

Поэма Т.Кибирова «Сквозь прощальные слезы» как зеркало советской эпохи // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. – К.: ИПЦ “Київський університет”, 2003. – С.55-67

УДК 821.161.1/82-1

Ильинская Н.
г. Херсон

Поэма Т.Кибирова «Сквозь прощальные слезы» как зеркало советской эпохи

Центральное место в раннем творчестве Т.Кибирова (до 1991года) занимает поэма «Сквозь прощальные слезы» – своего рода эпитафия советской эпохе, надпись на «общем памятнике» так и не «построенного в боях» социализма «с человеческим лицом». Это период тотальной деконструкции, карнавального смешения, «увенчания- развенчания» пантеона «культовых героев», пародийно-травестийного снижения ценностей и самого Большого Стиля советской эпохи («Лирико-дидактические поэмы», цикл «В рамках гласности», «Рождественская песнь квартиранта», «Три послания»).

Поэма Т.Кибирова «Сквозь прощальные слезы» привлекает внимание литературоведов и критиков (А.Алешковский, Д.Бавильский, М.Берг, А.Немзер, Н.Богомолов, Е.Ермолин, В.Новиков) в контексте тех или иных вопросов проблематики и поэтики его творчества (некоторые из точек зрения более подробно рассмотрены в настоящей статье), однако предметом специального исследования она является лишь в разделе учебного пособия И.Скоропановой (см.:9; 357-369). Справедливо считая поэзию Т.Кибирова наиболее популярной в начале 90-х годов, литературовед усматривает успешность авторской стратегии в «мимитической референциальности» (Д.Миллер) поэмы, во введении «в соц-артовские тексты лирического «Я», о котором хочется сказать: «свой парень» (9;357), рассматривает такие особенности поэтики Т.Кибирова, как концептуалистская каталогизация, «прием цитатного пародирования», «лирическое самовыражение на

гибридно-цитатном языке» (9;360), достаточно полно перечисляет интертекстуальные связи (9;361-362), вступает в полемику с поэтом относительно «тенденциозности зачисления в «свои»- не свои» (9; 366 – 367) цитируемых в поэме авторов (предшественников и современников), идеологическая запальчивость которой, по- видимому, спровоцирована соц-артовским дискурсом текста. Учитывая интересные наработки в изучении поэмы, продолжим ее рассмотрение в других аспектах, поскольку, как известно, количество интерпретаций безгранично.

В поэме «Сквозь прощальные слезы» Т.Кибиров реализует «постмодернистский принцип «мир (сознание) как текст», моделируя из материала официальной (массовой) культуры новую художественную реальность. Как и весь постмодернизм, концептуализм осуществляет переоценку ценностей, деканонизацию канонизированного – и именно в постмодернистских формах» (9; 218). Закономерно возникает вопрос: каков в таком случае образ тоталитарной эпохи в поэме Т.Кибирова «Сквозь прощальные слезы» и каковы функции искусства того времени в создании онтологических установок «новой» картины мира? Какими факторами социокультурного контекста она опосредована и что является ее доминантами? Как это преломляется в структуре авторского сознания ? И, наконец, какова художественная практика деконструкции текста официальной советской культуры в поэме Т.Кибирова «Сквозь прощальные слезы»? В разрешении этих проблем – цель нашей работы. Во избежание разночтений укажем, что «смысл деконструкции как специфической методологии исследования литературного текста заключается в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и незамечаемых не только неискушенным, «наивным» читателем, но ускользающих и от самого автора («спящих», по выражению Жака Дерриды) «остаточных смыслов», доставшихся в наследие от речевых, иначе – дискурсивных практик прошлого, закрепленных в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов, которые , в свою очередь, столь

же бессознательно и независимо от автора текста трансформируются под воздействием языковых клише его эпохи» (4;33).

