

УДК 821(100)

UDC 821(100)

**ДЕКОНСТРУКЦИЯ
МОДЕЛИ ДЕТЕКТИВА
В СТРУКТУРАЛИЗМЕ
И ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМЕ****DECONSTRUCTION
OF DETECTIVE MODEL
IN STRUCTURALISM
AND POSTSTRUCTURALISM**

А. О. Ефименко,
*магістр філологічных наук,
преподаватель кафедры
зарубежной литературы БГУ*

H. Efimenko,
*Master of Philology, Teacher
of the Department of Foreign Literature,
Belarusian State University*

Поступила в редакцию 05.07.2023.

Received on 05.07.2023.

В работе представлена трансформация романного жанра в рамках структуралистского и постструктуралистского методов создания художественного текста. Выделены особенности указанных методов на примере детективных романов А. Роб-Грийе, теоретика нового романа, и Ю. Кристевой, одной из создательниц теории постструктурализма. Теоретическое и практическое значение исследования состоит в представлении эволюции жанра детектива через используемый автором прием реактуализации повествования. Трансформация детективного романа показана с учетом тенденций неоавангарда и постмодерна, что позволяет подробнее изучить способы переизобретения жанра.

Ключевые слова: французский детектив, трансформация жанра, реактуализация жанра, эволюция жанра, деконструкция жанра, нарратив, структурализм, постструктурализм.

The article presents the transformation of the novel genre within the framework of structuralist and poststructuralist methods of creating an artistic text. The peculiarities of these methods are highlighted on the example of detective novels by A. Rob-Grillet, the theorist of the new novel, and Yu. Kristeva, one of the creators of the theory of poststructuralism. Theoretical and practical significance of the study consists in presenting the evolution of the detective genre through the technique of reactualization of narrative used by the author. The transformation of the detective novel is shown taking into account the trends of neo-avant-garde and postmodernity, which allows us to study in more detail the ways of reinventing the genre.

Keywords: French detective, genre transformation, genre reactualization, genre evolution, genre deconstruction, narrative, structuralism, poststructuralism.

Введение. Современная литература Франции деконструирует в первую очередь идейное наполнение детективного романа, поскольку детектив воспринимается как готовая структура, служащая для наполнения новыми смыслами и значениями. Понимание жанра как «ядра», модели в основе определенного типа романов появляется и закрепляется вместе с теориями структурализма [1, р. 206–208].

Большинство современных работ посвящены исследованиям трансформации, концептуализации жанра (А. Collovald [2], М. Lits [3]), его поэтике (S. Kemp [4], М. Blancher, [5]) и сюжетно-композиционным особенностям (I. Antonutti [6]). Неизученными остаются аспекты, которые повлияли на французский детектив рубежа XX–XXI веков: связь неоавангарда и постмодерна и влияние школ и направлений (новый роман, структурализм, постструктурализм).

В данной статье деконструкция жанровой модели детектива рассматривается на примере романов «Проект революции в Нью-Йорке» А. Роб-Грийе [7] и «Смерть в Византии» Ю. Кристевой [8]. Данные произведения были выбраны, поскольку каждое представляет особый способ реконструирования детективного сюжета с учетом принадлежности автора к структуралистскому и постструктуралистскому течениям соответственно, при том, что и А. Роб-Грийе, и Ю. Кристева прежде всего опираются на привычный читателю жанровый код.

Цель настоящей статьи – раскрытие способов деконструкции жанра детектива в рамках фран-

цузской литературной традиции через структуралистский и постструктуралистский метод обновления романа. Данная цель предполагает решение следующих задач: выявить особенности структуралистского и постструктуралистского методов создания художественного текста, проследить специфику реализации этих методов в тексте, определить принципы переизобретения детективного жанра в творчестве А. Роб-Грийе и Ю. Кристевой.

Базу данного исследования, посвященного трансформации жанра, сформировали постструктуралистские статьи Р. Барта «Критика и правда» [9], сборник А. Роб-Грийе «За новый роман» [10] и философско-литературные эссе Ю. Кристевой, в частности «Разрушение поэтики» [11]. Также при написании работы использовались статьи американских исследователей Р. Мисека [12], М. Дж. Моусли [13], Дж. Г. Кавелти [14].

В статье были использованы методы структурного и сравнительного анализа.

