

УДК 11:7(47+57)“192”

Сергей Троицкий

ПАРОДИЯ КАК ПРОБЛЕМА ОНТОЛОГИИ И  
ГНОСЕОЛОГИИ В РУССКОМ (ПЕТЕРБУРГСКОМ)  
АВАНГАРДЕ 1920-Х ГГ.<sup>1</sup>

*В статті пропонується пояснення причин появи теорії пародії в російському авангарді 1920-х рр., розкривається зв'язок цієї теорії з культурними та політичними процесами в Росії того періоду.*

**Ключові слова:** авангард, пародія, гносеологізація.

*В статье предлагается объяснение причин появления теории пародии в русском авангарде 1920-х гг., раскрывается ее взаимосвязь с культурными и политическими процессами в России этого периода.*

**Ключевые слова:** авангард, пародия, гносеологизация.

*The article explains why the thinkers of Russian avant-garde suggested and developed a theory of parody in 1920s. The cultural and politic context of the avant-garde's theory of parody is analyzed.*

**Keywords:** avant-garde, parody, epistemologization.

Статья направлена на выявление объективных причин появления учения о пародии в рамках русского авангарда. Учитывая неисчерпаемую многогранность такого явления как авангард техническими и содержательными ограничениями, задаваемыми жанром, статья носит, скорее, фрагментарный характер, остаются не прописанными важные, но, как представляется, известные или явные влияния, логические, исторические связи авангарда с другими явлениями. В связи с этим вполне закономерной кажется возможная спорность некоторых положений, выдвигаемых далее.

Комплексным изучением пародии начинают в России заниматься представители авангарда XX в., формалисты или близкие к ним исследователи [5; 7; 9; 19; 20; 23; 24]. Несмотря на то, что о пародии как литературном приеме до революции уже писалось как о факте истории художественной литературы, небольшие статьи были посвящены описанию отдельных проявлений пародии [1; 6; 12; 14; 21], именно в авангардизме пародирование превращается из спонтанного практического занятия (напр., теоретической пародией некоторые исследователи называют манифест «всеков» [11]) в предмет теоретизирования, а подход формалистов фактически актуализировал пародию как объект научного исследования. При этом пародия выводится на совершенно иной теоретический уровень, покидая тесные рамки литературного жанра, она приобретает характер фундаментального элемента культуры в целом.

Развиваясь на протяжении первой трети XX в., авангардизм прошел сложный путь трансформации от радикального отказа от традиции к цельной мировоззренческой программе. Несмотря на то, что зарождения и заката авангардизма достаточно условны, можно утверждать, что это течение определяло интеллектуальный и духовный климат русской культуры 1910–1920-х гг., дата «смерти» авангардного искусства, указываемая многими авторами, отражает официальный запрет самостоятельных объединений, но отнюдь не отказ от авангардистского мировоззрения со стороны его адептов. «Проект» авангарда осуществляется вплоть до практически одновременной смерти основных «чинарей» (обэриутов) Д. Хармса, А. Введенского, Л. Липавского, что позволило швейцарскому ученому связать завершение авангардизма со смертью Д. Хармса [8].

В 20–30-е гг., когда происходит институализация этого направления, постепенно разрушительная энергия сублимируется в русло критики, становящейся со временем все более научнообразной и беззлобной. Смена научных приоритетов, разрушение авторитетов, за которое так ратовали представители авангардистских групп, кампании за обновление высшей школы, изгнание буржуазных спецов приводит к тому, что вакантное место «классиков» занимают бывшие «новаторы», художники и литераторы привлечены к сотрудничеству с государством. С момента воплощения в жизнь революционных разрушительных устремлений авангардизма (1917–1919), многие современники отмечали начало его заката [2], хотя именно в начале 20-х гг. можно отметить сильное влияние авангардного изобразительного искусства на архитектуру и кино, а идеи литературного авангарда трансформируются в абсурдизм ОБЭРИУ и фактически завершают проект авангардного искусства. Роспуск в 1932 г. всех объединений был фактически лишь формальным завершением истории авангардизма. Вместе с тем, формализации этого явления, окончательному выявлению философской базы способствовало то, что революционные социально-политические преобразования в России после 1917 года обусловили принятие авангардистских установок в качестве основных идеологических постулатов (по крайней мере, сразу же после революции), и то, что к ее началу авангардизм уже окончательно идеологически сложился, пройдя основные этапы своего формирования.