Исследователями отмечается, что «поэзия Т.Кибирова с первого же своего появления вписалась в два ряда восприятий. С одной стороны, на нее смотрели как на явление, порожденное пресловутым московским концептуализмом (= постмодернизмом советского разлива), где идет лишь занятная игра уже готовыми концептами, которые художник своей волей располагает в прихотливых сочетаниях. С другой, она была воспринята как не слишком сложная интертекстуальная игра между автором и его читателями, перебрасывание мгновенно узнаваемыми цитатами, создающая эффект кухонного разговора, строящегося прежде всего на освобожденности от навязываемых самим воздухом условностей» (2; 92). И в том, и другом случае поэтический мир Т.Кибирова рассматривается несколько упрощенно - прежде всего как оппозиция советскому режиму на всех уровнях: политическом, ментальном, языковом. Следует возразить и против сведения культурного контекста творчества Т.Кибирова, а это без преувеличения вся русская словесность, сплавленная, по справедливому замечанию поэта О.Чухонцева, «в один лирический и лиро-эпический поток с ясным синтаксисом, богатым словарем, россыпью канцеляризм, каскадом явных и скрытых цитат, провоцирующих поэтическую фантазию и память» (12; 261), к банальной эрудиции «кухонного разговора».

Выявленную Н.Богомоловым особенность, а именно «два ряда восприятий», в парадигме постмодернистской теории можно рассмотреть в другом аспекте - как обращение к различным кодам культуры, коррелятивным различным типам сознания. Кодами называются «ассоциативные поля, сверхтекстовая организация значений ... код принадлежит главным образом к сфере культуры»(см.:4; 27-29). В воссоздании дискурса советской эпохи Т.Кибиров реализует один из эстетических принципов постмодернизма, легитимированный Ч.Дженксом как «двойное кодирование». В более широком мировоззренческом плане

«двойное кодирование» и связанный с ним «иронический модус» повествования в постмодернистских произведениях характеризует их специфическое отношение к проблеме собственного смысла (там же). Проиллюстрируем это утверждение фрагментом анализа кибировского текста.

Структурообразующим элементом поэмы «Сквозь прощальные слезы» является идея пути, несущая в себе множество смыслов : одни из них представлены эксплицитно, другие - уходят в коннотативный подтекст. Т.Кибиров деконструирует концепт «этапы большого пути», поскольку в авторской интерпретации - это отнюдь не этапы утверждения советской государственной мощи, не сквозная тема победоносного движения из глубин истории к торжеству «светлого будущего». В тексте поэмы аннигилируется первичное идеологическое значение и поется « отходная» этому пути: «Паровоз наш в тупик прилетел ...Остановки в коммуне не будет!» (5; 57) посредством перекодировки претекста - революционной песни («Наш паровоз, вперед лети! В коммуне остановка»). Абсурдность отнюдь не победного «шествия» подчеркивается оксюмороном: «Возвращайтесь, родные, вперед!»

К «историческому» смыслу, живущему в коллективном бессознательном благодаря навязчивому идеологическому прессингу, автором приращивается еще один - воспоминание о лагерном этапе, по которому прошли миллионы людей независимо от их социального положения и отношения к Системе: «Выходи же, мой друг, заводи же / Про этапы большого пути» (5; 40), о чем сигнализирует включенная автором обценная лексика как знак «облатнения» общества. На это же значение прямо указывает реминисценция из зековской песни: «И по тундре, по железной дороге / Мчит курьерский, колеса стучат», которая контаминируется с заезженным пропагандистским штампом «светлый путь», создавая новый образно-смысловой ряд. Автор не ограничивается простым упоминанием о культовом фильме тридцатых годов «Светлый