Основная часть. Особенность создания художественного текста в эпоху постструктурализма заключается в том, что постструктуралистский подход учитывает и аккумулирует весь предыдущий опыт письма, обязательно демонстрируя весь процесс интеграции читателю. Сюжетная составляющая при этом уступает место реализации авторской теории, которую читатель «собирает» из предоставленных автором фрагментов.

Разделение на сюжетную и игровую литературу начинается еще в эпоху неоавангарда и в целом

отражает кризис авторско-читательского диалога. Структуралистские теории каталогизируют сюжеты и их жанровые особенности: так, в разное время исследователями было выделено 4, 6, 12 или 34 повторяющихся сюжета, которые способны охватить всю существующую художественную литературу. Также к универсализации можно отнести различные типологии, в том числе теорию архетипов и «выделение вечных образов» [14, с. 35–39]. При такой радикальной попытке классифицировать все особенности текста художественное произведение утрачивает способность заинтересовать читателя количеством и сложностью сюжетных интриг, потому что повороты сюжета также сводятся до нескольких наиболее распространенных и повторяющихся комбинаций. В итоге те литературные приемы, которым придавалось значение в доавангардный период – то есть наличие в романе героя с определенным характером, сюжетной линии и вкладывание в текст авторской позиции – больше не являются четкими критериями оценки художественного текста. В то же время сдвиг в литературоведческой парадигме, совершенный Р. Бартом, признает несостоятельной всякую литературную аналитику, отталкивающуюся от исключительно авторской биографии и личностной трактовки автора. На первое место выходит читательская интерпретация – а вместе с ней и новый способ создавать истории.

Для структурализма главный интерес представляет форма организации произведения. Смысловое, а с ним – и сюжетное наполнение становится обязанностью читателя и может меняться в зависимости от текущей трактовки и личных предпочтений реципиента. Более того, с переходом к постмодернизму становится понятно, что идейный план романа также необязателен. Новый роман, тяготеющий к эстетике постмодерна, вдохновляется, прежде всего, отчужденностью предметов – возможно, поэтому антироманисты видели способ преодоления романного описательного символизма через использование киноприемов в тексте. В сборнике статей и эссе «За новый роман» А. Роб-Грийе многократно упоминает влияние на антироман итальянского неореализма, в частности, фильмов М. Антониони, поскольку в них нет скрытого смысла, метафор, неопределенности. Эссе А. Роб-Грийе посвящены специфике европейского повествования, которое до второй половины XX века строилось по принципу объяснения: то есть автор постепенно выдает читателю фрагменты истории, которую рассказывает таким образом, чтобы к концу повествования из этих фрагментов можно было получить связный, не противоречащий формальной логике сюжет. После 70-х г. XX века в повествовании происходит своеобразный переворот – фрагменты так и остаются фрагментами и не складываются в целое, а описываемые вещи больше не передают читателю дополнительного значения – смысловое и логическое наполнение теряют свою важность и больше не обязательны для построения цельного сюжета. Вместо этого начинаются достаточно радикальные изменения на уровне формы – и, как результат, ее усложнение.

Разрушение романной формы в период модернизма дает возможность пересобрать ее заново

в постмодернизме, что приводит к еще большему запутыванию и распространению приемов нелинейного повествования. В частности, один из любимых приемов постмодернизма – рассказывание истории задом наперед – становится настолько популярен, что затрагивает все жанры от историографического романа до детской сказки. Нелинейное повествование, таким образом, становится новым способом нарратива и успешно интегрируется в массовую культуру вместе с фрагментированностью изображаемого. В некоторых случаях процесс усложнения формы приводит к упрощению сюжета или его растягиванию во времени: например, одно и то же событие описывается с разных точек зрения или до и после его совершения; завязка и развязка меняются местами; повторяющиеся отсылки придают тексту дополнительные коннотации и прочтения. При этом качество текста оценивают не только по его смысловому наполнению, логике, образности или достоверности, а, преимущественно, по сложности конструирования формы и контекстов.

