



УДК и821.161.1.09-31+929[Добычин+Тынянов]

«ПРИБРЕТЕНИЕ ПЕРСПЕКТИВ» Л. ДОБЫЧИНА И «СМЕНА СИСТЕМ» Ю. ТЫНЯНОВА КАК ЭЛЕМЕНТЫ ЭСТЕТИКИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Р. Н. Лейни

Саратовский государственный технический университет
им. Гагарина Ю. А.
E-mail: leyniregina@yandex.ru

В статье рассматривается особенность повествовательной стратегии Л. Добычина на примере романа «Город Эн» и отмечается значимость теоретико-методологических идей Ю. Тынянова для современных исследований эстетики постмодернизма.

Ключевые слова: модернизм, постмодернизм, ирония, пародия, Добычин, Тынянов.

L. Dobychin's 'Acquisition of Prospects' and Yu. Tynyanov's 'System Change' as the Elements of Post-modernism Aesthetics

R. N. Leyni

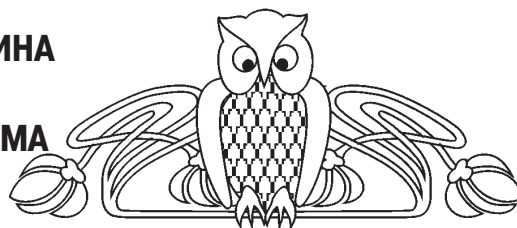
The article considers the peculiarity of L. Dobychin's narrative strategy on the example of the novel *The Town of N*; the author points out the significance of Yu. Tynyanov's theoretic and methodological ideas for the modern research of post-modernist aesthetics.

Key words: modernism, post-modernism, irony, parody, Dobychin, Tynyanov.

DOI: 10.18500/1817-7115-2015-15-4-103-108

В одном из писем к современнику Л. Добычин иронично заметил: «...одно высокопоставленное лицо учило меня приобретению перспектив. Под перспективами оно подразумевало “не одно же плохое, есть хорошее”»¹. Это признание личного характера как нельзя лучше раскрывает уникальность писательской стратегии повествования: принципиальная двусмысленность и невозможность определения авторской позиции, неясность оценок, миражность и неопределенность описания художественного мира.

Возможно, в этом едком признании кроется ключ к пониманию парадоксально-противоречивых интерпретаций творчества писателя современной критикой и позднейшими исследователями. Лояльным современникам удавалось отнести добычинскую прозу к разряду «экспериментальной» и тем самым сохранить для писателя место хотя бы в маргинальной литературе². В. Каверин полагал, что творчество Добычина занимает совершенно особое место: у него «не было ни соседей, ни учителей, ни учеников. Он никого не напоминал»³. С точки зрения официальной критики, «Город Эн» был последним «формалистическим» романом, «проскочившим» в печать⁴. Неудивительна уничтожающая реакция критики



на образчик «формализма». Поликодовая структура романа Добычина, насыщенная иронической неоднозначностью, самой тканью повествования противоречила жестким канонам политически ангажированного реализма.

Отсутствует единство интерпретации произведений писателя и у современных исследователей. Некоторые критики вслед за Кавериним, объясняя принцип добычинского повествования, сближают писателя с Джойсом, иные – с сатирической традицией Гоголя и Щедрина или романом-воспитания, а порой усматривают и сказочно-мифологическую поэтику «детской» прозы⁵.

Объяснить подобные трактовки творчества Л. Добычина предоставляется возможным, на наш взгляд, учитывая определенную инерцию эстетических и литературно-критических представлений. Сознательная провокационная стратегия повествования Добычина, основанная на игре символами и идеологемами, лишь усложняет читательскую и литературно-критическую рецепцию. Современники Добычина еще не имели опыта постмодернистского прочтения принципиально нового художественного языка. Необходимо учитывать, что новаторство произведений Добычина не только радикальным образом нивелирует устоявшиеся эстетические представления, в линейной плоскости, но и создает новое эстетическое пространство.

Одним из кодов для восприятия художественных текстов Л. Добычина, на наш взгляд, можно считать идеи одного из представителей формальной школы – Ю. Тынянова. Именно ему, наряду с положительными отзывами на роман, принадлежала блестящая пародия на Добычина, которая была направлена на выявление его ни на кого не похожей писательской манеры. Показательно, что единственным писателем, кого сам автор «Города Эн» выделял среди современников, был Ю. Тынянов.

