

Трансформации субъектности

В настоящее время существуют различные виды субъектности в поэзии. С одной стороны, отмечается появление новых видов субъектности, а с другой – использование таких, которые можно назвать традиционными. Однако и эти виды подвергаются существенной трансформации. Это зависит, разумеется, от индивидуальности автора и от тех приемов, которые он использует при создании произведения. В данной работе выбор авторов обусловлен тем, что каждый из них находится в перманентном поиске средств выразительности. Субъектность не задана изначально, а вызревает и вырастает. Таким образом происходит возврат к фундаментальному значению «поэзии», как «творению».

В связи с этим исследователю необходимо, помимо собственно поэтических текстов, учитывать авторефлексивные тексты авторов, а то и побуждать авторов на создание таких текстов, задавая провоцирующие вопросы.

Я считаю, что в анализе современной поэзии важен не только взгляд со стороны – исследователя (литературоведа, лингвиста, культуролога), но и взгляд изнутри – самого создателя текстов. Трансформация происходит на уровне поэтического текста, но это значит, что в пре-тексте и за текстом происходят определенные трансформативные процессы, которые могут затрагивать и субъектность.

I

Классификацию традиционных форм субъектности представил в 70-е гг. прошлого века теоретик литературы Борис Корман (1922–1983), творчески связанный с московско-тартуской семиотической школой. В своем построении «теории автора» он опирался одновременно на идеи Ю.Н. Тынянова и М.М. Бахтина. Его подход основывался на четкой структуризации литературного пространства, в том числе в отношении «субъектных форм выражения авторского сознания». По Корману, субъекты могут быть следующие: «собственно автор», «автор-повествователь», «лирический герой», «ролевой герой». При этом «собственно автор» и «автор-повествователь» в своих текстовых проявлениях сближаются, а в случае с «ролевым героем» можно говорить о своего рода двусубъектности.¹

¹ См. Корман (1982).

Представляется, что в целом ряде случаев такая структурно-типологическая классификация может быть вполне применима к бытующим сегодня в русскоязычном пространстве поэтическим практикам.

В первую очередь это такие практики, которые основательно связаны с традиционным письмом. При этом традиция в данном случае понимается достаточно широко. Это и понимание роли поэта как создателя собственного мира (или миров), и владение различными поэтическими жанрами и способами письма, и, следовательно, различные способы представления субъектности.

Обратимся к деятельности поэтов, чье творчество достаточно репрезентативно представлено в современном литературном процессе. Это Елена Кацюба, Константин Кедров, Вадим Месяц и Андрей Тавров. Эти поэты активно действуют в поэтическом пространстве, кроме того, они занимаются авторефлексией и рефлексией по поводу творчества других авторов.

Константин Кедров предпочитает действовать от первого лица в авангардной и даже модернистской традиции позиционирования поэта как демиурга. Подобно тому, как он работает (играет) с различными стихоформами, он так же обыгрывает формы субъектности. К нему можно отнести определение хорватского теоретика Й. Ужаревича о лирическом «Сверх-Я»², то есть Я, которое не только создает текст, но и в то же время ведет наблюдение над созданием текста. Такая степень субъектности характерна для некоторых авторов, осознанно работающих в экспериментальной поэтике.

В первую очередь для Елены Кацюбы, которая определяет свои действия в поэтическом пространстве как «лингвистический реализм». Это означает, что она следует за словом, которое имманентно является субъектом творчества. Поэт в данном случае предстает своеобразным скульптором слова и, в зависимости от фактуры слова – мягкой или твердой – лепит или вырубает словесную скульптуру.

Вадим Месяц в своем творчестве представляет различные трансформации субъектности. У него можно обнаружить все виды субъектности, обозначенные Б. Корманом. Месяц пишет и лирику от первого лица, выступает и как автор-повествователь в стихах на исторические и мифологические темы, и в качестве ролевого героя, когда пишет от лица другого(ой). Кроме того, он фактически входит в мир досубъектного (до-субъективного) творчества, когда пишет тексты, ориентированные на аутентичный песенный фольклор, или создает своеобразный новый эпос («Норумбега»).