путь» (реж. Г.Александров, в главной роли Л.Орлова) как одной из культурных реалий эпохи сталинизма. В тексте исследуются механизмы «сотворения» мифологемы и ее продуцирование в коллективном бессознательном. Сойдя с экрана и легитимируясь в качестве мировоззренческой модели, мотив «светлого пути» внедряется в сознание «человека советского» и определяет его социальные («Светлый путь все верней и прямее»), индивидуальные (величие простого человека труда, его путь из домработницы - «золушки» в героиню), надмирные координаты («Светлый путь поднимается в небо»). Последнее в знаковой системе соцреализма соответствует высоте романтических устремлений, без которых немислимо историческое продвижение к «небу в алмазах», хотя вместо обещанного в который раз сработал механизм подмены и, как иронизирует автор, «небо в рубинах увидели мы». Актуализируя два лексических значения слова: этап как «стадия развития общества» и этап в понимании каторжного, несвободного передвижения человека, Т.Кибиров реконструирует в сознании и тексте двудекий облик тоталитарного государства - его парадный фасад и неприглядную изнанку, поскольку образ эпохи тем и отличается от самой эпохи, что в массовом сознании он замещается киномифом.

Лейтмотив пути, реализуемый автором как на содержательно-семантическом, так и на интонационно-ритмическом уровне, указывает на его генетическую связь и с другими культурными кодами - поэзией «серебряного века», оппозиционной, старинными русскими песнями и романсами. Иными словами, центонная ткань поэмы создается наслоением разных культурных пластов. И если вариации на темы советских песен и знаков культуры представлены в понятном массе регистре, то адекватное восприятие кодирующей системы другой культуры затруднено обрывом питавшей ее духовной традиции. Сразу же расставим акценты: речь не идет о традиционном идеологическом делении на «народ и интеллигенцию». Скажем, с точки зрения Т.Кибирова, который с иронией относился даже к

самой идее контакта с официозом, сознание большей части советской интеллигенции, среди них - поэтов-шестидесятников является одним из проявлений репрессированного сознания, поскольку они исповедовали утопическую идею «очеловечивания» существующего строя.

Код высокой литературы, в частности лейтмотив движения-пути в поэме Т.Кибирова задан всей предшествующей русской традицией. Можно проследить интертекстуальную переключку поэмы «Сквозь прощальные слезы» с блоковскими текстами, в частности с революционной поэмой «Двенадцать». Следует выделить несколько любопытных моментов: во-первых, общий для ритмико-интонационной и содержательно-семантической структуры обеих поэм лейтмотив движения «сквозь»; во-вторых, «мерцающие» блоковские образы во вступлении и второй главе поэмы (апофеоз сталинизма - 30 - 40-е годы), как бы обозначившие начало и итог революционного пути, на который ступили «двенадцать апостолов» нового мира. Так, слово «вьюга», повторенное дважды - в его прямом лексическом значении, подтвержденном вариантом акцентологической нормы, и цитатой из А. Блока, которая «тянет» за собой ассоциативный символический «шлейф», маркированный просторечным ударением: «...и вьюгой, / Ой, вьюгой, воркутинской пургой», приобретает свойство градации, поскольку приращение смысла идет по нарастающей. Отсылка непосредственно к образам красногвардейцев содержится в императивной форме глагола «заводи же / Про этапы...». Сравним у А.Блока: «Ишь, стервец, завел шарманку...». Напомним, речь идет об увещевании Петрухи после убийства ни в чем не повинной «толстоморденькой» Катьки. Подобное сопоставление позволяет выявить трагические обертоны в общем подтексте - в осознании авторами бессмысленной гибели людей в водовороте революционной стихии, «прорастании чрезвычайной жестокости», «кризисе гуманизма» (А.Блок), девальвации ценности человеческой жизни, о чем заявляет эпиграф к первой главе поэмы Т.Кибирова, взятый из революционной песни: «Купим мы кровью счастье