Структуралистский текст отличается от постструктуралистского главным образом сфокусированностью на форме. При создании текста структуралистского типа автор конструирует своеобразную рамку, открытую для всех возможных читательских интерпретаций. Создание такой пустой величины оценивается тем выше, чем большее количество интерпретаций получится создать без нарушения внутренней формальной логики текста, причем его созданность и искусственность постоянно подчеркивается и обыгрывается. Интересно, что в итоге переход к постструктурализму знаменует именно тот факт, что интерпретировать подобный «пустой» текст можно бесконечно: жонглирование устоявшимися образами, архетипами, сюжетами и символами допускает множественность трактовок, зависящих, преимущественно, от кругозора читателя. Такие «механические» прочтения в итоге заводят постструктуралистов в тупик, поскольку всякое из читательских наполнений существует в отрыве от других, и диалог с текстом в какой-то мере оказывается утрачен.

Постструктуралистский текст, пришедший на смену структуралистской закрытой пустой форме, не замыкается исключительно на кодах и символах – при его расшифровке необходимо учитывать не одну из нескольких интерпретаций, но все возможные, или, по крайней мере, помнить о вариативности повествования, которое охватывает множество трактовок. Автор при этом может давать ключи к прочтению романа в определенном смысле или смыслах, но даже прямые подсказки не будут однозначными – а, скорее, противоречащими друг другу. Постструктуралистский роман, таким образом, пытается быть множеством романов одновременно, поскольку каждый текст вмещает в себя все возможные прочтения и варианты, которые ограничены только самим интерпретатором.

Основная проблема романа нового типа, которая актуализируется посредством формального анализа – это утрачивание образности текста. Возможно, сильнее всего на трансформацию со-

временного романа повлияла заимствованная у кинематографа возможность искусственно растягивать и ускорять время. Будучи полностью достоянием модернизма, впоследствии способность «затягивать» конкретные эпизоды становится доминирующей и в литературе, когда роман начинает отходить от аристотелевской трехчастной сюжетной структуры. Если фабула была необходима как средство удержания читательского внимания, отображение длительности течения времени делает неважными элементы сюжетной структуры, что парадоксально, потому как относительно разворачивания времени теперь одинаково важен каждый эпизод – даже тот, «в котором ничего не происходит» [12, p. 141]. Такой способ организации времени в повествовании иногда называют *dead time* – мертвое время – по аналогии с термином «*cinematic dead time*» [13, p. 368], приемом, создателем которого называют Антониони. Особенность использования «мертвого времени» состоит в том, чтобы замедлить какие-либо события, заставив реципиента обращать внимание на те детали, которые обычно незаметны в ходе повествования. Упускаются при этом обычно технические визуальные или аудиальные особенности изображаемого: звук шагов, шум голоса, рассматривание предметов, их движение на ветру или в воде. Именно эти приемы позже широко заимствуются в новый роман, в частности, Мишелем Бютором и Аленом Роб-Грийе [13, p. 376]. В первой главе «Проекта революции...» последний прямо называет этот прием: «...il y a un blanc, un espace vide, **un temps mort de longueur indéterminée** pendant lequel il ne se passe rien, pas même l'attente de ce qui viendrait ensuite¹» [7, p. 7].

Теории А. Роб-Грийе о новой романной форме дают возможность создавать новые способы повествования, но не новые образы. В итоге для создания художественного мира используются готовые образы-клише, которые так или иначе связываются с определенным сюжетом и жанром. В целом, определение жанра через конкретные символы на уровне сцен, образов и диалогов приводит к тому, что образными – то есть такими, при описании которых используется прием остранения – остаются только сцены, демонстрирующие «мертвое время». В остальных эпизодах романа описания чего-либо минимальны. По сути, за эстетическое наполнение этих образов отвечает исключительно фантазия читателя, автор же занимает позицию, скорее, искусного механика. Персонажи и художественный мир часто предстают как механизмы, куклы, материал, который нужно разложить в нужной последовательности, чтобы получить историю: «La première scène se déroule très vite. On sent qu'elle a déjà été répétée plusieurs fois : chacun connaît son rôle par coeur. Les mots, les gestes se succèdent à présent d'une manière souple, continue, s'enchaînent sans à-coup les uns aux autres, comme les éléments nécessaires d'une machinerie bien huilée. <...>

Et brusquement l'action reprend, sans prévenir, et c'est de nouveau la même scène qui se déroule, une fois de plus... Mais quelle scène ?²» [7, p. 7].

