

**Зачеркивание, отталкивание и тому подобное
в мотивике культуры
(от «Носа» Гоголя к фенотипической рефлексии)**

1. К концепту отталкивания, или А черепаха ползет

Представим *бегущего человека* в качестве Ахиллеса, а в качестве системы отсчета выберем систему, связанную с *черепахой*. Тогда ей и ползти не придется (в этой системе отсчета она покоится). А апория будет означать, что апориен, непредставим сам *бег по поверхности*. Что совершенно справедливо! Бег и не есть бег по поверхности. Бег, конституируясь из толчков/прыжков, подразумевает два «элемента»: контакт и трансценденцию¹. Надо услышать этот второй смысл и в любой игре как последовательности ходов. Когда («во время хода») шахматная фигура снята с доски, она пребывает в инобытии («нигде»), как и само сознание человека: это пауза, он *задумался*. То, что при этом со-положении *квантового* представления («скачки») с *поверхностно-континуальным* возникает образный (имагинативный) коллапс, в свое время отметил Бергсон². Для него, как известно, зеноновская апория была неиссякаемым эвристическим источником. Но таковым она была уже и для Архимеда, который разрубил этот узел, введя аксиому: если откладывать «линейку» (раствор циркуля-измерителя) в направлении удаленного пункта, то на некотором шаге этой процедуры мы через этот пункт *перешагнем*. Собственно говоря, только эта аксиома и позволяет ввести стандартный концепт *дистанции* в континууме. Концептуальная (и процедурная) *определенность* дистанции — идеализирующий паллиатив, фикция, скрывающая за собой коллизии двух представлений.

¹ Игорь Тер-Ованесян, неоднократный рекордсмен мира в прыжках в длину, при разборе различных техник прыжка отмечает такую, при которой (правда, в редчайших случаях) оказывается, что спортсмен, находясь в полете, бежит уже по воздуху. Поразительное зрелище.

² См.: Бергсон А. Восприятие изменчивости // Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. Мн. : Харвест, 1999.

«В данной работе мы отталкиваемся от» (метода, концепции, модели и т. п.). Как-то редко замечают, что это выражение двусмысленно. В одном значении оно делает акцент на *контакте* (спасибо учителю, Мастеру!); в другом же — на *инаковости* (не будем ползти, начнем действительно мыслить!). Притом что в обоих случаях подчеркивается и преемственность, и разрыв: «зачеркивание» предшествующей общности. Так что, в аспекте преемственности, мы имеем здесь уже не просто некий *шов*, соединяющий два разных «коммуникативных фрагмента»³, но акт *над-слоения*.

2. Как публиковать ошибочные статьи (к поэзису научного дискурса)

2.1. Современные нормы научных публикаций отдают сильнейшее предпочтение *результату* по сравнению с *процессом*. Такое положение дел осуждал, например, Я. И. Френкель (по существу, выдвигая на первый план такие виды/практики исполнения, как дискуссия, семинар, *мастер-класс*); он же мог начать второй час лекции с предложения зачеркнуть предшествующее изложение как ошибочное.

Акцент на *акте презентации* есть стилистическая установка, при которой черновая реальность исследовательского опыта убирается с демонстрационного стола; вместо нее предъявляются описания «логики открытия», *задним числом* отбрасывающие все зигзаги и «заблуждения»⁴. Действительность поиска подает голос только при сопоставлении «путевых записей» с тем спрямляющим описанием, каким выступает уже и отчет о работе. Подобными экскурсами занимаются эпистемологи, историки науки: ее «археологи». Напластования

³ Язык как сопряжение *коммуникативных фрагментов* — ключевая интуиция книги: *Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М. : Новое литературное обозрение, 1996.*

⁴ Об эвристике блуждания/заблуждения см.: *Разинов Ю. А. К вопросу о топологии заблуждения // Mixtura verborum`2006: топология современности : сб. ст. / под общ. ред. С. А. Лишаева. Самара : Самар. гуманит. акад., 2007. С. 3–13; Шифрин Б. Ф. Находка versus искание (к концепту поиска) // Вестник Тверского государственного университета. 2007. № 29 (57). С. 310–315.*

ими выявляются, но в определенной степени и создаются: палимпсест есть предмет описания, но он и *артефакт*. Примечания, комментарии на полях текста, высвеченные и помеченные комментатором пункты расхождения версий; подобные *зарубки* как бы актуализируют семиозис зачеркивания/вставки (основную примету черновика); не говоря уже о том, что к тексту самими этими примечаниями добавляется еще один слой (или ракурс).

Конечно, и сам исследователь/изобретатель мог бы поведать кое-что из истории своих «блужданий», но отдавать в публикацию ошибочные работы (при всей их эвристичности) сейчас не принято (Я. И. Френкель позволял себе такие исключения).

2.2. Если бы дело обстояло безусловно так, как мы это описали, следовало бы сделать вывод, что статья, этот ключевой жанр научного дискурса, не озабочивается пойэзисом; дает *видение*, а не повествование. Но вот это-то как раз не так! Статья начинается с указания на проблему, уже, наподобие эстафетной палочки, принимаемую из рук предшественников. Более того, *данная статья* именно *отталкивается* от упомянутых работ или по меньшей мере от того состояния проблемы, которое она обнаруживает в качестве своего исходного пункта. Это отталкивание и сама маршрутная суть композиции могут выражаться уже и заголовком: показательна такая разновидность научной статьи, как «От... к ...». Менее явно пойэзисная подоплека выражена и в другой известной разновидности, а именно «К вопросу о ...». Только здесь «К» означает не пункт устремления, а скорее пункт *исходный*. Эта разновидность вводит презумпцию, что вопрос уже наличествует (даже если на самом деле он только формируется!). Он уже маячит невдалеке, подобно буйку в море. Выходит, не только от *твердого* люди отталкиваются и не только на твердое опираются, но можно опираться и на нечто проблематичное.

Отталкивание означает, что в работе предшественника имеется упущение, промах, неправомерное обобщение, а то и ошибка. Приводятся пространные отрывки, цитаты, краткое, а нередко и подробное изложение концепции, от которой предстоит оттолкнуться. Такие текстуальные стратегии име-

ют древнюю традицию и оказались чрезвычайно ценными, поскольку благодаря им до нас дошли фрагменты утраченных сочинений (в частности, фрагменты античных авторов).

