

*Е.М. Тюленева*  
*E.M. Tyuleneva*

**«ФИЛОРНИТ» САШИ СОКОЛОВА:  
ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ ТРИКСТЕРСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ**

**"FILORNIT" BY SASHA SOKOLOV:  
THE EXPERIENCE OF READING A TRICKSTER UTTERANCE**

*Статья посвящена рассмотрению специфики трикстерского высказывания в современной отечественной литературе. Для анализа выбран последний текст Саши Соколова «Филорнит» (2010), воспроизводящий трикстерский нарратив предшествующего романа «Палисандрия» (1985) и содержащий активные отсылы к нему, но вместе с тем демонстрирующий эволюцию как цели трикстерского высказывания, так и его структуры, способов создания и механизма действия. Актуальность трикстероцентричного дискурса в сверхтексте Саши Соколова связана с характерным неприятием конвенциональности, чем вызвано деконструирование, а в иных случаях и откровенное пародирование, разрушение любых форм, обладающих сакральным или императивным статусом. Однако в его поздних текстах, как и в позднем постмодернизме в целом, наблюдается большая концентрация на метатекстовых и внутритекстовых процессах, нежели на активном жесте. В этой связи претерпевает изменение и трикстерское высказывание. В частности, персонаж, транслирующий в тексте императивное слово, и герой-трикстер меняются местами: первый переводится в зону нестабильности, амбивалентности, сакральной клоунады, а второй десакрализуется и лишается своего авторского статуса. Развоплощенный герой-нарратор переходит на другой текстовый уровень и предстает как элемент фактуры, тела текста. Сходным образом в случае работы с социально-историческим контекстом трансформации подвергаются не социальные концепты, как это было раньше, а некое вещество социальности или плоть истории. Такое смещение ракурса дает возможность перейти от прямолинейного трикстерского шутовства и провокации к использованию ресурсных возможностей трикстерской практики: обнаружения двусмысленности, алогичности, разрыва, пустот и промежутков. Основной задачей такого рода высказывания становится осуществление трансгрессии: перехода от символизации и метафоризации как механизмов означивания к демонстрации становления текста и визуализации творческого акта.*

**Ключевые слова:** *Саша Соколов, «Филорнит», «Палисандрия», трикстерское высказывание, трикстерский нарратив, трансгрессия.*

*The article is devoted to the consideration of the specifics of a trickster utterance in the modern Russian literature. The last text of Sasha Sokolov "Filornit" (Philornite) (2010) was chosen for the analysis. This text reproduces the trickster narrative of the preceding novel "Palisandria" (1985) and contains active references to it, but at the same time it demonstrates the evolution of both the goal of the trickster utterance*

*and its structure, methods of creation and mechanism of action. The relevance of the trickster-centric discourse in Sasha Sokolov's supertext is associated with the characteristic rejection of conventionality, which causes deconstruction, and in other cases, undisguised parody and destruction of any forms with sacred or imperative status. However, in his late texts, as in late postmodernism as a whole, there is a greater concentration on metatextual and intratextual processes than on the active gesture. In this connection, the trickster utterance undergoes a change. In particular, the hero transposing an imperative word in the text and the hero-trickster change places: the first one is transferred to the zone of instability, ambivalence, sacral clowning, and the second one is desacralized and deprived of its author's status. The excarnated hero-narrator moves to another text level and appears as an element of the texture, the body of the text. Similarly, no longer social concepts, as it was before, but a certain substance of sociality or the flesh of history undergoes transformation in the case of working with the socio-historical context. This shift in perspective makes it possible to move from straightforward trickster jestering and provocation to using the resource capabilities of trickster practice: the detection of ambiguity, illogicality, rupture, voids and gaps. The main task of this kind of utterance becomes the realization of transgression: the transition from symbolization and metaphorization as the mechanisms of signification to the demonstration of the formation of the text and visualization of the creative act.*

**Key words:** *Sasha Sokolov, Filornit, Palisandria, trickster utterance, trickster narrative, transgression.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2019-40-1-92-99

