

УДК 821.161.1.09”20”

ДЕКОНСТРУКЦИЯ ЖАНРА КАК ИНСТРУМЕНТ ТРАНСГРЕССИИ

© 2018 г.

К.А. Ребрикова

Ивановский государственный университет, Иваново

rebrikova_kseniya1992@mail.ru

Поступила в редакцию 02.04.2018

Предлагается попытка интерпретации стилевой эклектичности романа Саши Соколова «Палисандрия». Нелинейный и аструктурный характер художественного текста позволяет увидеть в романе идею организационной нестабильности, которая объясняется выбором специфического жанра – пастиша. Показано, что текст романа находится в состоянии перманентной трансгрессии, поэтому пронизывающие роман пределы и выходы подводят разноуровневые пласты «Палисандрии» к границе невозможного, где они обретают статус возможного и действительного, увеличивая тем самым варианты бесконечно расширяющихся серий сингулярностей.

Ключевые слова: Саша Соколов, «Палисандрия», пастиш, трансгрессия.

Третий роман «Палисандрия» (1985) стоит особняком в творчестве Саши Соколова. «Несмотря на свою первоначальную эмигрантскую изолированность от широкого русского читателя, «Палисандрия» сразу же получила признание со стороны западных славистов, наметивших тематический и стилевой профиль романа» [1]. Русскоязычная публика, напротив, без особого восторга отнеслась к новому творению соотечественника, восприняв этот роман как регресс/отступление от прежних авторских стратегий.

Большинство литературоведческих и критических работ посвящено исследованию «Палисандрии» с точки зрения жанрового своеобразия (Е.А. Чермина [2], А.А. Карбышев [3], О.А. Сысоева [4], С.В. Диваков [5]). Проблему жанровой формы «Палисандрии» затрагивает и Б. Гройс в своей работе «Gesamtkunstwerk Сталин» [6], отталкиваясь от деконструкции советского мифа. В поле научного интереса литературоведов попадают и особенности соколовского языка (О.С. Шувалова [7], Т.Д. Брайнина [8] и др.).

Так, М. Липовецкий пытается проследить эволюцию постмодернистской прозы, сравнивая «Лолиту» Набокова с «Палисандрией» Саши Соколова. Исследователь причисляет Соколова к продолжателям набоковской традиции. По его мнению, автор «Палисандрии» намеренно сталкивает разные дискурсивные практики для того, чтобы показать их конфликтность, апокалиптичность современной эпохи [9]. Прочтением Липовецкого заключается в том, что он приступает к анализу текста с уже готовой идеей, под которую и подстраиваются все постмодернистские признаки романа. Перегруженность текста (как на семиотическом, так и на

стилевом уровне) адекватней всего прочитывать через формат пастиша.

Пародия в её привычном понимании представляет собой способ разоблачения/обличения пороков/недостатков через смех. Она стремится довести черты пародируемого стиля до абсурда. Тогда как в условиях вторичной реальности установка на пародийность и повсеместную иронию становится единственной формой существования. В рамках постмодернистского дискурса пародия претерпевает трансформацию, которая, в свою очередь, порождает новые художественные жанры, лишённые пародийного компонента. «Принципиальное отличие спекулятивного пастиша от пародии в обычном понимании последней состоит в том, что пастиш ни с чем не борется, он лишён энергии ниспровержения (тогда как пародия отрицает пародируемое), равно как и не является носителем интенции утверждения (ибо пародия всегда имеет в виду предпочтительную альтернативу пародируемому)» [10].

Само понятие пастиша не имеет четкого определения и понимается исследователями по-разному. Так, например, теоретик итальянского неоавангардистского движения А. Гульельми под пастишем понимал специфическую форму пародии, а американский критик Р. Пойриер придерживался мнения, что пастиш – это самопародия. Западный философ Ф. Джейминсон среди богатого постмодернистского инструментария выделяет так называемую пустую иронию, так как она, по его мнению, способна к сборке/конструированию новых истин за счет того, что изменившаяся картина мира (кризис метанарраций) лишила пародию серьезного объекта для высмеивания.

Среди диалогических жанров особо хочется выделить мениппею, которую можно считать

прародительницей пастиша (из-за своей пластичности и способности проникать в другие жанры), оказавшую в дальнейшем влияние также и на роман. «Фантасмагория и символизм (часто мистический) сплавляются здесь с мрачным натурализмом. Приключения происходят в лупонариях, среди воров, в тавернах, на ярмарках, в тюрьмах, в эротических оргиях, в сакральных культах и т. п., слово не боится очернить себя. Оно освобождается от «ценностных» предпосылок; не различая порока и добродетели и не отличаясь от них обоих, оно принимает их как свое собственное пространство, как одно из своих созданий» [11].