Итак, выясняется, что ошибочные концепции как раз вполне принято излагать в научных публикациях! Нюанс только в том, что автор излагает *чужие* ошибки. Поэтому на вопрос о том, можно ли и как именно публиковать ошибочные работы, следует дать простой ответ. Их вполне можно публиковать, но желательно — под чужим именем. Под своим же именем можно опубликовать примыкающую статью, в которой автор в той или иной форме отталкивается от работы уважаемого коллеги.

В дополнение к сказанному отметим, что чаще мы наблюдаем несколько иную повествовательную стратегию. Автор С. (Скрепкин) сначала экспонирует некую концепцию или проблему, как исходящую от высказывания автора К. (Кнопкина). На самом деле К. ничего такого не имел в виду, а возможно, и не говорил. Его привлекли в качестве *трамплина*. Надо же отчего-то оттолкнуться.

И вот еще одно попутное замечание. Дискурс знания, освещающий истину с финальной позиции, так что и в отношении иных позиций можно применить итоговую оценку (не блуждания, а *заблуждения*), навязывает нам убеждение, что люди учатся на *чужих* ошибках. В этом, дескать, и состоит пафос знания. Но разве это правда? Как в жизни, так и в усвоении ремесла человек учится на своих собственных ошибках.

3. Речь и хореография, отталкивание и истолкование

Вы помните, как бегуны
В окрестностях Вероны
Еще разматывать должны
Кусок сукна зеленый?
Но всех других опередит
Тот самый, тот, который
Из песни Данта убежит,
Ведя по кругу споры.

О. Мандельштам

— Это Ефим насвистывает?

— Лучше бы песни пел, денег не будет (*).

Реплика могла бы никак не соотноситься с вопросом — в диалогах и не такое бывает. Но здесь она от вопроса оттал-

кивается, причем это отталкивание подразумевает и определенное *истолкование*. Данностью, предпосланной первому высказыванию (вопросу), является свист. Свист с точки зрения лингвистической концепции «актуального членения» выступает в качестве «темы» (известное: звук уже некоторое время присутствовал в качестве наличного обстоятельства), тогда как предположение об источнике звука выступает в качестве ремы («новое»). Однако ответное высказывание (*) с такой трактовкой не согласуется. Согласующаяся с этим членением реплика могла бы быть, например, такой: «нет, он сейчас *в самолете летит*» (*) (рему последнего высказывания мы обозначили курсивом). При этом тот пункт, который изначально выступал ремой, повторяясь в подхватывающей реплике (он=Ефим), становится уже темой (это и есть пункт контакта и отталкивания). Так или иначе, в исходной версии (*) акцент прозвучавшего вопроса отнесен к «свисту». И такое понимание нельзя считать ошибочным! Присутствие Ефима, коль скоро оно мыслится чем-то по-домашнему привычным, могло бы изначально выступать в роли *темы* (по сравнению с подобным присутствием отдельный звук как раз окказионален).

Превращение ремы в тему, свойственное «подхватывающей» реплике, есть, собственно говоря, механизм ходьбы: каждая новая позиция превращается в старую, от которой отталкиваются. Однако продемонстрированная нами неопределенность ответа как акта подхватывания, а тем самым неопределенность самого пойэзиса свидетельствует о том, что подобный образ речевого развертывания (ходьба как механизм) все-таки недостаточен. Показательна в этом плане парадоксальная речевая машина, основанная на эстафете зачеркиваний/уточнений, но производящая «пшик»:

«Как в том анекдоте. Это правда, что академик Амбарцумян выиграл в лотерею 100 тыс. рублей? — Да, правда. Но только не академик, а колхозный сторож. И не в лотерею, а в карты. И не сто тысяч, а три рубля. И не выиграл, а проиграл»⁵.

⁵ См.: Шифрин Б. Ф. Стратегии культуры: зачеркивание versus начинание с чистого листа // Вестник СПГУТД. Серия 2: Искусствование. Филологич. науки. 2014. № 3. С. 61–62.

Конечно, возможны иные образные версии: ходьба на месте, топтание вокруг да около и т. п. Бег, кружение. Можно прибегать к хореографической образности все шире и шире (с нее в античности зарождалась сама терминологическая рефлексия в поэтике⁶), но, вероятно, пределы перевода *пойэзиса языка* в зримый кинестезис будут всегда ощутимы. В частности отметим, что речевые машины, встречаемые в фольклорной традиции, в анекдотах, у Гашека (не говоря уже о Гоголе), ставят трудную для хореографии задачу «приведения к абсурду»⁷.

Возникает вопрос: если любое толкование есть отталкивание, то чем тогда отличается понимание, действительный герменевтический акт, от произвольной интерпретации, эксцентрической выходки, гримасы, отсебятины, бессмыслицы? Этот вопрос очень непросто, ибо и в самом деле акты подхватывания-преемственности могут обретать самые разные формы. Не случайно Ю. Тынянов обратился к очень широко трактуемой идее пародии (импульсом для чего послужил вопрос о гоголевском субстрате в поэтике Достоевского). Театр, Выставка, Музей демонстрируют в наше время безграничный диапазон способов «интерпретации» (впрочем, уже и 20-ые годы прошлого столетия памятливы описанными Ильфом и Петровым «трапециями с голыми боярами»).

Тем не менее одно терминологическое уточнение оказывается тут не лишним. Понимание не имеет дела с текстом, действием, намерением как исключительно *объектом* (предметом исследования, описания, толкования). Не акт, но *пойэзис* понимания подразумевает постоянное возвращение к тем словам, действиям, смыслам, которые вначале казались отправным пунктом этого пути. Всему *этому* человек, в делящейся заботе понимания, не вправе вменить ни импульс отталкивания, ни импульс притяжения. Зато каждый раз эти

⁶ Например, термин «*хорей*»: древнегреческое χορεύς — «плясовой».