В данной статье предпринята попытка применения теоретических идей Ю. Тынянова о пародии к роману Л. Добычина «Город Эн» с целью показать художественное новаторство писателя и особенности зарождения в его творчестве новой эстетической системы постмодернизма. Думается, что тексты представителей формальной школы во многом наполнены пророческой интуицией и предвосхищают появление русского постмодернизма в конце XX в.

Обзор литературно-критических и исследовательских работ последнего десятилетия демон-



стрирует возможности анализа текстов адептов постмодернизма через теоретико-методологические идеи литературоведов 1920-х гг. На первый взгляд, подобное ретроспективное обращение может восприниматься диссонирующим и нарушающим последовательность смен литературно-эстетических систем. В действительности же идея формальной школы искусства первой трети XX в. о суверенной самооценности формы во многом раскрывает механизм смены художественной парадигмы модернизма постмодернизмом.

В истории развития художественного процесса необходимо принять во внимание и намеренное прерывание логики изменений художественных парадигм от модернизма к постмодернизму. Известнейшая статья «Сумбур вместо музыки», появившаяся в начале 1936 г., отдельные высказывания М. Горького, постановление об опере «Великая дружба» насильственно прекратили движение модернизма в сторону усложнения художественного языка и создания эффекта коммуникативной неоднозначности.

Для данной работы принципиальное значение имеют также теоретические идеи И. П. Смирнова о трансформации поэтических языков модернизма. Трансформация эстетических идеалов и стилевых установок в контексте мировой культуры не раз становилась объектом пристального изучения современных ученых различных гуманитарных направлений. Последняя из глобальных стилевых триад, по мнению В. Бранского, получила название «классика – модернизм – постмодернизм». Причину изменений эстетического идеала ученый усматривает не в отождествлении постмодернизма со «сверхмодернизмом», не с развитием «антиискусства», а с определенной эволюцией эстетического идеала художественной культуры XX в. Не видеть определяющей роли эволюции эстетического идеала в эволюции художественной культуры – значит не видеть за деревьями леса, полагает исследователь⁶. Воссоздавая логику художественных изменений, И. П. Смирнов высказывает идею о глубинной трансформации художественно-эстетической парадигмы, когда накопление внутри старой системы оптимального числа вторичных преобразований неуклонно приводит к трансформации всей системы⁷.

На наш взгляд, механизм, способный расшатать глубинные основы художественно-эстетической системы, и путь, способствующий трансформационным переходам, кроется в модернистской иронии, скрытый и буквальным смыслом которой создает неоднозначность, вариативность прочтения художественного текста. По определению В. И. Тюпы, иронический модус художественности представляет собой воплощение авторской концепции личности, характеризующей литературное произведение как целое⁸. Ирония как эстетическая категория представляется в виде мировоззренческой установки авторского сознания и не только сопряжена с авторской ценност-

ной ориентацией, но и определяет структурные и композиционные принципы построения художественного текста. Ирония продуцирует и особые коммуникативные стратегии, создает новые коммуникативные модели в системе координат *автор – читатель*. Ироническая амбивалентность текста провоцирует множественные интерпретации. Такая коммуникативная модель организует особое воздействие на читателя, вместо однозначного истолкования знакового комплекса формулирует несколько версий.

Одним из первых исследователей, описавших подобный потенциал комического, был Ю. Н. Тынянов. Он отмечает способность пародии организовывать новые эстетические системы в искусстве и литературе. Под пародированием исследователь понимает перевод конструктивного элемента текста из одной системы в другую, такими системами могли быть литературное произведение предшественника, языковая или речевая норма стиля, жанра, направления. «Пародия вся – в диалектической игре приемом»⁹. В своих работах Тынянов формулирует мысль о том, что новое произведение появляется благодаря пародированию, отталкиваясь от опыта предыдущей культуры.

Конститутивной научной темой Ю. Н. Тынянова выступает теория литературной эволюции, основанная на теории автоматизации – деавтоматизации через пародию. Согласно теории Тынянова, каждое произведение литературы – система, а литературная эволюция представляется «сменой систем». При этом происходит «отталкивание» каждого «нового» произведения от предыдущего, «старого», что обусловлено поиском постоянной новизны, внутренне присущей искусству.