О мениппейности постмодернистских текстов говорил еще М.Н. Липовецкий в работе «Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики»: «... внутренняя структура постмодернистского мирообраза создается сочетанием мениппейного метажанра с голограммами других, вполне традиционных и часто канонических метажанров. Это сочетание носит глубоко диалогический характер: мениппейность обнажает условность, иллюзорность всякого культурного порядка, разрушает всякую претензию на обладание истиной. Но универсальность и художественная убедительность собственно постмодернистского текста, казалось бы, разрушающего самое себя, обеспечивается именно тем, что среди руин культурных языков светятся метажанровые символы вечности» [9]. В дальнейшем эта точка зрения получила разработку в исследованиях других ученых, например: Л. Рудовой [12], О.В. Богдановой [13], Т.Г. Прохоровой [14], Н.П. Беневоленской [15].

Пастишная основа романа Саши Соколова «Палисандрия» вызывает интерес с точки зрения трансгрессивной стилистики, которая нивелирует разницу между модерном и постмодерном. В этом отношении интересна точка зрения И. Хасана, который рассматривает пастиш (с его безоценочным и внеиерархическим взглядом на вещи) в качестве метода ослабления власти языка. «Будучи пластическим жестом и интертекстуальной игрой, пафос пастиша обращен против иллюзорного статуса масс-медиа, искусства модернизма и автономных духовных надстроек социума» [16].

Универсальные жанровые признаки романа заменяются Соколовым сторонними по своему значению элементами: проблематика – объемом (текст расширяется за счет комментариев мемуариста, отсылок к его книгам и т. д.), пространственно-временная протяженность – абсолютной асистемностью, а главный герой представляет сумму предшествующих голосов и ре-

инкарнаций. Включение факультативных и сторонних элементов выявляет текстовые пустоты, которые нуждаются в постоянных смысловых пополнениях. Непрерывный процесс дополнительности в русле пастишного жанра приводит к тому, что «каждое новое дополнение является традицией для последующего. Вне этого кольца постмодернистский текст существовать не может, лишь закольцованность обеспечивает неразличение прежде противопоставленных новации и традиции, а он по определению не может быть ни новым, ни в полном смысле традиционным» [17].

Сходным образом и заглавие «Палисандрии» становится побочным/второстепенным; оно выполняет всего лишь роль подзаголовка, а на первый план выдвигается номинация «роман». Сам подзаголовок можно проинтерпретировать по-разному: 1) оно отсылает к античной Александрии и Александрийской библиотеке, которая символизирует хранилище знаний культуры и скоротечность бытия; 2) Палисандр (от фр. *palissandre*) – род древесины, который чаще всего используется для изготовления музыкальных инструментов. Кроме того, возникает стойкая ассоциация с образом Мирового Древа [18], которое связывает воедино порожденные сознанием автора-героя временные пласты/коды/голоса. Столкновение в заголовке двух названий (одно из которых скрыто) приводит к тому, что они, с одной стороны, нейтрализуют друг друга, с другой стороны, расширяют интерпретационное поле, за счет чего художественный текст обрастает интертекстуальными и гипертекстуальными отсылками.

Замкнутый и закольцованный сам на себе симулятивный мир, наполненный штампами и голосами исторических персонажей, представляет собой не что иное, как сцену для реализации соколовского замысла, а все сюжетные линии в романе выстраиваются вокруг личности Палисандра.

Линия происхождения

Палисандр-мемуарист, причисляя Палисандра-персонажа к рядам родственников известных исторических личностей (среди них: Лаврентий Берия, Григорий Новых (Распутин), Лэрри Дальберг – палач и др.), вписывает его имя в историю. По сути, он – «пустой знак»/пустой сосуд, постоянно наполняющийся реинкарнациями. Он воплощен и существует одновременно во всех из них, но ни в одной по отдельности.