#### **Поэтика вместо метафизики: гносеологизация человеческого существования**

Русская философия до авангардизма занималась проблемами онтологии, даже антропологическая проблематика, которая интересовала

некоторых мыслителей, не выходила за рамки этого онтологизирующего подхода, и человек рассматривался как элемент большого и стройного механизма. Лишь порвав со стремящейся к упорядочиванию «классической» философией возможным стало увидеть человека как такового, его неукорененность в бытии, трагичность его «заброшенности в мир». Нигилистическое отрицание или невключенность в философскую традицию некоторых мыслителей, тотальная деонтологизация, происходившая в культуре и повлекшая за собой мировые войны, монетизацию человеческой жизни в политике, экономике, гуманитарной сфере, стали основой для констатации абсурдности бытия, что, в свою очередь, привело к отказу от философской онтологизации. Такие изменения в русском мировоззрении произошли в России благодаря сильному влиянию авангардизма, его художественной практике и агрессивному отказу от традиции или дилетантизму самих авангардистов. Разрушительная революционность в области отдельных искусств переносилась на всю окружающую действительность, результатом чего и стало разрушение онтологического порядка и смены его на хаос. Первый авангард (до н. 1920-х гг.) всеми силами стремился к нему, пока хаос не воплотился в повседневности. Жестокая бессистемная действительность революции, отменившая порядок в форме иерархического общества монархического государства, в котором порядок воплощался в виде жесткой «вертикали власти» самодержца, не могла упорядочиться сама в условиях деонтологического декларируемого равенства субъектов и, как следствие, вылилась в диктат силы, систему «военного коммунизма», стремящуюся обуздать хаос, выстроив новый порядок. Смена парадигм порядка, увиденный хаос между ними привели, как и положено, к разочарованию в абсолютности порядка и каждой из этих парадигм. Необходимая для существования человека экзистенциальная опора, воплощавшаяся в «смысле жизни», религии, вере в «царя и отечество» и т. д., была перенесена авангардом в область искусства. Стремление к онтологическому воплощению хаоса, свойственная первому авангарду, сменилось представлением о неабсолютности бытия и гносеологизацией человеческой жизни, в результате чего акцент был перенесен на проблему нашего восприятия бытия. Благодаря влиянию неокантианства, ницшеанства, феноменологии, достижениям в естественных науках, философия русского авангарда совершила «гносеологический переворот» в культуре. Место описания бытия заняло описание того, как это бытие воспринимается нами, вместо переживания истории, не вызывающей сомнений в своей объективности, актуализируется повседневность, становясь объектом рефлексии, а место онтологии занимают науки о

культуре и психология. При этом такой, новый подход вступал в противоречие с марксизмом, т. к. последний, несмотря на учение К. Маркса об идеологии, предполагает объективность исторического процесса, общественной эволюции, принципа классовости.

Гносеологизации способствовали процессы, происходившие в искусстве. Постепенный отход от реалистичности к абстрактности объекта изображения, завершившийся в искусстве к началу XX в. совпал с развитием авангарда. Сомнение в подлинности передачи изображаемого объекта, вызванное тем, что зритель начинает учитываться как элемент самостоятельный, как источник субъективности восприятия и потому искажения изображенного. Таким образом, становится заметным дисбаланс между изображенным и воспринимаемым и, как следствие, акцент в практических и теоретических исследованиях переносится с онтологической проблематики на гносеологическую<sup>2</sup>. Исследователи преимущественно второго авангарда стремились выявить хоть что-то объективное, объединяющее восприятие, а в конечном итоге сознание, и предлагаемую к восприятию действительность (опыты с цветом М. В. Матюшина и группы КОРН, К. С. Малевича, опыты М. В. Матюшина со звуком, опыты футуристов со словом, конструктивистов – с фотографией и т. п.). Разложение действительности на элементы, потеря целостности, поиск этой целостности в воспринимающем приводит к ее эстетизации. Субъект авангарда, художник выходит за рамки искусственности, стирается граница между повседневностью и художественным творчеством, вдобавок к этому, идеологический контекст культурной ситуации 20-х XX в. способствует утилитаризации искусства. В результате, массовое искусство фактически становится знаменем и целью авангардистов, при том что именно оно оказывается наименее понятным массам. Искусство становится единственным для авангардиста каналом восприятия действительности. Показательной является полемика между Н. Н. Евреиновым и Б. И. Арватовым о необходимости заменить театр жизнью или театрализовать жизнь. Революция тоже переживается авангардистами, прежде всего эстетически. Разрушение границ приводит к тому, что искусство приобретает прикладной или агитационный характер, а из художественных мастерских на заводы уходит не замеченными несколько десятков молодых профессиональных художников-конструктивистов с целью сделать искусство «частью жизни народа». При этом агитация с необходимостью становится одним из проявлений театрального искусства [26], хотя перформативность существовала и в первом авангарде (провокации-выступления Малевича, Бурлюков, Маяковского и пр.). Можно вспомнить в связи с этим и теорию