Это высказывание позволило голландскому исследователю Д. Фоккема проецировать теоретико-методологические идеи Тынянова и русских формалистов на схему литературного развития, которая трактовалась им как «смена системы норм»¹⁰. Игровой потенциал иронического модуля художественности модернизма органично приводит к накоплению внутри старой системы оптимального числа вторичных преобразований и в итоге – к стилистическим сломам системы.

Старая форма пародии обретает в ироническом модусе художественности постмодернизма новую функцию, не сводимую лишь к интертекстуальным отсылкам и смеховому снижению текстов предшественников. Неслучайно А. К. Жолковский указывает на то, что «в начале всякого слова всегда было какое-то чужое слово, литература занята собой и собственной генеалогией больше, чем всем остальным, и потому пронизана интертекстуальностью»¹¹. Мало кому придет на ум отнести державинскую интертекстуальность или пушкинскую пародию на романтизм в «Евгении Онегине» к атрибутам постмодерна.

При этом на протяжении веков мы можем обнаружить периодическое возрождение пародийности как некоторого существенного признака



культуры, поразительную схожесть эстетических критериев литературы и искусства определенных эпох. Вследствие этого место романтизма занимает реализм, реализма – модернизма, а дальше – постмодернизм. Возможно, подобные наблюдения за логикой развития позволили В. С. Библеру высказать предположение: «Не есть ли культура логики самоизменения, по сути дела – культура бесконечного повторения, пусть в новых, более богатых вариантах, все одних и тех же, уже “пройденных уроков” апорийной, антитетической, антиномической логик?..»¹²

Методология самого Тынянова предполагала осознание литературной эволюции в качестве изменения соотношения членов системы. В статье «О пародии» ученый уточнял: «Эволюция литературы совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции»¹³.

Основоположники философской рефлексии постмодернизма (Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида) объясняли новаторство старых форм пародийной игры и иронических отсылок к предшественникам нетранспарентностью действительности, утратившей прозрачную ясность всех вещей и системно-аксиологическую определенность. Таким образом, новая функция иронии постмодернизма заключается в изменении отношения восприятия и коммуникации и тем самым – отношения к коммуникации как таковой. Как пишет И. П. Смирнов, «чрезвычайную популярность в постмодернизме завоевывает положение о несовпадении даже достоверного изображения с изображаемым», «двойное видение литературного текста»¹⁴. Именно оно подрывает собственное значение предмета, обогащает его дополнительным значением, вытекающим из со-противопоставленности разных предметов.

Показательной особенностью строения романа Л. Добычина является описание действительности с разных точек зрения. Л. Добычин формирует особое постмодернистское «двойное видение»: неадекватно изображаемый мир героя становится приемом постмодернистского повествования, актуализируя для читателя несовпадение достоверного изображения с изображаемым.

Сам сюжет романа представляется иронически-искривленной метафорой: обретение собственного видения мира героем оборачивается прогрессирующей близорукостью. Главный герой и рассказчик еще в раннем детстве узнает «про то, что электрическое освещение должно вредить глазам». И он безуспешно старается уберечься: «Пришел инженер. Он зажег электричество, и я отвернулся, чтобы не испортить глаза»¹⁵. Но зрение героя продолжает ухудшаться и становится причиной неспособности к математике: «Я думаю, не оттого ли, что я почему-то не могу рассмотреть на доске мелкие цифры» (72). «Потом Шустер свел меня к бабьему месту, но я видел хуже, чем он, и купальщицы мне представлялись расплывча-

тыми белесоватыми пятнышками» (85). «Мое зрение, по-видимому, стало хуже. Лица ее я не видел. Я чувствовал только, которое пятнышко было ее головой» (104–105). «Со стула я видел картинку да-Винчи, но с места ничего не мог рассмотреть» (107). Герою и в голову не приходит мысль об очках, пока он случайно не попадает взглядом в стекло пенсне. Только тогда он понимает: «...до этого все, что я видел, я видел неправильно» (124). Боковое зрение, случайно брошенный взгляд через пенсне помогает герою осознать действительность. Сюжет романа о духовном взрослении героя иронически низводится до уровня ухудшения зрения и приобретения очков.

Повествовательные стратегии самого автора романа могут почти бесконечно предоставлять все новые вариации видения действительности. По мнению В. Ерофеева, близорукость в финале становится конструктивным принципом повествования, превращается в способ обнаружения ограниченного восприятия героя: «...близорукость есть скрытая пародия на “литературность” персонажа. Признание героем неправильности своего видения – это еще одна ироническая волна, и пародия может быть прочитана как мотив самокритики»¹⁶.