Последние тексты Саши Соколова, входящие в «Триптих», демонстрируют активную работу с текстами-предшественниками. Как первая фраза «Газибо» отсылает к первому роману «Школа для дураков», актуализируя сверткстовые процессы и прогнозируя развитие уже сформированных в раннем тексте конструкций [5], так и первая фраза «Филорнита»: «*Arrepentios*<sup>13</sup>, советовала невзрачная в чем-то тусклом, ... в комнатах появлясь...» [4, 169] представляет автоцитацию «Палисандрии». Покаяние/раскаяние – один из ключевых мотивов «Палисандрии», связанный с пастишной природой романа, предусматривающей пересмотр истории и отношения к ней. Так, необходимость раскаяния в романе подается как внешний по отношению к герою и потому насильственный процесс. Она внушается Палисандру всеми окружающими его инстанциями: от многоюродных теток и просительницы, сочувствующей феминисткам Кремля, до канадской журналистки Викки Габоро и собственного внутреннего голоса, условного Сверх-Я, заставляющего героя все время оправдываться. Собственно, рефлексия феномена раскаяния и работа Палисандра с ним становится сюжетообразующим и провоцирующим наррацию фактором. Поэтому текст представляет массу вариаций этого мотива: эпатажная – раскаяние предстает как нечто конформистское, а потому принципиально невозможное; риторическая – раскаяние размывается при переводе его в фигуру речи, сопровождающуюся дополнительными каламбурами, стереотипными или разговорными идиомами и т.п.; пародийная – раскаяние лишается своего ритуального статуса и перерождающей функции в случае мнимого осознания или мнимого наказания; конфликтная – обнажаются недостатки других персонажей и стоящей за ними системы, гораздо более нуждающейся в раскаянии/исправлении, чем герой-рассказчик; симулятивная – раскаяние подается как симуляция экзистенциальной процедуры или симуляция гуманности и правосудия; метатекстовая – герой-писатель демонстрирует травестирование бессознательного чувства вины при описании процедуры создания текста. В результате, пройдя эти многочисленные

---

<sup>13</sup> *Arrepentios* (исп.) – покаяйтесь. Здесь и далее в цитатах курсив *Саши Соколова*.

стадии, покаяние в романе утрачивает бинарную маркированность, оценочность, привязку к конкретике (событию, вине, субъекту), а как следствие, становится особой оптикой отношения к прошлому и выводится в надтекстовый уровень, предлагая важное для Соколова понимание аксиологической или интерпретационной относительности как отдельных исторических событий, так и истории в целом.

При этом суммирование механизмов, использованных при деконструкции феномена покаяния/раскаяния как формы, обладающей сакральным или императивным статусом, позволяет говорить о специфическом трикстерском высказывании, на котором строится и повествование Дальберга, и собственно текст. Но если в «Палисандрии» этот тип высказывания обнажен и сознательно гиперболизирован: трикстероцентричный нарратив формируется вокруг фигуры героя-трикстера и поддерживается жанровыми атрибутами пастиша, то в «Филорните» высказывание обнаруживает новый уровень. И это в целом свойственно для современного состояния постмодернизма, который в актуальной литературной практике отвечает за трикстерство как архетип деятельности [2, 21] или тип культурной стратегии [1], но к 2010-м годам уже в большей степени сконцентрирован на метатекстовых и внутритекстовых процессах, нежели на активном жесте.

Итак, первая фраза «Филорнита»:

*Arrepentios,*  
советовала невзрачная в чем-то тусклом,  
плиссе ли, гофре,  
вроде какого-то, что ли, пеплума,  
в комнатах появляясь... [4, 169] –

представляет собой реплику соколовского сверхтекста, вводя в качестве исходных позиций уже сформированные автором принципы: травестирование идеи покаяния; оксюморонное совмещение сакрального и профанного (*arrepentios* vs *советовала*); введение персонажа (условно Невзрачной, поскольку имени у нее так и не будет), визуализирующего как сам образ многоюродных теток из «Палисандрии», так и транслируемую ими атмосферу тлена. И наконец, расщепление означивания (*плиссе/гофре*) вплоть до самостоятельных, почти мотивных линий: *пеплум* поддерживает ряд 'тленных' характеристик, устойчивых для всего текста: невзрачная, в тусклом, сутулилась, веяла тленом и т.п., и одновременно запускает жанровую рефлексию: *пеплум* как кинематографический жанр, декларирующий масштабность, эпичность, историчность в качестве первостепенных характеристик, вновь обращает текст к «Палисандрии», уже своим заголовком демонстрирующей те же установки.