детей» (П.Лавров). Да и сам А.Блок, как известно, не питал иллюзий относительно разбушевавшейся стихии: «Революция... жестоко обманывает многих...» (Блок А. Интеллигенция и революция). Его попытка преодолеть «болезнь индивидуализма» коллективным началом, окрашенным в дионисийские тона, также закончилась для поэта трагически. Справедливости ради укажем, что вектор исследования феномена коллективного бессознательного у названных авторов направлен в противоположные стороны. В отличие от поэта - концептуалиста Т.Кибирова, воспроизводящего и пародирующего «завоевания революции» в формах закрепленного «перевернутого» сознания, одной из констант которого является деконструируемый концепт «светлый путь», символиста А.Блока не интересует драма сознания: «Всем телом, всем сердцем» и только в последнюю очередь «всем сознанием...», то есть в общественном проявлении призывает он слушать «музыку революции». Для поколения Т.Кибирова «музыка революции» давным-давно, несмотря на усилия идеологии, лишилась героико-романтического ореола и высокого смысла. Она уже не звучит грозными диссонансами, «чарой» (М.Цветаева), заморозившей ироника А.Блока. Инструмент, на котором она проигрывается - шарманка, аллюзией на которую является глагол «заводи». Просторечный фразеологизм «завести шарманку» подразумевает надоедливое повторение одного и того же, давно известного, «заезженного», что на уровне поэтической фонетики автором аллиментируется двойным повторением же - же (выходи же..., заводи же).

Все это - свидетельство предельно сниженной оценки Т.Кибировым идеологии тоталитарной системы с ее объективистски - социальным подходом к личности, пустота и стертость идеологием которой сводится к некоему их экстенсивному «пробалтыванию» советским социумом на пересечении массового и официального сознаний. Т.Кибиров деконструирует идеологические клише, мифологемы, деканонизирует «пантеон» советских героев, освобождает сознание людей от стереотипов и зашоренности. В

результате « обнажаются густые схемы расхожих идей, выпотрошенные чучела мировоззрений – концепты» (14; 132). Они и составляют, условно говоря, верхний слой - текст сознательно конструируемой масскультуры, специфической версией которой является соцреализм.

Апофеозом социалистического реализма является сталинская эпоха, когда страна превращается в сцену, на которой в коллективном спектакле инсценируется и разыгрывается социалистический образ жизни. И, как справедливо указывают исследователи (М.Берг, А.Генис, Б.Гройс, М.Липовецкий, М.Эпштейн), в ситуации подмены реальности идеологией укрепляется «соцреализм с его мифологической топикой, агрессивно выдающей себя за реализм высшей пробы и тем самым окончательно подменяющей и вытесняющей собой историческую и фактическую реальность» (6; 21). Индивидум, привыкший воспринимать происходящее сквозь призму внедренных в сознание пропагандистских матриц, оказывается полностью дезориентированным, поскольку и сама действительность становится миражом. В результате создается «гиперреальность» (М.Эпштейн), то есть навязанный как реальный условный мир, в гетерогенном пространстве которого весьма сложно отделить истину от «мнения», утопию от реальности, реальность от вымысла, жизнь от смерти, поскольку, умирая, можно воплотиться «в пароходы, строчки и другие долгие дела». Так в советском мифосознании нейтрализуются фундаментальные бинарные оппозиции и продуцируется черта традиционного мифологического сознания – неразличение реального и идеального, реального и иллюзорного.

Официозный, праздничный колорит эпохи (глава вторая поэмы) Т.Кибиров воссоздает через наиболее репрезентативные для этого времени виды искусства: широко распространенные в 30- 40 годы музыкальные фильмы, приобретший эпидемические формы песенный энтузиазм, а также посредством реалий и знаков культуры, которые выступают в роли идеологических знаков (например, «Книга о вкусной и здоровой пище»). Он

пытается проникнуть в непростой механизм формирования советского мифосознания, понять специфику функционирования его «колесиков и винтиков» в создании трудно объяснимой с позиций здравого смысла атмосферы массовой завороченности и ослепления.