Дефект зрения героя не обуславливает особенности его мировидения, поэтому и основной ключ к пониманию читатель обретает только в финале романа. Но близорукость становится особой авторской повествовательной стратегией, позволяет писателю вызвать у читателя сомнение в достоверности всего происходящего, а главное – в возможности рационального познания мира: «Я рассказал Андрею про то, как до сих пор не знаю, кто был “Страшный мальчик” – Серж или не Серж.

– И не узнаешь никогда, – сказал Андрей. – Да, – согласился я с ним, – да!» (106).

На этом примере мы можем заметить, что герой добычинского романа не уверен в достоверности своих ощущений. Постепенно неясность этих ощущений расширяется до бытийного уровня: «В шкафу я нашел одну книгу, называвшуюся “Жизнь Иисуса”. Она удивила меня. Я не думал, что можно сомневаться в божественности Иисуса Христа. Я прочел ее прятаясь и никому не сказал, что читал ее. – В чем же тогда, – говорил я себе, – можно быть совершенно уверенным?» (77). Герой открыто признается, что «правду нам удастся узнать лишь случайно» (106).

Показательным становится иронически-сниженный момент описания посещения неким Шустером квартала публичных домов: «Я вспомнил, как я не нашел в нем когда-то ничего интересного. – Как все же мало мы знаем о людях, – подумал я, – и как неправильно судим о них» (119). Следуя за героем, мы узнаем о совершенно неожиданных, парадоксальных закономерностях действительности: «В дверях колбасной я увидел мадам Штраус. Капельмейстер Шмидт тихонько разговаривал с ней. Золоченый окорок, сияя, осенял их... В конце



лета случилась беда с мадам Штраус. Ей на голову, оборвавшись, упал медный окорок, и она умерла на глазах капельмейстера Шмидта, который стоял с ней у входа в колбасную» (90). О трагических событиях говорится с той же интонацией, что и о мелких, заурядных, бытовых.

Особая логика повествования и восприятия героя в сочетании с подчеркнута объективным изложением событий создает иную логику мира. Постмодернистская пародичность девальвирует смысловую устойчивость сюжетного хода, демонстрируя его относительность и неопределенность. На текст накладывается дополнительный обертон иронии, превращающий единое высказывание в метод организации текста как программно эклектической конструкции различных пассажей, отношения между которыми не могут быть однозначно определены.

Пародичность в романе Л. Добычина проявляет себя и включенностью в единую ткань произведения совершенно различных стилистических и жанровых систем, кодов или языков других семиотических систем. Такими структурами являются ставшие клише и стереотипами образы классического и массового искусства, живописные и музыкальные темы, вывески и рекламно-графические образы. Мальчик-повествователь описывает реальность, опираясь на знаки-индексы, указывающие на предмет, но не характеризующие его. Например: «Не он ли, – говорил я себе, – этот Мышкин, которого я все время ищу?» (26); «лицо его напоминало лицо Достоевского» (40); «вошли дама-Чичиков и “Страшный мальчик”» (12); «я был одинок, как демон М. Лермонтова» (36).

На протяжении всего романа особое видение героя создает неестественный мир, в котором соотношены реальность и условность: герои сидят на крыльце, как «Гоголь в Васильевке», фельдшер Пшеборовский напоминает картину «Ницше», штабс-капитан Чигильдеев – картину «Все в прошлом», а облака оказываются как на открытке, подаренной «мадмазель» Горшковой. Равновероятность появления культурных и бытовых реалий в мире героя влияет на метод изображения такой действительности. Примитивистский взгляд создает искусственный мир, в который включен огромный культурный пласт искусства, истории. «Дама-Чичиков», «Лев XII», «Толстой, убегающий из дома с котомкой и палкой» предстают в этом мире как условность, стереотип художественных представлений. Культурные реалии (имена писателей, образы живописи) иронически низведены до уровня быта, общественного мнения: «с волосами дыбом и широкими усами, он напоминал картину “Ницше” (33); «он советовал подражать нам “Гоголю как сыну церкви”» (65); «я стоял, как Манилов» (69); «как Чичиков, я силился угадать, кто писал» (76); «про современную литературу я думал, что она вроде “Красного смеха”» (82); «мы с тобой – как Манилов и Чичиков» (41).