Пустотность Палисандра-персонажа подчеркивается еще и тем, что он ничего практически не знает о своих родителях: «Родителей своих я не помнил. Кремлевские Мойры – кормилицы, няньки и приживалки, в ненастье и в ведро вя-

завшие на скамейках Тайницкого сада, рассказывали, что мать и отец-часовщик мои жили счастливо и умерли в одночасье, приняв какие-то подслащенные порошки» (далее в тексте в круглых скобках будут указаны страницы)¹ (289). Будучи и героем, и автором, Палисандр занимается жизнетворчеством; как демиург в пространстве созданного им мира, он наполняет свою биографию разветвленной сетью вероятностей. Это, в свою очередь, еще больше дестабилизирует его как на сюжетном, так и на нарративном уровне.

Голоса родственников (многоюродных тект) – это еще одна возможность понять неординарную личность главного героя и причину его пристрастий: «И если вы до сих пор удивляетесь, отчего он так поступает, то знайте: он поступает так потому, что не может не. Ибо это так называемый тик. А поскольку причина данного тика так связана с часовыми приборами, то попросил бы его называть точнее – тик-так» (356). Используя для характеристики Палисандра звукоподражание «тик-так», голоса заостряют внимание на пограничности героя, его ситуативной наполняемости.

Линия безвременья

Роман имеет размытую пространственно-временную протяженность. Четко обозначить время в романе не представляется возможным, хотя текст изобилует разного рода датами, аллюзиями на ту или иную эпоху. Так, например, вступление «от биографа» дает представление о времени существования главного героя – Палисандра Дальберга (XX–XXI) – хотя и достаточно условно. Желание автора придать весомость этому псевдоисторическому тексту, в котором прослеживается игровой момент (с читателем, предшествующей литературой), побуждает его «проговорить» дату написания вступления «от биографа» (год 2757) и то время, которое отделяет «от кончины мемуариста» (семь столетий). Путем нехитрых вычислительных операций определяем возможную дату смерти главного героя – 2057 год. Роман завершается эпилогом, в конце которого обозначена мемуаристом дата – 2044 год. Но пролог открывается смертью Лаврентия Берии, который был не только Хранителем времени, но и главой организации часовщиков.

Надо отметить, что нарочито выпяченная игра с атрибутами и символикой Хроноса пронизывает «тело» текста на протяжении всего повествования. Например, подготовка к смерти Хранителя сопровождается такими строками: «Без восемнадцати девять он сбросил шинель и вышел на цифру восемь» (273) (подчеркнуто мной. – К.Р.). Во многих религиях число восемь

наделяется особым статусом: в Китае – символ бессмертия, символ 8 сторон света (образ восьмиугольника [19, 20] в виде розы ветров присутствует в произведении Саши Соколова «Школа для дураков»); в Иране – связан с культом зороастризма (Лаврентий как раз был «огнепоклонником», что подтверждают слова-указатели – Семаргл, жар-птица). Таким образом, символ безвременья вплетается в нарративную структуру текста, определяя дальнейший порядок вещей.

Безвременье в данном случае является связующим компонентом, который собирает все коды, различные дискурсивные практики воедино. Такой взгляд на время позволяет говорить о романе как о самоорганизующейся структуре, которую можно представить в виде «пустого знака». По причине смены типа репрезентации, которая активизирует процесс порождения множественности смыслов, «смыслистина может трактоваться как “несуществующая сущность” и рассматриваться в категориях пустоты (через отсутствие, неполноту, незавершенность, случайность, мнимость, неподлинность, нонсенс и т. п.)» [17, с. 142].

Обилие разного рода топонимов (урбанонимы – Потешный дворец, Кремль, Елоховский храм, Новодевичий монастырь, Ваганьковское/Востряковское/Новодевичье кладбище; годонимы – Гоголевский бульвар; астионимы – Эмск) создают все тот же эффект реальности, играя в пользу этого псевдомемуарного текста.

Время и смерть – сущности не такие далекие друг от друга, как может показаться на первый взгляд: «длительность, способность к продолжению обещает отсутствие конца, бессмертие; наличие множества родственных элементов – взаимосвязанность и взаимообусловленность; отсутствие строгой причинно-следственной зависимости – движение не только поступательное, вперед, но всегда возможно – назад, причем не только к предыдущему, но и через него, к любому объекту до и после» [21, с. 287]. Перенос действия на кладбище (место, пограничное между миром мертвых и миром живых), автор тем самым возрождает к жизни души (порой сразу несколько их воплощений), а сосудом для этих душ служит реально существовавший человек/историческая личность. Деконструируя советский миф/советскую атрибутику, автор в сознании читателя формирует симулятивную реальность/пустую форму, которую можно наполнить новым содержанием: «с одной стороны, это знак отсутствующей вещи, “отсутствие наличия”; с другой – любое наличествующее несет отпечаток, след отсутствующего. Закономерно, наличествующий след выступает следом

прошлого, никогда не имевшего места, а в конечном счете знаменует принципиальное отличие вещи от самой себя. След обеспечивает возможность повторения: оставаясь собой, он одновременно отличается от самого себя» [17, с. 143].