В литературе и искусстве XX века миф становится актуальной культурной категорией, обращение к которой характерно как для реалистических, так и нереалистических художественных парадигм, поскольку «именно в области искусства и литературы воздействие мифологического сознания, неосознанное воспроизводство мифологических структур продолжают сохранять свое значение, несмотря на, казалось бы, полную победу принципа историко-бытовой нарративности (7; 58-65). На вечность бытования мифа в культурном сознании человечества указывает Мирче Элиаде, акцентируя при этом внимание на способности мифа к трансформации в новых условиях в зависимости от исторической ситуации, смены культурных парадигм (13; 8-9). Следовательно, именно универсальность мифосознания, гибкость архетипических моделей во многом обуславливает повышенный интерес к мифу, хотя при этом продиктован он разными мотивами и характеризуется разной степенью осознанности.

Авторитетные для нас авторы (Ф.Ницше, А.Бергсон, М.Элиаде, Е.Мелетинский, Р.Барт) по-разному объясняют причины тяготения к мифу. Наиболее весомым в русле нашего исследования является утверждение Р.Барта, который также считает, что XX столетие актуализирует миф, но видит в этом прежде всего стремление идеологии закрепить массовое сознание. Именно этот аспект современной мифологизации особенно ярко заявляет о себе в искусстве соцреализма, поскольку смысл его идеологии состоит в том, «чтобы придать исторически обусловленным интенциям статус природных, возвести исторически преходящие факта в разряд вечных» (1; 111). Искусство социалистического реализма в пределах своей художественной парадигмы в целом содержит мифотворчество и

мифологичность как «особое состояние сознания, исторически и культурно обусловленное» (8; 169).

Т.Кибиров, обращаясь к знаковым фильмам, популярным песням и культовым фигурам, реконструирует идеологический миф тоталитарной «действительности в ее революционном развитии». Для примера рассмотрим некоторые из составляющих его мифологем. Известно, что культура соцреализма носит иерархический характер, поэтому доминирующая мифологема связана с тиражированием представлений о стране-саде, ее наполненности цветением и изобилием: «Праздник, праздник в соседнем колхозе!... над арбузом жужжащие осы...Под цветущей яблоней свадьба...» (5; 40) (вербальный парафраз сцены из кинофильма «Свадьба с приданным» как обобщенно-типический сюжет советского кино). Посредством модификации символа традиционной мифологии – райского сада (ср. выраженную в языке эквивалентность образов «сада», «города», «огорода», характерную для архаического мышления, и «город-сад» у В.Маяковского), создается ситуация семантического сдвига в апологетическом содержании артефакта сталинской культуры. В итоге Система наделяется устойчивым ореолом некоего подобия земного рая и утверждается в массовом сознании как конечное состояние мироустройства. Т.Кибиров реконструирует идеологическое содержание сталинского кино, в котором космогонический миф (рождение нового мира в страданиях и борьбе, превращение хаоса в цветущее пространство) становится специфическим вариантом популярного искусства, талантливо запечатлевшим теургическую энергию масс. Опираясь на «коллективное бессознательное», идеология наполняет архетипы традиционного мифа ложной социальной семантикой, прививая «к советскому дичку» символы, пронизанные утопическими мечтаниями и вневременным пафосом светлого будущего : «Светлый путь нам ложится под ноги, / льется песня задорных девчат»(5. С.39).

