедуре, описанной Лосевым: «Ковер – обыкновенная вещь повседневной жизни. Ковер-самолет – мифический образ. Какая разница между ними? Вовсе не в факте, ибо по факту своему ковер как был ковром, так им и остался. Разница в том, что он получил совершенно другое значение, другую идею, на него стали смотреть совершенно иными глазами»²⁴. Отличие между Пелевиным и Галковским состоит в том, что первый действует в поле художественной литературы, пол-

ностью в координатах характерной и неперменной для нее фабуляции. Галковский же ставит себя не как выдумщик, а как эссеист, претендуя на приближение к истине с помощью пронизательных логических построений. Из сплава этих двух подходов: испытанных приемов выстраивания космогонического мифа с методиками всеобъемлющего, по видимости обоснованного, но неожиданного толкования исторических событий – и получается фабуляция как способ осмысления истории. Мифолог/фабулятор Пелевин конструирует образ взыскивающего исторической правды философа из характеристик реального интеллектуала, использующего в своем научном поиске техники, близкие фабуляционным. Фабуляция как намеренный вымысел служит и для «скрепления» версии (по законам мифа) и для иронического осмысления подобных методов.

Образ Голгофского Пелевин использовал ранее в романе «Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами» в такой же роли мыслителя, способного увязать факты и гипотезы в причудливую, но убедительную гомогенную историческую гипотезу, проявляющую тем не менее признаки фабуляции. В третьей части романа «Храмлаг» так же происходит наложение нарративов: пересказывается труд Голгофского о русских масонах, которых ссылали на Новую Землю, где они с помощью мистических практик пытались построить портал для прямого общения с Богом. В процессе масоны получили магические сверхвозможности и создали русскую блатную культуру.

Связь между второй главой первой части и единственной главой второй части «Столыпин» на эксплицитном уровне выстраивается именно через тему блатной культуры. Троица потерявших способность радоваться жизни российских богачей (причины этого раскрываются в романе «Тайные виды на гору Фудзи») пытается вернуть ее, погружаясь в пучины страшной российской реальности этапирования заключенных. Реальность эта воспроизведена искусственно, сконструирована: богачи исполняют роли эзков в имитации тюремного вагона, в который помещают ничего не подозревающих реальных заключенных, пребывающих в уверенности, что они едут в места не столь отдаленные в обычном малокомфортном поезде. Главное событие в таких поддельных условиях – опять же ситуация нарратива: псевдозек Пlesh (он же Федор Семенович) рассказывает попугайкам совершенно неправдоподобную историю некоего пассажира тюремного поезда, которой исчез из него непонятным образом, сказав, что уплывет на лодке, которую он нарисовал на стене вагона. Здесь необходимо отметить отсылку к русской легенде о чудесном бегстве Степана Разина: «Разин с товарищами сидит в тюрьме. Он рисует на стене лодку и, выпросив

у сторожей кружку воды, выплескивает воду на свой рисунок: из воды чудесно образуется море, нарисованная лодка превращается в настоящую, и на ней Стенька с товарищами уплывает из плена». Эта легенда с нехарактерным для русского фольклора сюжетом восходит к китайской: «о гениальном живописце, которого император за непокорность приговорил к ослеплению и отсечению руки. Живописцу позволено написать последнюю картину: на глазах палача он пишет море и достигает полной иллюзии. Затем, прежде чем палач успел вмешаться, живописец рисует на волнах парусник и на нем уплывает из тюрьмы»²⁵.

У собеседников Плеша должно создаться впечатление, что герой его рассказа действительно волшебным образом уплыл на этой ненастоящей лодке, читатель же узнает, что миллионер, спускавшийся в ад российской тюрьмы туристом, просто покинул декорацию. Фабуляция и «реальная правда жизни» вступают в сложные игровые отношения, неоднократно меняются местами, в результате возможность их различения отменяется.

В общем замысле романа глава «Столыпин», на первый взгляд, иллюстрирует ощущение, которое создается в конце предыдущей части у Голгофского, попадающего под действие «ноосферной торпеды». Ее целью было создать поголовное депрессивное ощущение полного отсутствия каких бы то ни было идеальных опор, с «небывалой ясностью» показать «скелет когда-то великой страны, где все настолько давно и надежно украдено, что нет никакой надежды ни на будущее, ни на прошлое»²⁶. В менее эстетизированном варианте результат действия ноосферного удара звучит в предфинальной сцене второй части: «Американская химера уже здесь. Голгофскому кажется, что он видит разворачивающуюся в пустоте воронку узнавания – подобие безмерного морского водоворота, уже утянувшего Шмыгу на дно. Еще миг, и Мальстрем доходит до Голгофского тоже. Он закрывает глаза, делает несколько неверных шагов и садится на холодную еще землю, где только появились первые травинки. Его побледневшие губы шепчут: – Жопа... Боже, какая же вокруг жопа...»²⁷.