⁷ Впрочем, миф о Сизифе (редуцированный к механически-повторяемому действию), фильмы Чаплина и Бастера Китона, пьесы без слов С. Беккета демонстрируют немалые возможности чисто кинетического спектакля, пантомимы.

возвращения и удаления будут предполагать акт отталкивания от себя самого.

4. Подхватывание вне «героики»

4.1. Говоря о подхватывании как факторе пойнэзиса, мы вмменяли этот жест некой творческой воле, доблести того, кто делает шаг в еще не освоенное (наподобие путеукладчика); возможно, придает новое направление линии; в любом случае не только продолжает прежнее, но, имея с ним пункт контакта, отталкивается, зачеркивает, оспаривает, переиначивает⁸. В поединке с Гесиодом — своего рода поэтическом испытании — Гомер *подхватывает* (по слову М. Л. Гаспарова) поэтические речения, звучащие весьма дико, предлагая переосмысляющее продолжение:

< ... > Гесиод продолжал:
После свершили они возлиянья и выпили море...
Гомер и тут вышел из положения:
...море
Стали они бороздить на своем корабле крутобоком.

Тогда Гесиод увидел, что Гомера не возьмешь и на загадках⁹.

Очевидно, здесь разрушен единый коммуникативный фрагмент «выпили море», разделитель-пауза между этими двумя словами актуализируется (или, в других терминах, трактуется как вакансия) и «зачеркивается»: этот локус (лакуна, окно) предстает интонационной точкой. «...Свершили возлиянья и выпили. Море стали они бороздить...». Вода из мотива «пить ...» перешла в мотив (топику) «прокладывать путь по...».

Казалось бы, имеется в виду происходящее как *происходящее героя*. Однако мы видим, что подхватывающего провоцируют, он *испытываемый*, так что не ясно, вправе ли мы считать, что он и есть субъект подхватывания (актор, «актуализатор»), возможно ли по отношению к нему поставить

⁸ Шифрин Б. Ф. Тема и окрестности (наброски к поэтике происходящего) // *Mixture verborum* 2014: жизнь в параллельных мирах: сб. ст. / под общ. ред. С. А. Лишаева. Самара : Самар. гуманитар. акад., 2015. С. 151–154.

⁹ *Гаспаров М. Л.* Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре. М. : Новое литературное обозрение, 2006. С. 21.

вопрос о *своей* игре. Вообще неясно, считать ли подхватывание *актом* (действием субъекта). Или следует вменить подхватывание пойнзису в целом, преемственности самого континуума речи? Ведь подхватывание-отталкивание использует ресурсы неопределенности/гибкости самого слова. Роль прототипа играет в этом плане лексическая энантиосемия. Энантиосемия — сопряжение в знаке двух противоположных значений. Слово оказывается антонимом по отношению к самому себе. И не только слово, но и фразеологический оборот, предложение, текст, вообще знак, в том числе и жест, может в некотором *исполнительском контексте* являть два противоположных значения. Вот пример из походно-фольклорного репертуара студентов 70-ых (1970-ых!):

*Разнесут-суд-суд /эту весть-есть-есть /И ветра, и морская волна.
Был брюнет-нет-нет, /Стал седым - дым, дым/И погиб, гип-гип, от вина¹⁰.*

В одних случаях подхватывание именно продолжает линию, слово уточняется неким синонимическим словом/образом (седым-дым-дым), в других оспаривает (брюнет-нет-нет), а в третьих оно (омофонически) являет энантиосемию. *Гиб* — это гибель, но *гип-гип* — это виктория (гип-гип ура!).

4.2. Даже ощущая эмпатическую близость к герою, мы далеко не всегда можем приписать ему доблесть вольного отталкивания. Кэрролловская Алиса при всем ее вкусе к *авантюрам* то и дело оказывается не над поверхностью, но внутри потока, сопрягающего атмосферу языковой игры с атмосферой сновидения... да и самому автору мы как-то не решаемся в полной мере вменить пойнзисное своеволие. Лодка плыла по реке, летний день тянулся, и повесть-сказка начала сама себя рассказывать. Полюс *причудливого* давал о себе знать, но лишь на фоне неких регулярностей. Игры, входящие в избранный фонд, имеют свойство «автоматически» (поневоле) захватывать человека, подобно навязчивым мелодиям, танцевальным движениям и речевым стереотипам. Ограничимся примером из «Зазеркалья». Алиса реагирует на

¹⁰ Эта песня в качестве фольклора ходила во множестве студенческих компаний; сейчас ее автор (С. Шабуцкий) указан в Интернете. В авторском исполнении: www.youtube.com/watch?v=34KIV_lJY8k

произнесенное Королем имя *Зай Атс*, как бы *подхватываемая* вдруг обнаружившей себя языковой игрой:

— А-а! — сказал Король. — Это англосаксонский Гонец со своими англосаксонскими позами. Он всегда так, когда думает о чем-нибудь веселом. А зовут его Зай Атс.

— Мою любовь зовут на З, — быстро начала Алиса. — Я его люблю, потому что он Задумчивый. Я его боюсь, потому что он Задира. Я его кормлю... Запеканками и Занозами. А живет он

— Здесь, — сказал Король, и не помышляя об игре: пока Алиса искала город на З, он в простоте душевной закончил ее фразу¹¹.

4.3. Подхватывание не столько *фактор* пойэзиса, сколько явственное удостоверение того, что мы имеем дело не с объектом или экспозицией, но — с исполнением. Вот, скажем, такой феномен, как сериал. Какая-нибудь 15-ая серия: герои развелись, постарели, изменился их статус и т. п. Актёры тоже. Некоторые *сошли с дистанции*. Другой актер предьявляется в качестве того же персонажа. Сериал как жанр — наследник романа-фельетона середины XIX века. Главы такого романа публиковались в еженедельнике: возникал эффект параллелизма романного хода времени и хода времени читателя. Сюжет как бы *имел место в реальном времени*. Когда такой роман потом издают в виде единого тома, это есть зачеркивание прагматических пауз, радикально изменяющее самый жанр. Аналогичным образом редакция телестудии дает подряд (в режиме нон-стоп) то, что было разделено паузами, иногда в неделю, иногда в месяц или год. Это контекстно-прагматическое зачеркивание, *зачеркивание пауз*.