В альтернативном бытии, созданном мальчиком-повествователем, иронически уравниваются не только культурно-исторические реалии – Ницше, Эдуард VII и воздушный змей, война с японцами и дешевый чай. Культура, культурный миф сведены к быту: «Кондратьевна, вскочив с качалки, побежала к нам. Мы похвалили садик и взойшли с ней на верандочку. Там я увидел книгу с надписями на полях – “Как для кого!” – было написано химическим карандашом и смочено. – “Ого!” – “Так говорил, – прочла маман заглавие, – Заратустра”. – Это муж читает и свои заметки делает, – сказала нам Кондратьевна. Пришел Андрей и показал мне змея, на котором был наклеен Эдуард VII в шотландской юбочке» (123). Б. Парамонов определяет это свойство добычинской прозы как «описание глухого быта как бы на гимназической латыни ... причем не быт разоблачается, а культура одомашнивается»¹⁷.

Именно подобное не разоблачение, а ироническое снижение высокого и позволит в дальнейшем появиться «несовместимым совмещениям» постмодернизма. Процесс иронического совмещения отмечает и Тынянов: «Совсем новые, совсем голые явления не выживают. Нужна какая-то смесь, даже неразбериха, чтобы не оказаться вне литературы, быть с нею связанным. Потом постепенно отшелушиваются “краски ветхие... и появляется лицо”»¹⁸.

Но не только сюжетная ироническая многозначность раскрывает новаторство постмодернистского письма Л. Добычина. Предзнаменованием постмодернизма становится отсутствие ранжированности семиотических систем в рамках одного текста. Способствует этому сама манера мышления повествователя, представленная через множество разнородных фрагментов и частей, между которыми нет какого-либо объединяющего начала. Повествовательная стратегия в романе представляет собой сознательную установку на отсутствие единства, универсальности и целостности. Торжество фрагментарности, эклектики, эфемерности в романе проявляется в равноценности описанных событий: вывески с «коричневыми голыми индейцами с перьями на голове», обертки карамельки «Мерси», найденный пятак, встреча с другом или смерть отца. «Иоанн у креста, милостивый, напомнил мне Васю, растроганный, я засмотрелся на раны Иисуса Христа и подумал, что и Вася страдал» (160).

Впоследствии Лиотар назовет «постмодерном» недоверие в отношении к «метарассказам», к «великим метаповествованиям», легитимирующим, объединяющим наши представления¹⁹.

Повествование Л. Добычина сродни этому расщеплению «великих историй», когда на смену единому повествовательному дискурсу появляется множество более простых, мелких, локальных «историй-рассказов»: «В “монументальной И. Ступель” маман заказала решетку и памятник. Там на стене я заметил картинку, похожую на



краснощекенькую богородицу тюремной церкви. – Мадонна, – напечатано было на ней, – святого Сикста. Карманов устроил маман на телеграф ученицей. Она уходила, надев свою черную шляпу с хвостом, я писал, и Розалия, как взрослому, подавала мне чай» (16). Смысл этого крайне парадоксального, нарочито беспасфосного по своей природе повествования – не узаконить знание о мире, а сообщить о его всеобщей нестабильности, когда все читательское внимание концентрируется на единичных фактах и локальных процессах.

Как можем заметить, отмеченная Тыняновым непосредственная включенность комического в механизм литературной эволюции, в процесс перехода «старого» в «новое» широко используется современными литературоведами в качестве методологической основы выявления новаторства постмодернистской художественности. Но при этом значимость разработанных Тыняновым методологических основ создания новой эстетической системы порой ограничивается рассмотрением пародийной игры цитатами, аллюзиями, отсылками и реминисценциями. Подобное изучение, на наш взгляд, остается все же «остенсивным» определением постмодернизма. В своих работах Тынянов размежевывал понятия «пародичность» и «пародийность». Оппозиция пародичность/ пародийность обогащает наше понимание диалектики старого и нового.

Включение в известную систему элементов другой системы, знаков другой системы в постмодернизме выполняет новую коммуникативную функцию. С одной стороны, это – выявление условности старой художественно-эстетической системы, когда старая система, в нашем случае – система модернизма, выступает своеобразным трамплином для прыжка изменений постмодернизма; с другой стороны – возникновение принципиально нового эффекта коммуникативной неоднозначности или «двойного видения текста». Эффект коммуникативной неопределенности воспринимается читателем как когнитивное искажение действительности. Художественный текст выступает результатом вероятностного (стохастического) характера исследуемых процессов и явлений.