Но практически со 2-ой строфы (2 главки) совершается новый шаг. Балансирование на грани сакрального, некая сакральная клоунада, которая вполне очевидна для соколовского героя-повествователя (фиктивного нарратора), начинает переноситься с него как реципиента, который воспринимает все в пародийном ключе, на персонаж, транслирующий в тексте императивное слово. Так, оказывается, что Невзрачная, с ненастными и скорбящими очами, взывающая на испанском к покаянию, внезапно возникающая в залах музея и пронзающая их своим требованием, вместе с тем полна отнюдь не религиозной укоризны, изъясняется «электричеством чар», «флюидами кундалини». И эта ее лиминальность усугубляется по мере развития текста, а соответственно, трансформируется то Слово, с которым она приходит в мир/музей. Сначала Слово переводится на кириллицу, теряя при этом и графическую неординарность (курсив), и тем самым обозначает переход коммуникации в диспозитивный и профанный контекст. Что, в свою очередь, допускает саму возможность диалога героев. Переакцентировка внимания с содержания Слова (укора) на способ его передачи («речью не уст, но фибр») меняет отношение героя («я понимал, я улавливал, / потому что вполне был для этого чуток, тонок...» [4, 194]). А введение бэкграунда Невзрачной: «она соблюдает обет безмолвия, / обретаясь при этом / в приюте для малоимущих вдов, / чьи мужья / ... из каких-нибудь не возвратились походов» [4, 215], объясняющего ее скорбь, но одновременно

представляющего ее персонажем другого текста Соколова – «Газибо», начинает процесс десубъективации героини.

Параллельно размывается и предмет покаяния, он так долго не называется, что замещается чередой трансформаций вокативного «покайтесь», которое начинает обретать в тексте самостоятельный сюжет. Наконец, вторжение рассказчика в высказывание героини, его попутные замечания и метатекстовые комментарии закономерно приводят к превращению рассказчика в автора, героини – в персонаж уже его истории, а ее Слова – в высказывание, смоделированное внутри этого нового текста. Таким образом, первоначально враждебная героиня с ее чужим словом обезоруживается, приручается, ее высказывание перерабатывается и даже начинает встраиваться в новые конструкции. Так, в 80 главке становится возможным трикстерское совмещение заявления героя-нарратора и претензии Невзрачной, в конце концов конкретизированной:

...только невзрачная,  
по воскресным являясь дням,  
кундалинила нудно:  
покайтесь, не пожалеете,  
ибо это, наверное, вы,  
лично вы умертвили всех этих изящных [4, 248].

Высказывание строится на обнаружении и травестировании целого ряда двусмысленностей: пафос покаяния не соотносим с объектом его применения (умерщвлены насекомые, ставшие экспонатами музея), созидательная энергия кундалини растрачивается в однообразии и занудстве, но главное – герой не имеет отношения ни к смертям насекомых (он лишь смотритель в музее), ни к насекомым вообще (изящные – в его понимании – птицы, к которым он устремляется от повседневности и от насекомых как ее символа).

Интересно, что в тексте представлено и дальнейшее существование дискредитированного императивного высказывания. Разрушенное Слово Невзрачной продолжает по инерции формироваться и превращается в банальный совет и не менее банальный афоризм: «не предавайтесь унынию ... / потому что те насекомые, что крылаты, / разве они по-своему суть не птицы» [4, 253]. А те в свою очередь растворяются в формальных вежливых фразах героя: «по-своему суть, безусловно, / примите мои уверения» [4, 254] и консервируются в архаичных метрах: «приняв, / из музея она удалялась» [4, 255].

Так трикстерское высказывание преодолевает высказывание конвенциональное. В связи с этим возникающий в тексте намек на любовную историю, который порой заставляет исследователей видеть здесь особую перерождающую и преобразующую функцию женского начала, мы склонны также рассматривать через трикстерскую оптику: удалившуюся (показательно, что, утратив Слово, героиня и сама удаляется) женщину замещает другой более важный для героя образ – птица.

Замещение это осуществляется характерно по-соколовски через метаморфозу:

приняв,  
из музея она удалялась,  
и статью, и поступью,  
и надменной усмешкой напоминая ту,  
которую гондольеры адриатических вод  
столь умело воспели в одном из своих эротических ариозо  
88  
*la-la-la-la, мол,*  
*la-la-la-la,*  
*ragazza piccola mia*  
89  
мы говорим, разумеется,  
про болотную венецианскую выпь... [4, 255–257]

Момент превращения многоступенчат: удаляющаяся Невзрачная замещается личным местоимением (она), то в свою очередь продолжает женскую линию, обозначая диалог с другой не названной, но указанной героиней (ту, которую). Гендерная маркировка максимально усиливается следующим ситуативным и лексическим набором: гондольеры адриатических вод, эротические ариозо, моя маленькая девочка (*ragazza piccola mia*). Именно этот мелодраматический перебор, интертекстуально воспроизводящий скрип уключин и женский визг блоковской «Незнакомки», перебивающийся разделением на главки и переключением языковых и графических регистров, обеспечивает ту пороговую ситуацию, в которой происходит превращение. Формальный перевертыш, нарушение ожидания, антропоморфный подвох приводит к кардинальным трансформациям: уход Невзрачной высвобождает образ птицы.