Некие «градостроительные» тексты имеют лакуны: микрорайоны разделены полями и болотами, которые турист проезжает как пустые места. Потом вдруг такие места застраиваются. Лакуны зачеркиваются. Рост агломерации есть подхватывание, деформирующее текст города как целого. Здесь существенно то, что ландшафт как пространство исполнения не имеет одной линии, его можно мысленно рассекать по разным направлениям. Подхватывание-отталкивание соотне-

¹¹ *Кэрролл Л.* Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье / издание подготовила Н. М. Демурова. 2-е изд. М. : Наука, 1991. С. 185—186.

сено тут с многообразной физиогномической выразительностью/образностью. И вопрос преемственной связи становится и вопросом сходства, стилизации, пародирования и т. п. Трудно, имея физиогномическое целое, выделить доминирующую инструментальную партию (линию развития) как актуализирующую отталкивание. Это не бег по узкой дорожке.

4.4. Но и «одномерная» с виду ситуация может быть рассмотрена в гораздо более глубоком плане, когда феномен отталкивания-подхватывания перестает быть телеологически выверенным, — происходящее не имеет рисунка единой воли. Перед нами своего рода *линия судьбы*, но вопрос о том, может ли некая конституируемая субъективность объявить себя *хозяином* этой *судьбы* (В. Руднев), трудно поставить. В этом отношении впечатляющим аргументом является модель (или притча) *конвейерной линии познания*:

Древние египтяне, применяя наклонную плоскость при постройке пирамид, и не подозревали, что закладывают основы пауки механики, а алхимики Средневековья совершенно не помышляли в ходе поисков «философского камня» о развитии химии ...Механика и химия подхватили и пустили в оборот накопленный опыт, решая уже совсем иные задачи и преследуя иные цели. Здесь все выглядит так, как если бы на производственном конвейере каждому следующему рабочему попадал не основной, а побочный продукт предыдущего. Например, первый рабочий обтачивает деталь, но следующему она не нужна, а нужны только опилки, он тщательно сметает их и собирает, а третьему рабочему, оказывается, нужна только щетка, которая при этом наэлектризовалась (М. А. Розов¹²).

Что касается *линейной* структуры происходящего, то сомнение в чертежной артикулированности реальных драм познания/изобретения заставляет нас увидеть тут (в этих спектаклях) действия более открытые и спонтанные, нежели это принято думать в контексте безупречной машинерии. В прагматическом развороте сама инженерия, попав в поле некантифицируемой человеческой причастности, удаляется от образа конвейерной сборки. *Машина* в горизонте практик инновации/внедрения предстает как феномен и концепт, далекий от привычного «имиджа» регулярного (функциональ-

¹² Розов М. А. Проблемы эмпирического анализа научных знаний. Новосибирск : Наука, 1977. С. 18.

но-механического) порядка¹³. В парадоксе, отмеченном М. А. Розовым, нам бы хотелось выделить особый аспект, заострив внимание не на моменте эстафеты (преемственности), а на «ансамбле исполнителей». Как мы видим из этой притчи, актуализироваться в спектакле могут такие факторы, которые вообще не отнесены к действующим лицам и/или исполняющим инструментам. Опилки, пыль — то, чему не место в точном производстве или на лабораторном столе. Это иногда выметается, иногда присутствует в статусе игнорируемого, прочего. *Прочее* приходится отличить от *постороннего*: пьеса не может предложить список недействующих лиц¹⁴. Но шмель, залетев сквозь щелочку в классную комнату, меняет ход урока, а засветившаяся в ящике стола фотопластинка — казалось бы, случай «грязи» в эксперименте! — оказывается моментом, приведшим Беккереля к открытию радиоактивности. Залетающие голоса, шум, грязь и т. п. — вещи не на своем месте. Но так ли все ясно с местами? Даже в ряду театральных кресел вдруг обнаруживаешь, что кто-то помещается на колени к другому, втискивается, садится в проходе, на ступеньки. То, что между двумя словами есть еще место для целого эпизода, становится заметным, только когда в тексте появляется вставка или, наоборот, знак зачеркивания. Говоря о *линии судьбы* человека, мы должны задуматься и о варианте «сойти с дистанции» (или сойти на случайном полустанке: сценарий «Бегущей по волнам»). Мы не совсем понимаем, что такое места в пространстве исполнения. Вряд ли тут можно указать на «регулярное поле» как на предпоследнее действо. Пространство как вместилище, предпосылаемое расположением, оспаривалось уже Лейбницем; позже об этом заговорил М. Хайдеггер: «Нам следовало бы научиться сознавать, что вещи сами суть места, а не только принадлежат определенному месту. <...> Место не находится в зара-

¹³ *Латур Б.* Наука в действии. Следуя за учеными и инженерами внутри общества. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.

¹⁴ О концепте *про чего* (и *постороннем*) подробнее см. в кн.: *Шифрин Б. Ф.* Голоса во временных помещениях. Опыты герменевтики внимания. СПб.: Русская культура, 2013.

нее заданном пространстве наподобие физически-технического пространства»¹⁵.

5. Странные совмещения: данность как конstellация

5.1. Зачеркнутый текст: его уже не назовешь *фрагментом* целого (объемлющего) — так что же он такое? *Объемлющее* его уже не объемлет. Можно было бы сказать: «Вот это место». — Но что такое место в тексте? До акта зачеркивания его (актуально) не было. И все же есть ощущение, что вот этот текст, этот черновик, наличествует, имеется *налицо*. Это означает, что страница воспринимается нами как физиогномическая данность. По-видимому, это некая неосознанная установка. Наблюдения, стоящие на листке черновика рядом, могли быть разделены месяцами и годами: по мысли С. М. Бонди, для текстолога черновик не единая композиция, а конstellация: созвездие — иллюзия соположенности звезд, на самом деле разделенных сотнями световых лет¹⁶.

Иллюзию можно преодолеть усилием остранения — рядом актов раз-совмещения «наличного». При этом какие-то опции, моменты, допущенные по умолчанию, утрачивают статус прочего, актуализируются. Лицо, действительная физиономия происходящего, отделяется от фона, от простого наложения.