Анализ иронической структуры повествования в романе Л. Добычина показывает путь глубинной трансформации модернистского текста и формирования повествовательной стратегии постмодерна. Подобная повествовательная стратегия обнаруживает своеобразное явление «пародичности». Структурная организация романа, состоящая из иллюзорных, «боковых» точек зрения, отрицаемых в финале прозрением героя, обнажает механизм трансформации художественно-эстетической парадигмы, когда накопление внутри старой системы оптимального числа вторичных преобразований неуклонно приводит к трансформации системы. Повествовательная организация исследуемого романа отличается наличием фигу-

ры «ненадежного» повествователя, обладающего оригинальным субъективным кругозором, а также применением особых приемов, нарушающих норму линейной наррации. Использование такого типа повествования обнаруживает метатекстуальную (в том числе пародийную) природу сюжета. Таким образом, «ненадежный» повествователь выполняет функцию манифестации провокативной стратегии постмодернистского дискурса.

Современные прозаики-постмодернисты применяют всевозможные «несовместимые совмещения» семиотических систем для мотивации постмодернистских принципов конструкции текстов: от песенно- анекдотического Чапаева В. Пелевина до многочисленных литературных образов прозы Б. Акунина. Пародическое смешение различных источников, заявка на оригинальность современных постмодернистских текстов восходят к тыняновским художественным принципам, подчеркивают значимость разработанных исследователем методологических принципов для анализа постмодернистского текста. Литературно-критическое наследие Тынянова позволяет представить произведения Л. Добычина как необходимый «момент» эволюции литературы.

Примечания

- 1 Добычин Л. Полн. собр. соч. и писем / сост., предисл., коммент. В. С. Бахтина. СПб., 1999. С. 276.
- 2 См.: Степанов Н. [Рец. на повесть «Город Эн»] // Лит. современник. 1936. № 2.
- 3 Каверин В. Добычин // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма : сб. / сост. В. С. Бахтин. СПб., 1996. С. 19.
- 4 См.: Поволоцкая Е. Формалистское пустословие // Лит. обозрение. 1936. № 5. С. 8–9.
- 5 См. подробнее: Ерофеев В. Поэтика Добычина, или Анализ забытого творчества // Ерофеев В. В лабиринтах проклятых вопросов М, 1996. С. 198 ; Шеглов Ю. Заметки о прозе Леонида Добычина («Город Эн») // Лит. обозрение. 1993. № 7–8. С. 36 ; Бахтин В. Судьба писателя Л. Добычина // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма. С. 37–50 ; Назаренко М. М. Е. Салтыков-Щедрин в творческом сознании русских писателей XX века // Мова і культура. Вип. 4. Т. IV. Ч. 2. Киев. С. 62–63 ; Шеховцова Т. Сказочно-мифологическая поэтика «детской» прозы Л. Добычина // Миф, фольклор, литература : эстетическая проекция мира / под ред. И. И. Бабенко, И. В. Попадейкиной, М. А. Галиевой. Wrocław, 2015. С. 168–183.
- 6 См.: Бранский В. Искусство и философия. Калининград, 1999. С. 542.
- 7 См.: Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 33–34.
- 8 См.: Тюпа В. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. Красноярск, 1987. С. 22.
- 9 Тынянов Ю. О пародии // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы, кино. М., 1977. С. 226.



- ¹⁰ *Fokkema D.* Literary history, modernism, and post modernism. Amsterdam, 1984. P. 42.
- ¹¹ *Жолковский А.* Блуждающие сны : Из истории русского модернизма. М., 1992. С. 17.
- ¹² *Библер В.* Заметки впрок // Вопр. философии. 1991. № 6. С. 26–27.
- ¹³ *Тынянов Ю.* О пародии. С. 292.
- ¹⁴ *Смирнов И.* Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб., 2009. С. 53.
- ¹⁵ *Добычин Л.* Город Эн. Рассказы. М., 1989. С. 38. Далее цитаты в тексте приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- ¹⁶ *Ерофеев В.* Поэтика Добычина, или Анализ забытого творчества. С. 196.
- ¹⁷ *Парамонов Б.* Добычин и Берковский. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/10/> (дата обращения: 11.05.2015).
- ¹⁸ *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 569.
- ¹⁹ *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. СПб., 1998. С.10.