«социального заказа», выдвинутую В. Полонским, вокруг которой в 1921–1930 гг. на страницах журнала «Печать и революция» была развернута полемика, и трактовку искусства теоретиками Пролеткульта и др.

Создание новых форм в литературе и искусстве, поиск эффектности, наибольшей выразительности – все это приводило художников в том числе и к тому выводу, что молчание может быть не менее болезненным, физиологичным и переживаемым, чем сама боль или смех [17]. Экспрессионистическая резкость от использования несовместимых, «враждующих» метафор, образов, их временная десемантизация и наделение новым смысловым содержанием в поэзии футуристов наделяет их произведения способностью передавать экзистенциально-укорененный душевный травматизм<sup>3</sup>. Поэт должен стать «шутком», «паяцем», «клоуном», хранителем «золотого безделья», должен отправиться в «Иерусалим Радости», «где в Гробе Господнем дремлет смех» [15].

Всех авангардистов объединяет стремление отказаться от классических миметических эстетических принципов, отчасти выразившееся в понятии «остранения» В. Б. Шкловского<sup>4</sup>. Радикальный отказ от копирования реальности в художественном произведении достигается намеренным подчеркиванием его искусственности, использованием новых выразительных средств, экспериментированием с образами, материалами, совмещением, казалось бы, несовместимого. Все это подчеркивает нереальность произведения, трансцендентность по отношению к нему автора, который лишен возможности обманывать зрителя, выдавая изображенное за объективно существующее. Автор-авангардист по отношению к слушателю (зрителю) выступает в роли сократовского демона-ироника. Правда, авангардная «ирония» не ограничивается лишь сомнением, она с него начинается, но переходит в полнейшую аннигиляцию смехом объекта иронии. Не смех делает объект смешным, а умение автора гипертрофировать предъявляемый объект до состояния абсурдности, лишая его тем самым для зрителя статуса объективно-реального.

Учитывая единовременность «действия» субъекта в мире и фактор эстетического переживания как неповторимого «здесь и сейчас», неудивительной оказывается ориентация на современность. Отказ от традиции, столь характерный для футуристов всех мастей, вызванный, согласно их манифестам ориентацией на будущее, на поверку оказывается ничем иным как стремлением к современности в каждый конкретный момент времени. Будущее в авангарде – это воплощение ультрасовременности, т. е. последних новинок прогресса, неудивительно обращение к «новым» материалам в архитектуре, новым видам искусства

(кино, фотография), новым достижениям науки, новым техникам, поэтому предметом нападок становится традиционализм культуры, сдерживающий прогресс, при этом антикультурный пафос охватывает весь спектр авангардных течений и проявляется в самых различных формах от органицизма Е. Гуро, до технократизма В. Маяковского. Главной своей задачей «бюджетляне» считали создание условий для возникновения новых, передовых, соответствующих времени литературы и искусства. Русские авангардисты озадачены не созданием новой культуры, а разрушением старой, априорно предполагая самовосстанавливающуюся сущность ее, поэтому вряд ли можно найти у русских теоретиков авангардного течения какого-либо внятного суждения о том, какой культура должна быть. При общей, зафиксированной даже в названиях (футуристы, будущники, бюджетляне и др.), устремленности в будущее всех авангардистских объединений, как зарубежных, некоторые объединения заявляли о своей готовности использовать накопленный опыт, но лишь в качестве средства для воплощения «новой эстетики». В идеологии авангарда современность (прогрессивность) служила главным критерием искусства, но в этом смысле искусство и история противопоставлялись. История в авангарде становится невозможна, теряется ее объективность, остается субъективность переживания повседневности.