Динамизация совмещенности — мотив, на котором стоит задержаться; обращусь к знаменитому примеру. Изначально высвечены два участника мизансцены. Появление на сцене еще одного лица могло бы композиционно оформляться как

¹⁵ Хайдеггер М. Искусство и пространство // Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Библихина. М. : Республика, 1993. С. 315.

¹⁶ «Рядом стоящие зачеркнутые слова или фразы подобны двум звездам на небе, кажущимся соседними благодаря перспективе, на самом деле нередко бесконечно далеки друг от друга: фразы эти относятся к различному контексту, различным замыслам, отмечают различные хронологические моменты работы. И наоборот, какая-нибудь отдельно написанная строчка, сбоку, сбоку, внизу, на другой странице, на самом деле должна непосредственно примыкать к данному месту» (см.: Чудаков А. П. Слушаю Бонди // Тыняновский сборник: Пятое Тыняновские чтения / отв. ред. М. О. Чудакова. Рига : Зинатне - Москва: Импринт, 1994. С. 375—408).

очередное Явление. Но происходит нечто другое. Некий звук, возможно, примешивался к разговору Гамлета с Королевой-матерью. Но это «прочее» вдруг отделяется от фона, превращаясь в *действующее лицо*. «Как! Мышь?»¹⁷. Раз-совмещение выступает как импульс драматического развития. Превращение радикальным образом поворачивает ход событий.

5.2. Концепт *совмещенности* проявляет себя в качестве некой исходной интуиции. В состав представления о совмещенности входит неакцентируемая соположенность разных моментов в «кадре» зрения или воображения. Принимаются как естественные некие фигуры соприсутствия: динамичная привязанность тени к дереву, «статичная» привязанность дерева к ручью. Но вовсе не обязательно мыслится артикулированность мест; наоборот, совмещенность предшествует выделению мест, да и квантифицировать «объекты» не вполне удастся; когда человек сидит на камне, трудно сказать, один это предмет или два. Если мы видим *всадника*, то это видение не разделяет седока и лошадь. Если фильм показывает потасовку двух нищих за место на паперти, то именно потасовка есть место этой двойцы.

Совмещенность предполагает особую логику соприсутствия: «Если налицо А, то и В наличествует здесь». Условность этого постулата в отношении «телесного» типа собранности обнаруживается в переживаниях остранения/динамизации совмещения. Можно считать, что вне подобного переживания сам феномен совмещенности остается не проявленным. Пример подобного переживания дан В. Хлебниковым в начале его поэмы «Журавль». Ребенок, бросив взгляд на городской ландшафт с его подъемными кранами — события разворачиваются на набережных Невы, — приходит в ужас: он видит, как оживают металлические городские трубы,

¹⁷ Полоний выступил (выдал себя) как «по-сторонний» — тайно присутствовавший, но характерно, что не только Гамлет, но и королева изображает происшествие как «явление» *прочего*:
«В безумной ярости он вдруг услышал /Какой-то шорох за ковром — мгновенно/
Он шапку выхватил и с криком «мышь», /Не видя, старика убил».

Привожу текст в старом переводе А. Кронеберга (см.: Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах XIX-XX вв. М. : Интербук, 1994. С. 265).

они вдруг закачались, как стебли. Сам же автор комментирует это видение следующим образом:

*Так делаются подвижными дотоле неподвижные на болоте выги,
Когда опасность миновала, —
Среди камышей и озерной кити
Птица-растение главою закивала*¹⁸.

Близкий образ мы встречаем у Мерло-Понти, правда, трансформация совмещенного имеет у него обратную направленность: «Если я иду по берегу моря в направлении севшего на мель судна и если его труба или мачта сливаются с лесом, окаймляющим дюны, то должен наступить такой момент, когда все эти детали вдруг сойдутся в корабле, сольются с ним. <... > “Как же я не видел, что эти деревянные детали составляли с кораблем одно целое?”»¹⁹

Здесь становится заметным, что совмещенность не есть только лишь факт поля восприятия, она включает еще и прагматические установки. Если представить некий ментальный экран, то направленность «на него» луча сознания тоже может переживаться как совмещенность. При восприятии спектакля имеется актуализирующий луч внешнего освещения, совмещенный с фигурой исполнителя, но есть и внутренний луч сознания зрителя, — таким образом, возможны разные разсовмещения, конститутивные для пространства исполнения.

5.3. Двойная актуализация как модальность разсовмещения, — принципиальная черта *пространства исполнения*. Таковым, помимо дневника (записной книжки), выступает Город. Прогулка наедине с городом, его светом и тенью — но и в отрешенности, наедине со своими мыслями. Нетрудно, задумавшись, стукнуться о фонарный столб и принести извинения; «почувствовать странность» при виде следов на снежной тропинке — записей, которые добавляешь к подробностям ландшафта. Выразительность ландшафта дает опору внутренним ментальным картам, так что, по-видимому, и в этом случае не уйти от физиогномики. Возможно, еще и по

¹⁸ Хлебников В. Творения. М. : Сов. писатель, 1996. С. 189.

¹⁹ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999. С. 40—42.

той причине, что нам трудно отрешиться от мифологии *петербургского текста*, в котором физиогномический аспект усугублен призмой гоголевского видения: «Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на средине улицы». Но и мир воображаемой каллиграфической актуализации фундирован для гоголевского персонажа именно физиогномическим исполнением: «Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его».

5.4. Зачеркивания, разного рода косметические (и хирургические) операции с текстом выступают как симптомы пространства исполнения. Человеческое лицо с его мимикой (его выразительным бытием) это, по-видимому, ключевой, прототипический случай пространства исполнения. Есть множество сюжетов, в которых лицо фигурирует в качестве текста, испытывающего разного рода правки. «Нос» Гоголя заставляет задуматься не просто о вычеркивании (заклеивании), но о раз-совмещении. Некая часть отделяется от «текста» и обретает самостоятельное, автономное существование. Этот мотив по отношению к письменным текстам кажется несколько факультативным: вычеркнутое вычеркнуто, заклеенное заклеено и довольно с него, мы занимаемся текстом в целом. Но это не так. Какие-то выпущенные, вырезанные цензурой страницы или главы публикуются иначе, становятся доступны через самиздат. Или автор публикует отдельными фрагментами произведение, которое нет возможности издать целиком. Какие-то куски получают хождение в виде цитат или заимствований, причем это может идти во вред полному тексту, который уже не сможет поразить новизной. Так бывает и с песнями из кинофильмов. Что касается пластики — скульптурной или телесной, — то этот мотив отделения органа широко распространен и в сказочном фольклоре (напри-

мер, потеря хвоста), и в романтической традиции (отделение Тени). Ожившие статуи, покидающие свое место на площади, тоже относятся к этой традиции.