История с Невзрачной и реакция на ее Слово развивается на фоне самоидентификации героя-нарратора и оформления его собственного голоса. На этом пути он тестирует все варианты трикстерского высказывания: обнажение штампов; интертекстуальное пародирование; использование стандартных для работы с властным дискурсом концептов (преображение/преобразование, авторство, музей); шутовское травестирирование исторических событий и социальных ценностей, разыгрывание ролей шута и летописца при венценосной особе вплоть до примерки на себя маски диктатора; наконец, смена точек зрения и путаница голосов. В этом карнавале трикстерского жеста деконструкции подвергается не только чужеродное, но и свое. Становясь персонажем собственного текста; отождествляясь не только с маской, роль которой герой играет, но и одеждой, мебелью, литературным жанром, то есть выходя к неразличению субъекта и объекта; изучая возможности остраненного восприятия и описания себя; обращаясь к себе как к другому, нарратор достигает собственного развоплощения. И это уже новый уровень трикстерства: десакрализации подвергается сам герой, входя в текст уже не автором или персонажем, а на уровне фактуры, текстового элемента.

Именно таким элементом становится птица. Неслучайно она вводится в текст через почерк как символ творчества и стиля:

к тому же он недолюбливает свой почерк:  
ведь тот настолько неординарен,  
что все еще не удастся к нему привыкнуть,  
привыкнуть, чтобы не обращать на него вниманья  
и больше не узнавать себя по нему поминутно,  
как по полету птицу:  
а, так вот я, оказывается, какой персонаж  
8  
конечно, оказывается,  
а ты что мыслил... [4, 175–176]

По почерку герой узнает себя, «как по полету птицу». Однако именно с проникновения в фактуру почерка начинается расщепление субъекта: рассказ о герое от 3-го лица («он недолюбливает свой почерк») сменяется его собственным голосом («так вот я, оказывается, какой персонаж»), а тот в свою очередь – диалоговой конструкцией со 2-м лицом («а ты что мыслил»). Возникшая диссоциация субъекта фиксирует переход от символизации и метафоризации к веществу и телу текста. Этот поворот позволяет сделать работу со штампом продуктивной и избежать его поверхностной дискредитации. Поэтому едва возникающая ирония абстрактного нарратора тут же уравнивается самоиронией героя-рассказчика, а опасная для всякого символа романтизация нейтрализуется и угасает в бытовом разговоре. Далее на смену утраченному субъекту приходит самодостаточный объект: почерк предстает как очередной персонаж с историей («твоя латиница смотрит мокрицей, кириллица – сколопендрой, однако и та, и эта пытается мимикрировать ... под пернатое <...> летящее, на прищур дотошного филорнита» [4, 177–178]). Метафора разворачивается в сюжет: осуществленный в процессе текстового развития почерк сам

становится птицей. Поэтому следующий шаг будет максимально умножать плотность нового образа: не просто пернатое, но «самых похвальных свойств» и «über, что называется, alles»; не просто дикий голубь, а птица уровня пустельги, балобана. Тавтология усиливается, чтобы прозвучавшее затем дважды «с околосоколиной, коллега, с околосоколиной» не оставило сомнений: птица-почерк – это еще и автор-Соколов, уже собственной телесностью входящий в текст.

Такое смещение ракурса дает возможность перейти от прямолинейного трикстерского шутовства и провокации к использованию ресурсных возможностей трикстерской практики: обнаружения двусмысленности, алогичности, разрыва, пустот и промежутков и осуществления трансгрессии. Следующий виток птичьего мотива также демонстрирует этот усложненный механизм. Птицами предстают погибшие, не вернувшиеся с войны солдаты – образ не менее клишированный, чем почерк – птичий полет. Если в первом случае почерк актуализировал контекст творчества и трансформации оказалась подвергнута телесность текста, то теперь задействован социально-исторический контекст, и вероятно, стоит ожидать работы с социальным веществом.