Андрей Тавров, поэт, стилистически близкий к направлению метафористов, выделяется углублением в философско-теологические проблемы бытия. Его интересуют надличностные проблемы. В роли субъекта здесь скорее выступает собственно автор, который отрешается от субъективности в

² Užarević (1991, p. 132).

пользу создания объективной картины мира. Вероятно, Тавров мог бы повторить слова Ницше из его «Рождения трагедии из духа музыки»:

Субъект, волящий и преследующий свои эгоистические цели индивид, мыслим только как противник искусства, а не его источник.³

Тавров создает целый ряд программных произведений, в которых манифестирует проект создания деперсонализированного, наиндивидуального искусства, обусловленного религиозными коннотациями.

Константин Кедров

«У поэта нет биографии – только вечность», – утверждает Константин Кедров в эссе о Хлебникове. В случае с Хлебниковым – это безусловная данность. Но и по отношению к поэтам в предельном приближении придется согласиться с этой максимой. В конечном счете мир, созданный поэтом, в абсолютном смысле принадлежит вечности. Хотя, конечно, можно складывать и биографии поэтов. Но Константин Кедров верен предназначению, он ищет и находит такие формы взаимодействия с мыслезёмом (воспользуемся хлебниковским словом), которые выводят его к действительно довольно рискованным кручам и обрывам времени.

Уже здесь в острой форме ставится вопрос о субъектности. Если у поэта нет биографии, не значит ли это, что он как субъект выступает в качестве ретранслятора некоторых идей, смыслов, которые внесубъектны?

Тут нам и придет на помощь мысль о «лирическом парадоксе», сформулированная Йосипом Ужаревичем. Он пишет:

Позиция лирического Сверх-Я вполне аналогична позиции кинокамеры по отношению к снятому фильму. [...] В этой полной связанности Сверх-Я со стихотворением как целым лежит смысл транспарадоксальности, т.е. эффект художественного катарсиса. Проблематика лирического Я и Сверх-Я включает два предельных случая: подчеркнутый персонализм и полную (но, в сущности, видимую) деперсонализацию. Между этими предельными случаями есть целая шкала возможностей структурных реализаций лирического субъекта. Здесь важно также подчеркнуть, что лирическое Я в тематическом и структурном смысле также является *объектом лирики* (а не только и не столько «субъектом»), как и все многообразные его состояния [...] ⁴

В принципе парадокс Ужаревича, как мы увидим дальше, работает универсально. Но в отношении Кедрова и некоторых других поэтов авангардного направления он особенно актуален. Дело в том, что в поэтике ряда авторов, которых можно отнести к внеисторическому авангарду, как правило, можно заметить высокий уровень рефлексивности. Эта рефлексивность, аналитичность базируется (хотя и в разной степени) на освоенном

³ Ницше (1990, с. 75).

⁴ Užarević (1991, p. 132).

наследии исторического авангарда, воспринятом как проекция. Тут работают разные включения. В случае с Кедровым эти включения фундаментального характера.

Константин Кедров – поэт, литературовед, философ – формировался во многом под влиянием хлебниковской поэтики и хлебниковского мировоззрения. В 1966 году на историко-филологическом факультете Казанского университета Кедров защитил диплом «Лобачевский – Хлебников – Эйнштейн». В дальнейшем Кедров посвятит Хлебникову ряд замечательных исследований.

Взаимодействуя с текстами Хлебникова, погружаясь в его миры, Кедров вырабатывает собственную оригинальную поэтику, приходит к открытию и утверждению метаметафоры, к пониманию «выворачивания» как фундаментальной основы поэтического процесса. Так построены многие его тексты, начиная с поэмы 1960 года «Бесконечная» и не заканчивая серией поэм под общим названием «Компьютер любви».