Несмотря на кажущийся хаос, роман все-таки имеет кольцевую композицию. Действие начинается разворачиваться на родине героя. По совету/настоянию Андропова (председателя совета опекунов) Палисандр отправляется в Европу для того, чтобы пожилая чета этрусских супругов «увнучила» его, а возвращение героя на родину знаменует то, что «безвременье кончилось». «Наступила пора свершений и подвигов. Разберем кирки и лопаты и маршем бодрой печали и горестного ликования отправимся хоронить своих мертвецов. Клянусь вам, мы разобьем для них кладбища лучше прежних» (527).

Как говорилось выше, время в романе не подчиняется четкому структурированию. Подобно Палисандру, оно становится объектом пристального внимания. По сути, время неотделимо от главного героя и видоизменяется вместе с ним. Не надо забывать, что Палисандр занимает должность ключника, поэтому он может «руководить» временем – открывать любые двери. Он может сам являться ключом и дверью. Два структурных элемента (часть от биографа и эпилог) образуют кольцо пустоты, в котором время «живет» по своим законам.

Эротическая/плотская линия

В современной литературе социально-психологический тип «лишнего человека» претерпевает изменения (в плане выражения и подачи). Инакомыслие/непохожесть/отчужденность теперь камуфлируются за маской человека с психическим/физическим отклонением (например, Венечка в романе Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки», слабоумный мальчик в романе Саши Соколова «Школа для дураков» и др.). Палисандра геронтофилия есть не что иное, как постижение/познание давно забытого или даже неиспытанного. Через акт соития герой проживает прошлые жизни других людей: «Мне захотелось пройти с нею вместе весь пройденный ею предосудительный путь, исследовать его ретроспективно; опосредованно – методом искупительного самоуничтожения – отвратить лишения замужества и внебрачных мытарств, проникнуться болью ее подневольных оргазмов, цинизмом интернациональных оргий – и только потом уж дать волю мятушимся чувствам, накипевшим слезам – раскаться и расплакаться: за нее, за себя, за нас взятых вкупе – нас, без усталости, разными способами погубляющих себе души» (342–343). Но этот процесс познания носит односторонний характер, поскольку

Палисандр всячески ограждает себя от вмешательства в «себя»: «А все эти нищие инвалидки, параличички, юродивые – то есть, каким же образом Вы, белоручка, брезгливец, ходивший к причастию с собственной ложкой, позволяли себе сношения с ними? А таким, что якшались с указанным контингентом только в особых каучуковых перчатках, соответственно облачая и альтер эго. А органы придыхания – рот и нос – защищались марлей: потомок известного шотландского палача, и сами в известном смысле порядочный изверг. Вы также орудовали зачастую в маске. Среди остальных причиндалов, что постоянно носились с собой в небольшом несессере, не следует упускать из виду склянки с импортным мирром и вазелином, которые Вы использовали в особо запущенных случаях» (351).

Желая забыть свою настоящую сущность, всячески ограждая себя от этих истин, герой множит пустоту знаний о себе. Приемы неприятия проявляются в следующем:

1. Герой принимает ванну исключительно в одежде, дабы «не обнаружиться» не только для самого себя, но и для других: «Полагая мытье и купание исключительно частным делом, я не уставал и не устаю запираю за собой двери соответствующих помещений и навсегда сохраняю за собою же право плескаться одетым – в халат ли, в пижаму, а если потребует ситуация, то и в броню. Ибо стены, почтеннейший, имеют не только уши, но и специальные смотровые глазки, не говоря об означенных выше дверях с их замочными скважинами. <...> Со времени осознания себя исключительной личностью я старался не обнажаться даже перед собственным отражением, пусть это и было достаточно трудно, поскольку практически все кремлевские туалеты и спальни были тогда озеркалены. От пола до потолка. Включительно» (282).