Вполне логично нарратор использует здесь маску шута и его прямое обличающее высказывание: «приказали все низменное возвысить, / а все высокое низвести ... // и крестовые те походы разжаловали в трэфовые, / объявили несправедливыми...» [4, 219–220]. Социальный абсурд усугубляется абсурдом экзистенциальным: погибшие солдаты «в принципе, возвратились, / но были изгнаны вон, / потому что – не узнаны» [4, 220]. Показательно уточнение «в принципе возвратились», акцентирующее зону лиминальности. Стереотипный образ легко выворачивается: солдаты возвратились другими, поэтому не узнаны; солдаты-птицы – это не погибшие-герои, «вы – не те, / те – не птицы» [4, 221]. Вернувшихся не узнают даже жены и матери, на разных языках восклицающие *va via* (ит. – уходите), *fuera* (исп. – вон), *shoo* (англ. – кыш). Расширение сцены от максимально частного до максимально общечеловеческого позволяет Соколову вновь уйти от дискредитации как шаблонного образа, так и стереотипной ситуации. Дискуссионной оказывается не столько проблема человека и общества/государства, сколько возможность выхода за рамки, границы, конвенции. Поэтому даже весьма саркастический монолог нарратора-шута будет использован не в обличительных целях, а как демонстрация иного типа дискурса. С этой целью конфликт перенесен в плоскость языка и стилистики:

говорилось, что пали, мол, смертью довольно доблестных,  
но достаточно слаботелых,  
или, как выразился летописец,  
вельми тщедушных

55

казалось бы, ай да эпитет,  
ан нет:  
просматривая манускрипт,  
венценосный цензор,  
коего почитали лучшим стилистом отечества,  
сделал на поле помету: *стиль*  
и был столь любезен,  
что там же представил свой вариант:  
*пали смертью изящных...* [4, 221]

Помимо интертекстуального отсыла к большому ученому, знающему толк в языкознании, Соколов вводит и самоцитацию, причем дважды на этом небольшом участке текста. В «Газибо», опубликованном за год до «Филорнита», в числе прочих разрабатывается тот же мотив «справедливых» войн и павших «на их полях смертью хрупких» [3, 100]. Размыкаются границы текстов, и начинается диалог абстрактного автора «Газибо» с персонажами фиктивного автора «Филорнита». И в этом смысле вариант «смертью хрупких» конкурирует не только со «смертью доблестных», но и «смертью

изящных». Возникает сверткестовый сюжет с парадоксальным травестирированием: «изящное» – ключевая номинация «Газибо», репрезентирующая искусство вообще, здесь маркирована как элемент языка власти: слово использовано цензором для украшения (лакировки) действительности. Та легкость, с которой Соколов отдает знаковое для него понятие венценосному цензору, свидетельствует о совершении трансгрессивного перехода, о переключении регистра и, возможно, о новом языке покаяния.

Поэтому символичен выход героя-нарратора на балкон, переход из статуса музейного зрителя к экзистенциальному состоянию зрителя в пространство, где балконные видения закономерно предстают тревожными и трепетными птицами. Соколов демонстрирует потенциальный способ выхода в промежуток и его освоения: нефинальную трансформацию, превращение, не имеющее начала и конца. И соответственно, выход на балкон здесь может трактоваться как выход в другие высказывания, стремящиеся к преодолению себя, или шире – переход к иному типу высказывания.

Именно здесь, в точке схождения двух текстовых линий – освобождения от Слова Невзрачной и обретения собственного голоса – появляется главная птица. Та самая болотная венецианская выпь, или *botaurus stellaris*, которая замещает Невзрачную. И начинается овеществление метафоры птица-творчество, демонстрирующее собственно процесс творения. Птица подается как мерцающий, становящийся образ уже на уровне означивания (выпь/цапля), но далее и визуально: она проявляется из тьмы/небытия в отблеске света. Причем сам свет вводится метонимически через цвет оперения, отливающего в лучах внезапного освещения. Этот логический парадокс курицы и яйца – птицы и света – образует круг имманентной нестабильности, чреватый генерацией текстовых элементов. Так возникает неиссякаемый, постоянно пополняемый список источников света (фонарь на набережной, карнавальный фейерверк, факел, бакен), множащий световой контекст творчества, с одной стороны, и эффект мерцания – с другой. Латинское *botaurus stellaris* буквально – 'выпь звездная', что в сочетании с ночным фоном и акцентуируемым мерцанием отсылает к образу звездной ночи из «Газибо» как пространства творения и его высшей характеристике «вызвездило на ять» [3, 79]. Так свет, окружающий птицу и практически излучаемый ею, ставит ее в один ряд с Изящным.