Примечателен анализ «Носа», данный Иннокентием Анненским²⁰. Анненский толкует повествование Гоголя как своего рода притчу: иносказание о мести униженного, которому в итоге удается отстоять право на *неприкосновенность*. Мне кажется, что притча эта более широкого охвата, возможно, она вообще о лице, о физиогномичности сущего. Ведь лицо, лицевую сторону, имеют и вещи. Но занозу, боль, помечающую место, человек чувствует изнутри, если речь идет о лице, а не о маске (Тынянов определял один из основных гоголевских мотивов как «прием сломанной маски»).

Анненский обратил внимание на то, что Нос, становясь действующим лицом, может считаться *главным* героем повести, ибо именно он испытывает ряд превращений, каждый раз попадая, так сказать, в иной жизненный мир. Попробую выразить это в других терминах. Нос майора Ковалева, оторвавшись от своего исходного места, оказывается на скрещенье (или в «конstellации») по меньшей мере трех пространств исполнения. Он оказывается (1) в пространстве «всевидящего» полицейского ока — тотально-бдительного видения/надзора (в наше время реализуемого городскими видеокameraми), (2) в городе как пространстве публично-медialном (ключевые типажи — фланер, зевака, обозреватель, распространитель слухов и т. п.); (3) в пространстве ведомственно-чиновной иерархии с его церемониально-эмблематической знаковостью статуса-дистанции-субординации, в большой степени — семиотикой невербальной (жест, взгляд, поза). Подобное пространство исполнения оказывается и вос-полняющим; указанной невербальности более чем достаточно для того, чтобы Нос обрел собственный имидж. Но что касается превращений Носа, то это смена масок, а не эстафета жизни.

Вернемся к майору Ковалеву. Когда человек закрывает какое-то место лица повязкой — это простой случай маскировки. Это случай «заклеенного текста», но и выразительный знак ранения. Но представьте, что под повязкой ничего нет.

²⁰ Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 7—13.

Тут имитируют рану. А ее нет. Нет раны как особого типа преемственности, при котором под поврежденным слоем образуется новый. Врач мог бы разбинтовать рану, снять пластырь, чтобы еще и посмотреть, идет ли заживление. Но никакого заживления или регенерации не идет. Об этом и речи нет. Пустое место не наследует месту живому, месту жизни. Но и жизнь не есть последование на пустом месте.

Текст может быть целостностью констелляции, а может быть целостностью преемственности. В органическом целом части обладают неким сходством причастности. Оно обнаруживается при смене выражений лица, чего маске не дано. Майор Ковалев своего лица изнутри не слышит, он смотрит в зеркало, у него взгляд на себя внешне-дистанционный. Действительная рана, рана свежая, еще и *кричит* о себе. Такая рана — больше, чем портретная черта, она — **отдельное действующее лицо**. Пустота не кричит и не немотствует. Она есть некое отсутствие лица и голоса в таком сплошь «лицедействующем» пространстве исполнения, каким является *лицо*.

Лицо — инструмент выражения. А страница *сама по себе* — нет. Пустая страница — как бы слепое пятно. Мы к не к лицу подходим как к странице, а к странице как лицу.

Белые места и места зачеркнутые — выразительны. Мы имеем дело с физиогномикой страницы. И повествовательная преемственность (и разрывность тоже) — тем более в случае нашего восприятия экрана — это не просто смена кадров, это некие переходы в выражениях лица. Нос оспаривает у майора Ковалева честь быть лицом²¹. И это справедливо,

²¹ Принято отмечать множество оттенков языковой игры, связанных с фразеологической тематизацией носа (вешать нос, заирать нос, оставить с носом и пр.). Но не менее важны для гоголевского повествования фразеологические коннотации, связанные с *лицом*. С отделенным носом ассоциируется мотив неприличия. Ковалев пытается *сохранить лицо*. Лицо же говорит прежде всего взором, живой направленностью взгляда. В контексте лица как целого на первый план выходит оппозиция телесного низа (нос) и телесного верха (глаза и пр.), однако не столько в рамках готового семиотического кода, сколько в окказиональной динамике коммуникации: «Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились». Анненский по-своему прав, истолковывая финал повести как победу

ибо лицом, живым, пластическим пространством выражения/исполнения является не физиономия майора, но все полотно Гоголя, повествование в целом, корчащее мину; этот прихотливый ряд «выражений лица» самому автору никак не удастся истолковать в соображении *пользы для отечества*²².

6. Некомплектность и окна

6.1. В сюжетном повествовании телесная раз-совмещенность обнаруживает себя не как причуда пространственной композиции, но как реальное происшествие. Попытки приделать, прилепить, пришить отделившийся объект демонстрируют не-органичность целого. Подобный опыт приобретается уже в детской игре с отвинчиванием ноги от куклы. Ю. Н. Тынянов писал о приеме *сломанной маски* в поэтике Гоголя; в нынешнюю эпоху логистики подобное явление, возможно, назовут случаем *некомплектности*.

Постулат совмещенности — «если присутствует А, то и Б тоже здесь присутствует» — может в демонстрационном пространстве не то чтобы нарушаться, но обнаруживать свою недостаточность. Если мы видим руку, машущую нам из автобуса, то предполагается и голова. Этот постулат может подвергаться сомнению (в автобусе и не такое бывает). Но даже если голова и присутствует, она в свободной композиции (в пространстве дизайна) имеет возможность размещаться в ином месте. Современные практики экспонирования акцентируют макет, конструкцию, агрегат. При этом и телесное единство может распадаться, выставляя отдельный орган (фрагмент).