2. С предыдущим положением тесно связан страх Палисандра перед зеркалами. Выступая в роли **заполняющегося**, но никогда до конца не **наполненного** сосуда, Палисандр ограждает себя от зеркальных поверхностей и вещей, которые способны были бы отобразить его истинную сущность. Зеркало/вода обладают способностью сохранять время (всю временную парадигму), поэтому, ограждая себя от этих знаний, он продолжает существовать во всех своих предшествующих/настоящих/будущих воплощениях одновременно, не прерывая при этом бег призрачных становлений. «Я есмь клейкий росточек генеалогии. И только. И лишь. Сколь непомерно бы ни занесся. А вот для Вас, для Биографа, я – в силу обратности исторической перспективы – несравненно выше любого меня,

пусть даже и вознесенного, мрамореющего уже при жизни. Я – миф. И Вы творите его» (327).

Стилистическое и языковое мастерство Саши Соколова (как и в предыдущих романах) ярче всего воплотилось в образе главного героя Палисандра, в котором сливаются воедино автор и персонаж. Это слияние создает речевую маску, объединяющую в себе: 1) приметы разного времени (чаще всего советского); 2) речевые особенности, указывающие на принадлежность к определенному классу; 3) общие черты разных лексических пластов. Роман «Палисандрия» сам автор и многочисленные исследователи относят к жанру пародии, но потенциал постмодернистского текста позволяет прочитывать его и с помощью других жанров, в частности сквозь призму пастиша.

Примечание

1. Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. 608 с.

Список литературы

1. Жолковский А. Стилистические корни «Палисандрии» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/palisandr.htm>
2. Черемина Е.А. Поэтика Саши Соколова: Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2000.
3. Карбышев А.А. Эволюция прозы Саши Соколова в жанрово-стилевом аспекте: Дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2010.
4. Сысоева О.А. Пародия как жанрообразующий фактор романной прозы Саши Соколова: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2008.
5. Диваков С.В. Творчество Саши Соколова (проблема жанра): Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2012.
6. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 168 с.
7. Шувалова О.С. Функция языковой игры в романе Саши Соколова «Палисандрия» // Вестник ТГУ. Вып. 5 (85). 2010. С. 315–318.
8. Брайнина Т.Д. Ассоциативные связи слова как основа создания образа в произведениях Саши Соколова: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.
9. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1997. 317 с.
10. Кулик А.В. Пастиш как понятие спектаклярных теорий второй половины двадцатого века // *Δόξα/Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 5. Логос і праксіс сміху. Одеса, 2004. С. 190–195.
11. Кристева Ю. Слово, диалог, роман // Семиотика: Исследования по семанализу / Пер. с фр. Э.А. Орловой. М., 2013. С. 90.
12. Larisa Rudova. Reading Palisandria. Of Menippean Satire and Sots-art // In: Endquote: Sots-art Literature and Soviet Grand Style Northwestern University Press, 2000. P. 211–224.
13. Богданова О.В. Постмодернизм и современный литературный процесс: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2003.
14. Прохорова Т.Г. Постмодернизм в русской прозе: Учеб. пособие. Казань: Казан. гос. ун-т, 2005. 96 с.
15. Беневоленская Н.П. Русский литературный постмодернизм: психологические основы, генезис, эстетика: Дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2010.
16. Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму: Научное издание. Ростов н/Д.: Фолиант, 2002. 418 с.
17. Тюленева Е.М. «Пустой знак» в постмодернизме: теория и русская литературная практика. Иваново: Иваново, 2006. 297 с.
18. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. М., 2000. С. 270.
19. Заиченко А.А., Степанян К.А., Устич Н.А. Символизм в архитектуре // Успехи современного естествознания. 2013. № 8. С. 79–82.
20. Мордовина Л.В., Ухарская А.Н. Числа как коды культуры // Аналитика и культурология. Электронное научное издание. Вып. 1 (16). 2010 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.Analiculturolog.ru/journal/archive/item/287-article_48-7.html
21. Тюленева Е.М. Саша Соколов. «Школа для дураков»: серийность как способ организации текста // Зборник матице срpske за slavistiku. 70. Нови сад, 2006. P. 287.

DECONSTRUCTION OF GENRE AS A TRANSGRESSION TOOL

К.А. Rebrikova

The article attempts to interpret the style eclecticism of Sasha Sokolov's novel «Palisandria». The nonlinear and structural character of the fiction text allows us to see in the novel the idea of organizational instability, which is explained by the choice of a specific genre, pastiche. The author shows that Sokolov's text is in a state of permanent transgression, so the limits and exits permeating the novel lead the multilevel layers of «Palisandria» to the border of the impossible, where they acquire the status of the possible and the real, thereby increasing the variants of the infinitely expanding series of singularities. As a result, at any level of the hero's origin, any time boundaries are erased: Palisander exists in a one-moment «now» – in the present, past and future. The analysis shows that reading the novel through the prism of the pastiche is more productive, because, unlike the parody, it does not interfere with the process of creating a new meaning.