Вместо представления об истории как непрерывного процесса, авангардисты выдвигают учение о ритме, как основе прогресса, как некоем технично-волнообразном прерывистом развитии. В этом отношении вполне закономерным становится отказ от представления о последовательном восприятии. Практически все теоретики-авангардисты придерживаются мнения о дискретном восприятии, моментальном схватывании реальности (М. Матюшин, К. Малевич, П. Филонов, В. Кандинский и пр.), поэтому художники используют соответствующие изобразительные средства, коллажную технику, монтаж [10; 16; 18].

Окончательно процесс гносеологизации выразился в философии и художественном творчестве ОБЭРИУ и «чинарей», у которых учение о причинах и бытии заменяется на учение о существовании, о повседневности, лишенной объективных причин и являющейся результатом случайного стечения обстоятельств, описание приобретает характер самостоятельной реальности, отличающейся от описываемой. Обэриутов окончательно разделяют миропорядок бытия и человеческое восприятие этого миропорядка, четко отмечая, что смысл в повседневности отсутствует, он приписывается ей извне и полностью воплощается в функциональности. Абсолютизация языка, эмансипация его, предпринятая первым авангардом, достигает предельного состояния

именно у обэриутов, когда порядок и правила языка описания определяют возможности существования героя. Таким образом, место метафизики занимает поэтика.

Результатом осмысления разорванности повседневности и культуры, бытия и сознания является у обэриутов (чинарей) учение об абсурде как онтологической «погрешности» (Я. Друскин). Ужас абсурдности бытия не просто представляется, а ощущается физиологически, поэтому вполне закономерным кажется, что именно у обэриутов поэтика перерастает в философию абсурда, которая принимает формы «философии ужаса» (Л. Липавский) или религиозного экзистенциализма (Я. Друскин).

#### Учение о пародии

Уже в первом сборнике формалисты отметили в качестве исходного положения своих исследований различие повседневного и поэтического языков. «Явления языка должны быть классифицированы с точки зрения той цели, с какой говорящий пользуется своими языковыми представлениями в каждом данном случае. Если говорящий пользуется ими с чисто практической целью общения, то мы имеем дело с системой *практического языка* (языкового мышления), в которой языковые представления (звуки, морфологические части и пр.) самостоятельной ценности не имеют и являются лишь *средством* общения. Но мыслимы (и существуют) другие языковые системы, в которых практическая цель отступает на задний план (хотя может и не исчезать вовсе) и языковые представления приобретают *самоценность*» [25, с. 37]. Несмотря на то, что формально (физиологически) происходит один и тот же процесс, содержательно эти случаи противоположны друг другу. В первом случае человек говорит языком, а во втором – язык говорит человеком. Такое различие свидетельствует о разделении уровней бытийственно-повседневного, в котором язык четко функционален, и эстетического, который сам определяет собственное дальнейшее развитие, и который замкнут сам на себя и не нуждается во внешних по отношению к нему самому элементах, таких, как, например, смысл, образность. «Людам нужны слова и вне смысла, – пишет В. Шкловский. – В наслаждении ничего не значащим «заумным словом» несомненно важна произносительная сторона речи. Может быть, что даже вообще в произносительной стороне, в своеобразном танце органов речи и заключается большая часть наслаждения, приносимого поэзией» [22, с. 24]. Признание самостоятельности слова является результатом осмысления деятельности поэтов первого авангарда и показателем процесса гносеологизации.

Преодолением гносеологизации стало учение о пародии, сформулированное представителями формалистического направления.

Первым авангардистским текстом, посвященным специально пародии, стало небольшое сочинение Н. Д. Бурлюка, написанное в пылу полемики с оппонентами и ставшее ныне абсолютной библиографической редкостью [3]. В нем футуристы достаточно резко отмежевались от стилизовавших свою книгу под футуристические издания «нео-футуристов», обозначив проблему пародии в авангардизме (футуризм как пародия на прежнее искусство и стилизация под футуризм как пародия пародии). Однако наиболее заметным теоретическим исследованием стало написанное представителем формалистической школы в литературоведении Ю. Н. Тынянов [20]. Эта работа написана в 1929 г., но к проблеме пародии Тынянов обращался и раньше, в статье о Достоевском и Гоголе [19], которая на обширном литературном материале во многом предвосхитила и наметила выводы более общей «О пародии». Статьи Ю. Н. Тынянова виртуозно и убедительно выводят проблему литературной пародии на металитературоведческий, методологический уровень, выделяя различные ее виды.