Известно, что в мировой культуре «сад» - этимологический синоним «рая», является полиморфным символом. В древних традициях - это образ

идеального мира, космического порядка и гармонии, потерянный и вновь обретенный рай, символ возделанного сознания. С «садом» ассоциируется образ Спасителя (Божественный Садовник), такие христианские ценности, как благословение Господне, прощение и благодать (10; 319). Среди других значений мифологемы «сад», скажем, сад Алкиноя у Гомера – символ великолепия и порядка, у Саади – символ стремления к знаниям, любопытно еще одно, наиболее близкое к ее интерпретации в советской культуре: «замкнутое пространство, огражденное стеной или забором, внутри которого полное изобилие» (11; 491). В контексте последнего значения особую важность приобретает мотив охраны поюстороннего парадиза (от др.-иран. «отовсюду огороженное место»; см:7;363) от внешних и внутренних недоброжелателей: «Враг во тьме притаился ночной... у границы ярится агрессор, уклонисты ощерились зло!» (5; 40-41). Атмосфера подозрительности, секретности внедряется в советский социум, поддерживая состояние идеологической мобилизованности населения: «Только Родина слышит и знает / чей там сын в облаках пролетел» или : «Поклянемся ж у братской могилы / щит хранить на петличках и меч» (5; 46,47). Однако, как и другие фетишизированные универсалии тоталитарной Системы, культ границ даже в массовом сознании переживает «инверсию» идеологических ценностей, и для «туристов из Усть-Илима», вождельно застывших «в Будапеште у ярких витрин» (5; 58), райским садом становится заграница.

Подвергая деконструкции еще одну мифологему, связанную с образом страны – сада - мечту об изобилии («Чтоб конфетки - бараночки каждый / ел от пуза под крышей дворца»), Т.Кибиров использует метонимический подход, когда отдельный признак (часть) позволяет реконструировать целое. При этом автор включает механизм смыслового сдвига таким образом, что, скажем, тривиальный колбасный запах переходит из разряда непоэтических предметов в идеологический и начинает олицетворять «дух времени» : «Пахнет ... колбасой, колбасой, колбасою, колбасой - все равно колбасой» (5; 32). Слово выходит за пределы своего

лексического значения, начиная обозначать нечто большее, чем просто продукт. Исследователи культурологического смысла «Книги о вкусной и здоровой пищи» отмечают, что дефицит колбасы, ставшей символом пищи как таковой, ощущался особенно остро. Советские газеты, попрекая эмиграцию из СССР за то, что она уехала на Запад в поисках материального достатка, называли ее колбасной (3; 149). Используемая автором фигура прибавления, во-первых, имитирует на интонационно - ритмическом уровне (трехстопный анапест) стук колес так называемых «колбасных электричек», развозивших вожделенный продукт из Москвы по близлежащим градам и весям, во-вторых, иллюстрирует засевавшую в сознании рядового человека вечную заботу о пропитании вопреки официальному мифу о многократно обещанном изобилии. Так, обращаясь к приметам времени, вещам, казалось бы, далеким от идеологии, Т.Кибиров деконструирует «механизмы массового сознания, которые действуют автоматически, как бы минуя волю и сознание человека, говорят «сквозь него» (14; 132).

Воссоздавая образ эпохи «большого стиля», автор выстраивает ряд оппозиций, эпатажно сближая профанное и сакральное («общаговский блуд», «запах бензина в попутке ночной» и «чудо, ладан, Благоую весть»); высокое и низкое («Пахнет МХАТом и пахнет бытовкой»); милые запахи детства и ядреный дух коммуналок, привокзальных сортиров, которые объединяются в единый «дух отечества»: «Пахнет Родиной - чуешь ли?» (5; 32) и который далеко не всегда, как утверждают классики, «сладок и приятен». Пушкинский код воочию являет себя в прямой цитате: «Русью пахнет», которую автор завершает фекально-кощунственной контаминацией: «Русью пахнет, судьбою, говном» (5; 33).