Однако, защищая эту новую героиню от клише, Соколов отвлекает читателя симулятивным спором о стереотипах, обнажая прием и гиперболизируя его тавтологическими конструкциями: «переливается на стопах ее чешуя // а точнее, не как, а чем, / не перламутром ли, / а, скорее, не перламутром, / а, скажем, каким-нибудь турмалином // а что, / отчего бы и нет, / почему, / если что-то там где-то переливается, / то обязательно перламутром // несколько не обязательно...» [4, 258–264]. В этом утрированно косноязычном диалоге спрятан другой важный птичий образ: «мысль – птица, летающая сама по себе», его опасное тяготение к афоризму здесь легко заговаривается, растворяется в вариациях перламутра и турмалина. А сам образ, соответственно, остранивается и овеществляется: мысль буквально перелетает со строчки на строчку, не удерживая означивание.

Мерцание мысли, перьев-чешуи, светильников-звезд с его порождающим потенциалом формируют финальную сцену. Она освещается спичкой чичероне-проводника, забытой, как будто по оплошности, в предыдущем перечне источников света. Но момент забывания важен. Венецианский чичероне, «смурной курилка с острова святого микеле» [4, 263], проводник с острова мертвых, провожатый в запредельном пространстве творчества – по всей вероятности, И. Бродский, и это менее всего ожидаемый в соколовском контексте персонаж. Но, очевидно, это и самый сильный ход для осуществления трансгрессии. Поэтому, свершившись, дальше она многократно прокручивается, демонстрируя не столько те тайны, которые открываются в запредельном, сколько саму возможность перехода, возвращения, перехода и возвращения – уловления креативного акта. Чичероне без конца чиркает спичкой, как кинохлопушкой, отмеряя кадры и меняя ракурсы. То он предстает Челентано, и, предположим, что отыгрывается его роль

чичероне в фильме «Безумно влюбленный». То в фокус попадает собственно спичка, горящая в темноте, и герой-рассказчик набрасывает сразу несколько потенциальных вариантов ее интерпретации: «невероятно изящно, / не говоря, что типично / и без нее в нашем беглом пейзаже / нам будет чего-то заметно недоставать» [4, 265]. То акцентируется время и место – вечер, дверь трагтории. Однако на входе и выходе из этих вариаций и/или перемещений нарратора стоит птица, чешуя на плюснах которой поблескивает и переливается в отблеске вспыхивающей спички уплывающего чичероне. Эта рамка оформляет новое пространство, выход в которое осуществлен героем-нарратором. И сформулирован им как открытое высказывание, построенное на потенциально генеративных элементах: амбивалентности, пограничности, неразличении и т.п. В результате финальное «мы» может прочитываться интерпретационно: от единения/отождествления с птицей (творчеством) в искомом креативном/небытийном пространстве до «мы» диалогического (с абстрактным слушателем/читателем или своим альтер-эго, как это было в «Школе для дураков»). Важно другое – становление/осуществление филорнита, вышедшего за границы конвенций, трикстерски ушедшего и от бабушки (Невзрачной), и от дедушки (чичероне) и обретшего свою птицу/слово. И оно озвучено в финале: *arrivederci* (до свидания). Кстати, здесь стоит единственная точка в тексте, и это последняя его фраза, но такая же курсивная, как и первая, – высказывание неостановимо.

1. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // *Новое литературное обозрение*. 2009. № 100. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html> (дата обращения 12.11.2018).
2. Саморукова И.В. *Художественное высказывание как эстетическая деятельность: типология и структура креативного опыта в системе дискурсов: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Самара, 2003.*
3. Соколов Саиа. Газибо // *Соколов Саиа. Триптих. М., 2011. С. 59–165.*
4. Соколов Саиа. Филорнит // *Соколов Саиа. Триптих. М., 2011. С. 167–267.*
5. Тюленева Е.М. К вопросу о внутренних процессах в авторском свертке Саии Соколова. Статья 1: Трансформация мотива // *Вестник Костромского государственного университета*. 2017. Т. 23. № 3. С. 145–149.