Носа. Взгляд сам себя не видит, зато Нос выдвигается в центр, выступает в особой (так сказать, номинативно-эллипсисной) синтаксической конструкции, как бы в качестве сказуемого (соединяя локационное и экзистенциальное значения — аналогично глаголу «находиться»): «Он приказал тот же час дать себе умыться и, умываясь, взглянул еще раз в зеркало: нос! Вытираясь утиральником, он опять взглянул в зеркало: нос!» (цит. по: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. в 14 т. Т. 3: Повести. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938. С. 73).

²² «Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы. Просто я не знаю, что это...» // Там же. С. 75.

В. Д. Лелеко обращает внимание на то, что мотивы телесных деформаций, подмен, автономии отдельных фрагментов (органов) широко представлены в живописи Рене Магритта; рефлексия «гротескного тела» подчеркивает тут искажение типа целостности: синтаксическую аномалию, расчленение, «некомплектность»²³. На мой взгляд, этот композиционный акцент не стоит преувеличивать (бельгийский художник далек от кубистических или конструктивистских экспериментов в отношении языка живописи). Остранения, достигаемые Магриттом, осуществляются в первую очередь на уровне *семантики*. Когда на месте человеческого лица оказывается птица, то это, конечно, результат живописной грамматики (одна вещь заслоняет другую). Но заслонена не вещь, а *лицо*. Оно закрыто чем-то глухим и перестает быть *окном*.

Око человека есть окно. Глаза могут быть закрыты веками или стать глазами скульптуры — это очень «магриттовские» версии. Взгляд можно заменить зеркалом, а можно заменить стеной. Эти модальные подмены относятся не к физиогномике экрана, а к его метафизике. Ибо физиогномический план вообще находится вне вопроса о трансценденции, вне представлений об иных смысловых измерениях. Далее, у Магритта помимо «анти-окон» (стен и т. п.) актуализируются препятствия, вещи, которые пресекают линию взгляда «персонаж-зритель». Но если наш взгляд утыкается в яблоко или букет, приставленные к лицу персонажа, то персонаж этим приставленным к его лицу предметом вообще лишен зрительного поля. В то же время коль скоро человек в котелке или женщина в белом платье развернуты к зрителю, то сам этот разворот уже является «взирающим». Человеческое существо являет себя существом видения, и оно или открывает окна, или же демонстрирует патологию этой антропологической модальности. Закрытое букетом лицо делает женщину воплощением интенции видения (отсутствие физиогномических деталей — блеска глаз и т. п. — придает этому предельную выразительность), так что не глаза, не взор выступают как часть целостного присутствия, но само присутствие, фи-

²³ Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре. СПб. : СПбГУКИ, 2002. С. 169.

гура женщины становятся моментом этой обращенности-интенциональности²⁴.

Таким образом, сказать, что экран или страница рукописи предстает нам физиогномически, — недостаточно. Страница либо открывает окна, устремляет взор на нас, либо оказывается не просто безликой, но и лишенной всякой обращенности. Сущность, устремляющая взгляд, может и не проявить себя некой специфической чертой, черты могут быть до поры закрыты, как закрыто букетом цветов лицо женщины. Это не безликость, а закрытое окно.

6.2. Тональность «кунсткамеры» (отмеченная И. Анненским), мотив эксцесса/причуды природы, «смущающий» повествователя «Носа», дают себе знать и у Магритта. Яблоко или букет не только закрывают лицо персонажа, но могут трактоваться как вариант превращения: мутации или особой «хирургии». Но *камерность*, «центростремительность» интенций, собирающих натуралии/артефакты в витринах (взгляд зрителя, проходя сквозь стекло, утыкается в нечто непроницаемое), в поэтике Магритта оспариваются множеством способов «открытия окон»²⁵.

Инженерия XIX века дошла до проектов хирургической переделки органической пластики: «Остров доктора Моро» Г. Уэллса. Тема органики в противоположении инженерии/хирургии развивается Уэллсом в жанре антиутопии; вопрос человекоуподобления зверя (и звероуподобления человека) трактуется инструментально-физиогномически, обнаруживая принципиальный тупик. В середине XX в. проект совмещения кунсткамеры и науки инструментируется совершенно иначе. Телесные девиации, отклонения от нормы, обусловлены нарушениями в геноме, и даже *крайне редкое* предстает в этом ракурсе как закономерное.

²⁴ Имеется в виду картина Р. Магритта «Великая война» (*La Grande Guerre*) (1964, частная коллекция).

²⁵ Морфологическая тема в ее кунсткамерной тональности — и при преобразующем воздействии мотива *окна* — присуща и текстам Даниила Хармса (см.: Шифрин Б. Ф. Экспонирование как поэтическое действие: кунсткамера Д. Хармса // *Вещь: метафизика предмета в искусстве* : сб. ст. / отв. ред. Н. Фиртич. СПб. : Изд-во общ-ва «Аполлон», 2013. С. 166–181).

Физиогномическая выразительность есть вопрос о том, стоит ли нечто за поверхностью или фактура допускает глубину лишь в статусе иллюзорного. Выразительность, трактуемую фенотипически, следует отличить от физиогномики, ибо фенотип как уровень телесных проявлений мыслится в паре с генотипом, как уровнем детерминации. Но характер этой детерминации/обусловленности оказывается весьма проблематическим. Поставив этот вопрос в центр исследований, эпигенетика стала одновременно и топижкой культуры, новым источником метафор и мотивов. Закономерности *эпигенетического* наследования — это изменения экспрессии генов или фенотипа клетки, вызванные механизмами, не затрагивающими последовательности ДНК. Эпигенетические факторы «воздействуют вдобавок или помимо традиционных генетических факторов наследственности»²⁶.

Теперь не столько противопоставляется «природная» мутация инженерно-хирургическому построению, сколько сбой на уровне генома — *фенотипической модификации* в загадочных пределах «дискретной адаптивной нормы» (дискретность особенно интересный случай, поскольку мы наблюдаем не континуальные переходы телесной пластики, но ряд «превращений» с его магическими коннотациями). Вместо механизмов жесткого конструктивного *кода идентичности* теперь мыслятся накапливающиеся в рамках генома не проявленные моменты. Это ресурс для отклика на непредсказуемую новость мира. Виртуальные факторы затаились у своих «фенотипических окон»²⁷. Рано или поздно окно откроется.