Keywords: Sasha Sokolov, «Palisandria», pastiche, transgression.

References

1. Zholkovskij A. Stilisticheskie korni «Palisandrii» [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: <http://www.bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/palisandr.htm>
2. Cheremina E.A. Poehtika Sashi Sokolova: Dis. ... kand. filol. nauk. Volgograd, 2000.
3. Karbyshev A.A. Ehvoluciya prozy Sashi Sokolova v zhanrovo-stilevom aspekte: Dis. ... kand. filol. nauk. Barnaul, 2010.
4. Sysoeva O.A. Parodiya kak zhanroobrazuyushchij faktor romannoj prozy Sashi Sokolova: Dis. ... kand. filol. nauk. M., 2008.
5. Divakov S.V. Tvorchestvo Sashi Sokolova (problemny zhanr): Dis. ... kand. filol. nauk. Tver', 2012.
6. Grojs B. Gesamtkunstwerk Stalin. M.: Ad Marginem Press, 2013. 168 s.
7. Shuvalova O.S. Funkciya yazykovoj igry v romane Sashi Sokolova «Palisandriya» // Vestnik TGU. Vyp. 5 (85). 2010. S. 315–318.
8. Brajnina T.D. Associativnye svyazi slova kak osnovna sozdaniya obraza v proizvedeniyah Sashi Sokolova: Dis. ... kand. filol. nauk. M., 2006.
9. Lipoveckij M.N. Russkij postmodernizm. Ocherki istoricheskoy poehtiki. Ekaterinburg: Ural'skij gos. ped. un-t, 1997. 317 s.
10. Kulik A.V. Pastish kak ponyatie spektakulyarnyh teorij vtoroj poloviny dvadcatogo veka // Δόξα/Doksa. Zbirnik naukovih prac' z filosofii ta filologii. Vip. 5. Logos i praksis smihu. Odesa, 2004. S. 190–195.
11. Kristeva Yu. Slovo, dialog, roman // Semiotika: Issledovaniya po semanalizu / Per. s fr. Eh.A. Orlovoj. M., 2013. S. 90.
12. Larisa Rudova. Reading Palisandria. Of Menippean Satire and Sots-art // In: Endquote: Sots-art Literature and Soviet Grand Style Northwestern University Press, 2000. P. 211–224.
13. Bogdanova O.V. Postmodernizm i sovremennyy literaturnyj process: Dis. ... kand. filol. nauk. SPb., 2003.
14. Prohorova T.G. Postmodernizm v russkoj proze: Ucheb. posobie. Kazan': Kazan. gos. un-t, 2005. 96 s.
15. Benevolenskaya N.P. Russkij literaturnyj postmodernizm: psihodeologicheskie osnovy, genesis, ehstetika: Dis. ... d-ra filol. nauk. SPb., 2010.
16. Pigulevskij V.O. Ironiya i vymysel: ot romantizma k postmodernizmu: Nauchnoe izdanie. Rostov n/D.: Foliant, 2002. 418 s.
17. Tyuleneva E.M. «Pustoj znak» v postmodernizme: teoriya i russkaya literaturnaya praktika. Ivanovo: Ivanovo, 2006. 297 c.
18. Meletinskij E.M. Poehtika mifa. 3-e izd., reprintnoe. M., 2000. S. 270.
19. Zaichenko A.A., Stepanyan K.A., Ustich N.A. Simvolizm v arhitekture // Uspekhi sovremennogo estetstvoznaniya. 2013. № 8. S. 79–82.
20. Mordovina L.V., Uharskaya A.N. Chisla kak kody kul'tury // Analitika i kul'turologiya. Elektronnoe nauchnoe izdanie. Vyp. 1 (16). 2010 [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: http://www.Analiculturolog.ru/journal/archive/item/287-article_48-7.html
21. Tyuleneva E.M. Sasha Sokolov. «Shkola dlya durakov»: serijnost' kak sposob organizacii teksta // Zbornik matice srpske za slavistiku. 70. Novi sad, 2006. P. 287.