Впоследствии устранение автора из текста приводит ко второй проблеме, проявившейся уже в эпоху постмодернизма. В постмодерне жанровая структура оказывается связана скорее с ощущением, чем с формальными границами, поскольку жанровая структура разрушена, а роман не имеет однозначного объяснения – и потому тексты, которые написаны с учетом постструктуралистских теорий, ориентируются на то, чтобы вместить наибольшее количество не только трактовок, но и жанров. Как итог, усложнение и разрушение формы делает жанровую дифференциацию практически невозможной. Сюжетно-композиционные особенности, которые в классическом романе работают на поддержание жанровых условностей, в структуралистскую и постструктуралистскую эпоху приобретают противоположную функцию. Так, детектив у А. Роб-Грийе и Ю. Кристевой условен, поскольку его принадлежность к жанру обусловлена только внешними приемами: лексическими, стилистическими, использованием тропов и клише. Например, в «Проекте революции...» один из ключевых приемов – метафорическая параллель с использованием полицейской лексики, характерной для детектива, в описаниях абсолютно не связанных с детективной линией вставных сцен: «...une lampe-projecteur à tige articulée dont le pied est fixé au coin d'un bureau de métal ; le faisceau a été dirigé de façon précise, comme pour un interrogatoire, sur le corps aux courbes harmonieuses et à la chair couleur d'ambre qui git sur le sol³» [7, p. 9]. Интересно, что «Смерть в Византии» Ю. Кристевой тоже начинается с пролога-завязки, описывающего сцену насилия, и использует ту же лексику, но по сути оперирует комбинацией поверхностных клише: «...le cadavre du révérend Robertson gisait abandonné dans le Temple maritime, <...> le chiffre huit tracé avec le sang du macchabée s'étalait au dos, et il se sentit aussi satisfait qu'un petit garçon qui viendrait de se venger de quelque humiliation par une horrible farce gore⁴» [8, p. 9-10]. Тем не менее все эти элементы реципиент распознает и считывает только потому, что хорошо знаком с моделью классического детективного романа, из которого они произошли. Без понимания того, что такое детектив, узнавание жанра и его переизобретение читателем невозможно.

Переизобретение романа как жанра начинается со смены повествовательных стратегий посредством вскрытия и разрушения его внутренних структур, то есть идет изнутри. Переизобретение жан-

² Первая сцена разыгрывается стремительно. Сразу видно, что ее повторяли несколько раз: каждый участник знает свою роль наизусть. Слова и жесты следуют друг за другом со слаженностью шестеренок, крутящихся в хорошо смазанном механизме. <...> Внезапно действие возобновляется без предупреждения, и это вновь та же самая сцена, которая разыгрывается в очередной раз... Но что это за сцена?

³ ...шарнирный столик лампы укреплен на углу металлического стола; пучок света направлен, как во время допроса, прямо на неподвижное тело с безупречными формами и кожей янтарного цвета.

⁴ ...в Морском храме остался лежать труп преподобного Робертсона. <...> При виде цифры «восемь», проступившей кровью на спине покойника, взгляд его повеселел еще больше, и он почувствовал себя довольным, как ребенок, исподтишка отомстивший за унижение немислимой шуткой (перевод Т. В. Чуговой).

¹ ...лакуна, пробел, пауза неопределенной протяженности (дословно «мертвое время неопределенной протяженности»), во время которой не происходит ничего – нет даже затаенного ожидания того, что должно за ней последовать (здесь и далее перевод Е. Д. Мурашкинцевой).

ровой принадлежности романа происходит через реализацию в тексте таких аспектов, как художественный мир (пространство) и сюжетно-композиционные особенности (порядок действий).

А. Роб-Грийе меняет способы повествования от романа к роману, во многом обращаясь к киноведению и теории кино. Апогея его эксперименты достигают в романе «Проект революции в Нью-Йорке» и фильмах «Бессмертная» и «Транс-европейский экспресс»: нарратив, типичный для фильма, он помещает в роман, и наоборот – двигателем сюжета фильма становится произносимый за кадром текст; в романе подробно описываются сцены или плана, что более характерно для сценария: «...le seul détail indiscutable est la bouche généreusement ouverte, dans un long cri de souffrance ou de terreur. De la partie gauche du cadre, descend un cône de lumière vive et crue...¹» [7, p. 8–9].