Однако чехарда фобуляции и правды в «Столыпине» проблематизирует реальность такого ощущения, причем на уровне исторического дискурса: одновременно активизируются и укорененная в неблагополучной истории страны привычность подобного подхода к российской действительности, и устойчивая оптимистическая склонность российских интеллектуалов преодолевать его.

На проблематизацию лежащего на поверхности посыла работает и двойной уровень заголовков во второй части: поскольку она состоит из одной главы, отдельное именование этой главы и части выглядит избыточным, нарочито литературным. Смысл заглавия второй части рав-

ным образом отсылает к проблеме фабуляции. «Бой после победы» – название последней части советской художественной кинотрилогии, снятой в 1967–1972 гг. по документальной повести Василия Ардаматского «„Сатурн“ почти не виден». Повесть посвящена борьбе советских спецслужб с гитлеровскими (затем – американскими) в связи со диверсионной школой абвера, располагавшейся в г. Борисове и имевшей радиопозывной «Сатурн»²⁸. Повесть представляет собой шпионско-конспирологическое повествование с долей фабулятивного достраивания. Такого рода документалистика характерна для советского исторического дискурса. Название книги Ардаматского семантически обоснованно дает заглавие экспозиционной части романа Пелевина – в ней только намечаются опоры дальнейшего повествования о Голгофском, в котором слову «Сатурн» возвращается первоначальное значение – имя бога, которое скрепляет замысел романа. В главе «Искусство легких касаний» Сатурн появляется в ключевом сне Голгофского, в котором он проникает в тайну создания ноосферных химер.

Таким образом, в романе В. Пелевина «Искусство Лёгких Касаний» фабуляция выступает главным способом осмысления мировой истории. Выстраивается мифологическая версия исторических закономерностей как результата внушения массам людей предзаданных концепций реальности. Проблематика фабуляции подчеркивается созданием многослойной нарративной конструкции, в которой используются мифологические техники бриколажа, характерные для некоторых философско-исторических подходов современного российского гуманитарного дискурса.

¹ The Deleuze Dictionary Revised Edition. Edited by Adrian Parr. Edinburgh, 2010. P. 99.

² Scholes R. The fabulators. Oxford, 1967.

³ Scholes R. The roots of science fiction // Science fiction: A collection of critical essays / M. Rose (ed.). Englewood Cliffs, NJ, 1976. P. 47.

⁴ Bogue R. Fabulation, narration and the people to come // Deleuze and philosophy / Constantin Boundas (ed.). Edinburgh, 2006. P. 214.

⁵ Делёз Ж. Кино. М., 2004. С. 461.

⁶ Stenner P. The Risky Truth of Fabulation: Deleuze, Bergson and Durkheim on the becomings of religion and art // Annual Review of Critical Psychology. 2018. № 14. P. 5, 7–8.

⁷ Wilson R. J. III. Existence and Historical Fabulation: The Example of Tom Stoppard's Travesties // Analecta Husserliana IC/ A-T. Tymieniecka (ed.). Springer Science+Business Media B.V. 2009. P. 205.

⁸ Барнс Д. История мира в 10 ½ главах / Пер. с англ. В. Бабкова. М., 2005. С. 269.

⁹ Пелевин В. Искусство легких касаний. М., 2019. С. 168.

¹⁰ Там же. С. 172.

¹¹ Там же. С. 158.

¹² Там же. С. 283.

¹³ Там же. С. 319.

- ¹⁴ Там же. С. 317.
- ¹⁵ Уайльд О. Упадок лжи / Пер. А. Зверева // Собрание сочинений: В 3 т. М., 2003. Т. 3. С. 65, 82.
- ¹⁶ Там же. С. 92–93.
- ¹⁷ Там же. С. 76–77.
- ¹⁸ Пелевин В. Указ. соч. С. 112–113.
- ¹⁹ Там же. С. 134.
- ²⁰ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. Курс лекций «Теория мифа и историческая поэтика». М., 2001. С. 31.
- ²¹ Леви-Строс К. Первобытное мышление / пер., вступ. ст. и прим. А.Б. Островского. М., 1994. С. 126.
- ²² Там же. С. 130.
- ²³ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М., 2001. С. 93
- ²⁴ Там же. С. 90.
- ²⁵ Назиров Р.Г. Нарисованная лодка (к вопросу о происхождении одного фантастического мотива) // Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1985. С. 19–23.
- ²⁶ Пелевин В. Указ. соч. С. 354.
- ²⁷ Там же. С. 355.
- ²⁸ Кулинок С.В. Правда о «Сатурнах»: немецкие разведывательно-диверсионные школы и курсы в Борисове в годы Великой Отечественной войны // Журнал российских и восточноевропейских исторических исследований. 2018. № 1(12). С. 38–49.