Все это можно прочесть как еще один вариант библейской истории о Ное и его сыне, если бы не горькое: «Чуешь, сволочь, чем пахнет? - Еще бы! Мне ли, местному, нос воротить?» (5; 32), звучащее саркастической аллюзией на пушкинское: «Я там был». Принадлежность лирического героя «советскому лукоморью» маркируется посвящением поэмы близкому

человеку – Людмиле. Совпадение антропонимов также является дополнительным намеком на пушкинский претекст. О вовлеченности лирического «Я» Т.Кибирова в советский миф, его эмоциональном пере- и изживании внутри себя свидетельствуют вкрапленные в текст обращения («мой мечтатель - хохол окаянный», «мой буденовец», «чоновец юный», «глупый дедушка Милы моей», «мой ровесник»), духовная сопричастность трагической судьбе поколений гражданской войны, выраженная в теперь уже риторическом вопросе: «Для чего вы со мною рубились, отчего я бежал наутек?» (5; 37), в целомудренном молчании по поводу величия и жертвенности Сталинграда.

Примеры такого рода не единичны. Однако, несмотря на позицию «изнутри», «одного из многих», лирический герой Т.Кибирова - носитель нового сознания. Он четко дистанцируется от ценностей официальной идеологии и культуры, от мистифицированной истории, иронически обыгрывая известную бытовую поговорку «Тамбовский волк тебе товарищ» (ср. «Спой же песню мне, Глеб Кржижановский! Я сквозь слезы тебе подпою, поскулю тебе волком тамбовским» (5;34), в прямых высказываниях о преодолении генетически запрограммированного в советском человеке страхе: «Кепку комкает идол татарский, / рвется Троцкий, трещит Луначарский, / только я их уже не боюсь» (5;35).

Таким образом, свободное от советских мифов и идеологем самосознание автора раскрепощает репрессированное сознание читателя. Т.Кибиров деконструирует советский дискурс, создавая «свой» текст тоталитарной эпохи посредством извлечения нового смысла из единого пространства культурной памяти: претекста классики и литературы соцреализма,

массовой песни, стереотипов и штампов официальной идеологии; путем реконструкции механизмов «единой мифологической цепи» (Б.Гройс) формирования советского массового сознания, синтезируя приемы поэтики соц-арта (разрушение советского мифа, травестирирование идеологических знаков и ценностей, политизированные интонации и т.д.) и постмодернизма («двойное кодирование», ирония, интертекстуальность, центонность) в качестве своеобразных маркеров переходности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Мифологии // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. / Общ. ред. и вступ. статья Г.К.Костикова-М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994.- С.48-130
2. Богомолов Н. «Пласт Галича» в поэзии Т.Кибирова // Новое литературное обозрение. – 1998. -№ 32 (4). –С.91-111
3. Генис А. Красный хлеб. Кулинарные аспекта советской цивилизации // Иван Петрович умер. Статьи и расследования. Вступ. статья М.Эпштейна.-М.: Новое литературное обозрение, 1999.-С.144-165
4. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. - М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения).- 235с.
5. Кибиров Т. Сквозь прощальные слезы // «Кто куда – а я в Россию...» /Сост.Т.Кибиров.- М.: Время, 2001.- С.31-59
6. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. - Екатеринбург, 1997.-317с.
7. Литература и мифы//Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл.ред. С.А.Токарев. -М.: Рос.энциклопедия, 1997. –Т.2.- С.58-65)

8. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.:Аграф,1999.-384с
9. Скоропанова И. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. - 3-е изд., испр. и доп.-М.:Флинта: Наука,2001.-608с.
- 10.Трессиддер Дж.Словарь символов/ Пер. с англ. С.Палько.- М.:ФАИР-ПРЕСС,1999.-448с
- 11.Холл Дж.Словарь сюжетов и символов в искусстве /Пер. с англ. Вступ. ст. А.Е.Майкапарп. -М.:КРОН-ПРЕСС,1997.-656с.
- 12.Чухонцев О. Имя поэта // Вопросы литературы, 1995. Вып.6.- С.295-263
- 13.Элиаде М.Аспекты мифа. – М.: Изд-во ЛОКИД, 2000.-237с.
- 14.Эпштейн М Постмодерн в России. Литература и теория.- М.:ИзданиеР. Элина,2000.- 367с.