Ю. Кристева в романе «Смерть в Византии» не создает новый способ повествования, но аккумулирует уже существующие. Если переписывание детектива у А. Роб-Грийе – это переустановка свойств романа и его жанровой принадлежности, то Ю. Кристева фокусируется на множественности форм и их переустановке. Неслучайно «Смерть в Византии» заключает в себе фрагменты различных текстов от философских и литературоведческих до выдуманных интервью и реально существующих жизнеописаний, а художественное пространство романа охватывает всю Европу и отражается в описании выдуманного города Санта-Барбара, культурного котла, стремящегося к превосходной степени во всех отношениях: «... toutes les religions des ingrédients ésotériques pour concocter des cocktails dont avaient grandement besoin les citoyens déboussolés de ce foutu pays afin d'oublier l'inflation galopante, la corruption vertigineuse, le désordre administratif, le manque de projet politique, l'absence totale d'avenir²» [8, p. 16]. Художественный мир «Проекта революции...» сравнительно с избыточной Санта-Барбарой Ю. Кристевой предельно замкнут, безлюден и стабилен, поскольку является, по сути, лабораторией,

в которой реципиент самостоятельно выстраивает сюжет по ходу прочтения. Аналогично структуралистский подход работает над вычленением и обнажением ключевых элементов жанра, романа, текста как систем, отвечая на вопрос «каким образом система функционирует?». Постструктурализм предлагает совокупность всех возможных вариантов систем, при которых не нарушается ее функциональность, и задается вопросом «сколько вариантов системы можно создать и поддерживать в функциональном состоянии одновременно?». Соответственно, художественный мир, нарратив и композиция уже работают не на выражение авторской идеи или жанровой природы романа, но подчинены попыткам читателя найти решение зашифрованных в тексте вопросов и имеют второстепенное значение.

Заклучение

Деконструкция жанрового кода, в данном случае, детективного, от неомодерна к постмодернизму осуществляется с помощью одинакового инструментария – через выделение характерных особенностей в структуре романа и их дискредитацию. Специфика структуралистского и постструктуралистского методов, согласно которым и осуществляется разоблачение, заключается в устранении характерного приема и намеренной демонстрации созданной пустоты в структуре текста или аккумуляции наибольшего количества приемов соответствия. Оппозиция «устранение» – «аккумуляция» реализуется в романе в первую очередь на уровне нарратива, но также затрагивает художественное пространство и сюжетно-композиционные особенности. Задача устраняемого или избыточного приема – сфокусировать внимание читателя на несоответствии заданного жанра и способа его реализации в тексте, который затрагивает только поверхностный стилистический уровень, но не саму структуру романа. Итогом успешного прочтения становится переизобретение жанра, утратившего формальные признаки, но сохранившегося в ощущениях и контекстах. Дополнительно можно отметить, что хронологически постструктурализм возникает как «работа над ошибками» в структуралистском методе: бесконечная трактовка «пустого знака» разрушала классическую вертикальную иерархическую структуру классического текста, но не предлагала новых вариантов реактуализации повествования. Постструктуралистская горизонтальная структура дает читателю возможность подбора наиболее жизнеспособных и адаптирующихся элементов для создания собственного (в данном случае – детективного) романа.

¹ ...единственная неоспоримая деталь – это рот, широко раскрытый в неумолчном крике страдания или ужаса. С левой стороны кадра спускается конус яркого и резкого света (перевод Е. Д. Мурашкинцевой).

² ...эзотерические составляющие всех без разбору религий для своих коктейлей, в которых ой как нуждались граждане, потерявшие в этой проклятой стране свои ориентиры, для забвения всего того, что их окружало: галопирующей инфляции, роста коррупции, административной чехарды, отсутствия политических целей, а заодно и будущего (перевод Т. В. Чугуновой).

ЛИТЕРАТУРА

1. Dosse, F. Histoire du structuralisme : in 2 vol. / F. Dosse. – Paris : La Découverte, 1991. – Vol. 1: Le champ du signe, 1945-1966. – 459 p.
2. Collovald, A. Les grands lecteurs de romans policiers / A. Collovald, E. Neveu. – Paris : La Découverte, 2013. – 140 p.
3. Lits, M. De la «Noire» à la «Blanche»: la position mouvante du roman policier au sein de l'institution littéraire / M. Lits, V. Desnain. – Paris : La Découverte, 2015. – 129 p.
4. Kemp, S. Le Nouveau Roman et le roman policier: éloge ou parodie? / S. Kemp, V. Desnain. – Paris : La Découverte, 2015. – 120 p.