Будучи термином эпигенетики, *фенотипическое окно* одновременно оказывается образом, позволяющим по-новому осмыслять феномен палимпсеста с его зачеркиваниями, забеливаниями и новыми текстуальными эманациями «всё тех же» страниц²⁸.

²⁶ Хлебовиц В. В. Новое окно в эпигенетику // Природа. 2006. № 7.

²⁷ Там же.

²⁸ См.: Чебанов С. В. Типология семиотических зачеркиваний в реконструкции Летнего сада // Вестник СПГУТД. Серия 2: Искусствознание. Филологич. науки. 2014. № 3. С. 47–57; Шифрин Б. Ф. Стратегии культуры: зачеркивание versus начинание с чистого листа // Там же. С. 58–62.

7. К антропологии зачеркивания

Автор, владеющий нитью рассказа, вдруг замечает: *книга стала сама себя писать*. О чем это? Попробуем ответить: это о *Жизни*, о *живом* в его *текстуальных* обнаружениях.

Жизнь творится текстуальными практиками. Принципиальный характер этого тезиса обнаруживается на уровне генома, этой буквенной записи, определяющей идентичность живого организма. Коль скоро текст в его исполнениях мыслится как нечто витальное, мы, не ограничиваясь физиогномикой, приписываем ему и фенотипический уровень характерности/выразительности. Семиотический аспект, присущий поведению и коммуникации животных, можно осмыслять под углом зрения текстуальных практик, в частности, зачеркивания или «наслоения»/палимпсеста²⁹.

Интересный разворот темы зачеркивания недавно наметила Л. Улицкая. Присущую ей манеру ведения *списка дел на день* (5-6 пунктов, на отдельном листочке, с зачеркиванием по мере исполнения) она обнаружила в бумагах своего деда, о котором она знала только заочно (Л. Улицкая связала это с индивидуальными особенностями памяти и забывания)³⁰. Возникает гипотеза о наследовании манеры исполнения/зачеркивания. Феномен зачеркнутого текста предстает как нечто антропологически фундаментальное.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Анненский И. Ф.* Книги отражений / Изд. подг. Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Федоров. Москва : Наука, 1979. 679 с.
2. *Бергсон А.* Восприятие изменчивости // *Творческая эволюция. Материя и память* / А. Бергсон. Мн. : Харвест, 1999.
3. *Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. Москва : Новое литературное обозрение, 1996.
4. *Гаспаров М. Л.* Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре. Москва : Новое литературное обозрение, 2006.
5. *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. в 14 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3. Повести.

²⁹ *Чебанов С. В.* Типология семиотических зачеркиваний...

³⁰ *Улицкая Л. Е.* О ценности писем, дневников, документов. Лекция 4 апреля 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=I-JgtJR8s7Y&t=2268s>

6. *Кэрролл Л.* Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье / издание подготовила Н. М. Демурова. 2-е стереотип. изд. Москва : Наука ; Гл. ред. физ.-математич. лит., 1991.

7. *Латур Б.* Наука в действии. Следуя за учеными и инженерами внутри общества. Санкт-Петербург : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. 414 с.

8. *Лелеко В. Д.* Пространство повседневности в европейской культуре. Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2002. С. 135–169.

9. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. Санкт-Петербург, 1999. С. 40–42.

10. *Разинов Ю. А.* К вопросу о топологии заблуждения // *Mixtura verborum* “2006: топология современности : сб. ст. / под общ. ред. С. А. Лишаева. Самара : Самар. гуманитар. акад., 2007. С. 3-13.

11. *Розов М. А.* Проблемы эмпирического анализа научных знаний. Новосибирск : Наука, 1977.

12. *Хайдеггер М.* Искусство и пространство // *Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Библихина.* Москва : Республика, 1993. С. 312–316.

13. *Хлебников В.* Творения. Москва : Сов. писатель, 1996.

14. *Хлебнович В. В.* Новое окно в эпигенетику // *Природа.* 2006. № 7.

15. *Чебанов С. В.* Типология семиотических зачеркиваний в реконструкции Летнего сада // *Вестник СПГУТД. Серия 2: Искусствоведение. Филологич. науки.* 2014. № 3.

16. *Чудаков А. П.* Слушаю Бонди // *Тыняновский сборник: Пятые Тыняновские чтения / отв. ред. М. О. Чудакова.* Рига ; Зинатне ; Москва : Импринт, 1994. С. 375–408.

17. *Шекспир У.* «Гамлет» в русских переводах XIX–XX вв. Москва : Интербук, 1994.

18. *Шифрин Б. Ф.* Находка versus искание (к концепту *поиска*) // *Вестник Тверского государственного университета.* 2007. № 29(57). С. 310–315.

19. *Шифрин Б. Ф.* Голоса во временных помещениях. Опыты герменевтики внимания. Санкт-Петербург : Русская культура, 2013. 374 с.

20. *Шифрин Б. Ф.* Экспонирование как поэтическое действие: кунсткамера Д. Хармса // *Вещь: метафизика предмета в искусстве : сб. статей / отв. ред. Н. Фиртич.* Санкт-Петербург : Изд-во общ-ва «Аполлон», 2013. С. 166–181.

21. *Шифрин Б. Ф.* Стратегии культуры: зачеркивание versus начинание с чистого листа // *Вестник СПГУТД. Серия 2: Искусствоведение. Филологич. науки.* 2014. № 3. С. 61–62.

22. *Шифрин Б. Ф.* Тема и окрестности (наброски к поэтике происходящего) // *Mixture verborum' 2014: жизнь в параллельных мирах* : сб. ст. / под общ. ред. С. А. Лишаева. Самара : Самар. гуманитар. акад., 2015. С. 134–161.

23. *Улицкая Л. Е.* О ценности писем, дневников, документов. Лекция 4 апреля 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=I-JgtJR8s7Y&t=2268s> (дата обращения: 01.10.2016).