Обязательно ли произведение-пародия вызывает смех? Вопрос, который оказывается для Ю. Н. Тынянова исходным для развития теории пародии. Описывая пародии XIX в., он приходит к выводу, что в некоторых из них отсутствует комический эффект [20], хотя в пародийном содержании произведения сомневаться не приходится. Для объяснения этого несоответствия Ю. Н. Тынянов разделяет пародичность и пародийность, первая есть «средство и признак комических жанров», а вторая – нет. Это практически единственное различие, совсем не объясняющее, например, как произведение наделяется комическим содержанием не сразу, а через некоторое время и в связи с каким-то новым прочтением. Примером может служить и само творчество Ю. Н. Тынянова, который выделил ранее не замеченные комические элементы у Ф. М. Достоевского<sup>1</sup>.

Авангардисты вводят новые эстетическо-функциональные категории, такие как, например, конструкция как «материализация сознания в пространственной структуре, не ограниченная свойствами применявшихся материалов» [4, с. 158; см. также: 13; 27]. Конструкция позволяет удержать от распада дискретное пространство в искусстве, но научное осмысление новой конструктивной реальности не может быть замкнуто только лишь на конструктивистские поиски в архитектуре и литературе, т. е. на частные проявления авангардной идеологии. Принципы, воплотившиеся в конструктивистском искусстве, применялись



в лингвистике и литературоведении, но для обозначения совокупности этих принципов была избрана переосмысленная категория формы, давшая название формалистическому направлению (Московский лингвистический кружок, ОПОЯЗ), которое в свою очередь послужило основой для структуралистской теории (концепция Р. Якобсона).

Для формалистов пародия оказывается типичной для всей литературы, и шире искусства. «Пародия вся – в диалектической игре приемов. Если пародией трагедии будет комедия, пародией комедии может быть трагедия», – заканчивает свою статью Ю. Н. Тынянов [19, с. 226]. Пародия является основным способом трансформации стилей, поскольку позволяет выявить конструкцию произведения. Остраняя, пародия устраняет прежнее, привычное, повседневное содержание, обнажая художественность конструкции, как олицетворения конкретного стиля, духа эпохи. Таким образом, пародирование выводится за рамки литературы, это необходимый элемент становления любого культурного явления, необходимый этап его развития<sup>2</sup>. Интересно, что сам формализм по отношению к авангардистским установкам был, своего рода пародией, сохраняющей элементы пародируемого, но фактически лишая его необходимого пафоса, не умаляя авангард, но обнажая его конструкцию, выводя его на серьезный научный уровень, против которого авангардизм и выступал. Формализм по отношению к авангарду стал пародией, закономерно завершающей авангардистский проект.

Предполагая историчность, закономерность в появлении пародии в отношении произведения, формалисты вводят в творчество объективное начало, позволяющее связать объект с субъектом, преодолеть появившийся в авангардистском творчестве разрыв между онтологией и поэтикой. Это соответствовало политическому мировоззрению эпохи начала 30-х гг., выразившемуся в сталинской централизации власти, что, конечно, свидетельствует только о совпадении мировоззренческой позиции авангарда на этапе завершения с мировоззрением эпохи, а совсем не о том, как может показаться, что формалисты выстраивали собственную идеологию в соответствии с линией партии. Более того, можно утверждать, что формализм совершенно лишен политико-идеологической подоплеки.

#### Примечания

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках проекта «Комплексное историко-философское и музееведческое исследование «Петербургская философия как историко-философское явление», №23.38.91.2012.

<sup>2</sup> Большую роль в этом, конечно, сыграли для авангардистов первого этапа идеи римской школы искусствознания (К. Фидлер, Х. фон Маре, А.

Гиндельбранд), разделявшей «оптическое» восприятие и содержание, и Г. Вельфлина, книги которого были широко известны, а в начале 1910-х даже переведены на русский язык.

<sup>3</sup> Ср., историю возникновения кубофутуристического коллажа, использующего привычные предметы в непривычном контексте. Интересным частным примером может служить цикл 1926 года Б. Мосолова «Четыре газетных объявления» (слова из газеты «Известия ВЦИК»), ставший песней. Использование газетных объявлений в тексте – прием, использовавшийся и другими авторами, например, роман «Циники» буквально наполнен цитатами из газет 1918–1928 г.