REFERENCES

1. Dosse, F. Histoire du structuralisme : in 2 vol. / F. Dosse. – Paris : La Découverte, 1991. – Vol. 1: Le champ du signe, 1945-1966. – 459 p.
2. Collovald, A. Les grands lecteurs de romans policiers / A. Collovald, E. Neveu. – Paris : La Découverte, 2013. – 140 p.
3. Lits, M. De la «Noire» à la «Blanche»: la position mouvante du roman policier au sein de l'institution littéraire / M. Lits, V. Desnain. – Paris : La Découverte, 2015. – 129 p.
4. Kemp, S. Le Nouveau Roman et le roman policier: éloge ou parodie? / S. Kemp, V. Desnain. – Paris : La Découverte, 2015. – 120 p.

5. *Blancher, M. Polar et postmodernité / M. Blancher. – Paris : L'Harmattan, 2016. – 682 p.*
 6. *Revue critique de fiction française contemporaine / éd.: A. Hargreaves. – Paris : Ghent, 2016. – P. 4–12.*
 7. *Robbe-Grillet, A. Projet pour une révolution à New York / A. Robbe-Grillet. – Paris : Les Éditions de Minuit, 2013. – 216 p.*
 8. *Kristeva, J. Meurtre à Byzance / J. Kristeva. – Paris : Fayard, 2004. – 370 p.*
 9. *Barthes, R. Critique et Vérité / R. Barthes. – Paris : Seuil, 1966. – 79 p.*
 10. *Robbe-Grillet, A. Pour un nouveau roman [Électronique resource] / A. Robbe-Grillet. – Paris : Éditions de Minuit, 2013. – Mode d'accès: <http://www.decitre.fr/media/pdf/feuilleter/9/7/8/2/7/0-7/3/9782707322852.pdf>. – Date d'accès: 03.06.23.*
 11. *Кристева, Ю. Избранное: разрушение поэтики / Ю. Кристева. – М. : РОССПЭН, 1998. – 652 с.*
 12. *Misek, R. Dead time: Cinema, Heidegger, and boredom / R. Misek. – New York : Routledge, 2012. – 142 p.*
 13. *Mosely, M. J. Another Look at Heideggerian Cinema: Cinematic Excess, Antonioni's Dead Time and the Film-Photographic Image as Copy / M. J. Mosely. – Edinburgh : University Press, 2018. – 383 p.*
 14. *Новое литературное обозрение : сб. науч. ст. / НЛО ; редкол.: А. И. Рейтблат [и др.]. – М. : НЛО, 1996. – 449 с.*
5. *Blancher, M. Polar et postmodernité / M. Blancher. – Paris : L'Harmattan, 2016. – 682 p.*
 6. *Revue critique de fiction française contemporaine / éd.: A. Hargreaves. – Paris : Ghent, 2016. – P. 4–12.*
 7. *Robbe-Grillet, A. Projet pour une révolution à New York / A. Robbe-Grillet. – Paris : Les Éditions de Minuit, 2013. – 216 p.*
 8. *Kristeva, J. Meurtre à Byzance / J. Kristeva. – Paris : Fayard, 2004. – 370 p.*
 9. *Barthes, R. Critique et Vérité / R. Barthes. – Paris : Seuil, 1966. – 79 p.*
 10. *Robbe-Grillet, A. Pour un nouveau roman [Électronique resource] / A. Robbe-Grillet. – Paris : Éditions de Minuit, 2013. – Mode d'accès: <http://www.decitre.fr/media/pdf/feuilleter/9/7/8/2/7/0-7/3/9782707322852.pdf>. – Date d'accès: 03.06.23.*
 11. *Kristeva, Yu. Izbrannoe: razrushenie poetiki / Yu. Kristeva. – M. : ROSSPEN, 1998. – 652 s.*
 12. *Misek, R. Dead time: Cinema, Heidegger, and boredom / R. Misek. – New York : Routledge, 2012. – 142 p.*
 13. *Mosely, M. J. Another Look at Heideggerian Cinema: Cinematic Excess, Antonioni's Dead Time and the Film-Photographic Image as Copy / M. J. Mosely. – Edinburgh : University Press, 2018. – 383 p.*
 14. *Novoe literaturnoe obozrenie : sb. nauch. st. / NLO ; redkol.: A. I. Rejtblat [i dr.]. – M. : NLO, 1996. – 449 s.*