<sup>4</sup> При этом, конечно, стоит учитывать, что теория остранения не относится только к авангарду, более того, Шкловский находит множество примеров остранения в классической литературе.

<sup>5</sup> «Тот факт, что пародийность [в этой статье еще нет понятия пародичности, поэтому и разделения на пародичность и пародийность еще отсутствует – С. Т.] “Села Степанчикова” не вошла в литературное сознание, любопытен, но не единичен, – сетует Ю. Н. Тынянов. – Так глубоко пародии сюжетных схем: вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности “Графа Нулина”, не оставь сам Пушкин об этом свидетельства. А сколько таких необнаруженных пародий?» [19, с. 226].

<sup>6</sup> О. М. Фрейденберг, также интересовавшаяся пародией, продвинулась еще дальше формалистов, описав пародию как одно из основных проявлений культуры, как проявление низкого ритма в культуре. Такая трактовка позволила связать человеческое существование с объективным культурным основанием, что в свою очередь привело к развитию интереса в области структурализма.

1. Абель. Предисловие // Незлобивые пародии.– СПб, 1909.
2. Адашкина Н. Л. Закат авангарда в России // Вопросы искусствознания XI (2/97).– М., 1997.–С. 264– 273.
3. Бурлюк Н. Д. О пародии и о подражании // Бурлюк Д. Д. Галдящие «Бенуа» и новое русское национальное искусство (Разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве).– СПб.: Книгопечатня Шмидт, 1913.– С. 19–20.
4. Гасснер Х. Конструктивисты. Модернизм на пути модернизации // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. Каталог выставки. - М.: Галарт, - Берн: Бентелли, 1993. - С. 124-162.
5. Гуковский Г. А. Из истории русской оды XVIII в. // Поэтика, вып. III.– Л.: Academia, 1927, 120—147.
6. Добролюбов Н. А. Перепевы // Современник.– Т. LXXXII, 1860.
7. Долинин А. С. Тургенев в «Бесах» // Достоевский.– Л., 1925.
8. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф. А. Перовской.– СПб.: Академический проект, 1995.– 471 с.

9. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. – Л.: Academia. 1924. – 332 с..
10. Иванов В. В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 119–149.
11. Карасик И. Н. Манифест в культуре русского авангарда // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. – М., 2000. – С. 129–138.
12. Клевенский М. И. С. Тургенев в карикатурах и пародиях // Голос минувшего, 1918, I—II.
13. Лоддер К. Переход к конструктивизму // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. Каталог выставки. – М.: Галарт, - Берн: Бентелли, 1993. – С. 110–123.
14. Остолопов П. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. – СПб., 1821 (статьи «Изнанка»; «Пародия»).
15. Поэты-имажинисты / Сост., подг. текста, примеч. Э. Д. Шнейдермана. – СПб., М.: Пб. писатель, Аграф, 1997. – 523 с.
16. Троицкая А. А. Коллаж: пространство и структура. История развития и проблематика. – LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.
17. Троицкий С.А. Революционный смех русского авангарда // Studia Culturae. Вып. 12. Альманах кафедры культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2011. – С. 38–48.
18. Тулицына М. Фрагментация против тотальности: политика (де)-кадража // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932 Каталог выставки. – М.: Галарт, – Берн: Бентелли, 1993. – С. 207–216.
19. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: к теории пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 186–226.
20. Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 284–289.
21. Фишер В. Пародия в творчестве Пушкина // Русский библиофил. – 1916, № 6. – С. 84–89.
22. Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. – Пг., 1916.
23. Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.–Л., 1925.
24. Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. – Пг.; Берлин: Изд-во З. И. Гржебина, 1922.
25. Якубинский Л. О звуках стихотворного языка // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. – Пг., 1916. – С. 25–48.
26. Boyko S. Agit-Prop Art: The Streets Were Their Theater // The Avant Garde in Russia 1910–1930: New Perspectives. – Los Angeles, 1980. – P. 72–77.
27. Dabrowski M. The Plastic Revolution: New Concepts of Form, Content, Space, and Materials in the Russian Avant-Garde // The Avant Garde in Russia 1910–1930: New Perspectives. – Los Angeles, 1980. – P. 28–33.