Говоря о поэтическом творчестве Кедрова, необходимо иметь в виду, что он является автором многих поэтологических и культурологических работ и прежде всего такой масштабной работы, как книга «Поэтический космос». В этой книге в наиболее фундированном виде изложены важнейшие положения поэтики, трактуемой Кедровым космологически и, разумеется, поэтически. Ближайший аналог, который возникает при чтении этой книги, – Андрей Белый, остающийся поэтом и в прозе, и в своих теоретических изысканиях.⁵ Мировая мифология, теология, философия, литература, искусство, научные открытия – все это образует поэтическое тело текста.

«Выворачивание» – это собственно глобальная инверсия. В анаграммах и палиндромах наиболее явная. Но в то же время это и «выворачивание» субъекта, инверсия или трансформация субъекта. В одном из ранних произведений Кедров писал:

Человек оглянулся и увидел себя в себе.
Это было давно, в очень прошлом было давно.
Человек был другой, и другой был тоже другой,
Так они оглянулись, спрашивая друг друга.
Кто-то спрашивал, но ему отвечал другой,
И слушал уже другой,
И никто не мог понять,
Кто прошлый, кто настоящий.
Человек оглянулся и увидел себя в себе...
Я вышел к себе
Через – навстречу – от
И ушел под, воздвигая над.⁶

Автор диссертации о метаметафоре Евгения Князева пишет:

⁵ Темиршина (2001, с. 185-239).

⁶ Цит. по <https://www.stihi.ru/2009/07/26/3180> (12/12/2017).

Стихотворение пронизано мотивом «зрения», обратного и разнонаправленного, открывающего перед человеком метафизическую реальность, в которой, оглядываясь назад, ты попадаешь в себя: внешнее оборачивается внутренним. В пространстве памяти человек выходит из себя нынешнего, не совпадая ни с одним своим прошлым Я. Каждый раз Я становится другим, так что принципиально невозможным оказывается диалог между ними.⁷

Итак, различные Я внутри одной личности ведут как будто к расподоблению субъекта, к многосубъектности. Но само осознание поэтом этой метаморфозы ведет к переформатированию.

В многосоставной и как будто самотрансформирующейся поэме «Компьютер любви» Кедров производит своего рода ревизию поэтического, уравнивая представления из различных, в обыденности несопоставимых категориальных рядов:

Небо – это высота взгляда
Взгляд – это глубина неба

Боль – это
прикосновение Бога
Бог – это
прикосновение боли

Выдох – это глубина вдоха
Вдох – это высота выдоха

Свет – это голос тишины
Тишина – это голос света
Тьма – это крик сияния
Сияние – это тишина тьмы

Радуга – это радость света
мысль – это немота души [...] ⁸

Говорящий в данном случае крайне субъективен, но сами определения формульны, то есть претендуют на объективность. Таков объективно-субъективный парадокс Кедрова.

Елена Кацюба

Елена Кацюба, как уже сказано выше, исповедует «лингвистический реализм». Я обратился к поэтессе за разъяснениями, потому что это широкое понятие и трактовать его можно по-разному. Вот что ответила Елена:

Создание поэтического произведения осуществляется в пространстве и во времени. Это, в первую очередь, организация конкретного объема, внутри

⁷ Там же, см. также Князева (2000).

⁸ Кедров (2005, с. 314).

которого я нахожусь. Кроме того, текст имеет свою собственную историю и место в мире, которые я не создаю, а познаю. Поэтому я часто начинаю творить мир от начала своим, каждый раз разным способом. Например, с помощью зеркала:

Тогда сотворил Бог зеркало и отразился в нем
Так Адам создан был, и Бог его любил, как самого себя
Дал Бог Адаму зеркало, отразился Адам в зеркале –
так Ева явилась, и любил ее Адам, как самого себя.
Посмотрелись Адам и Ева друг в друга, как в зеркало,
и появились у них дети,
и Ева любила их больше самой себя,
оттого дети любили только себя, и убил Каин Авеля.
В гневе разбил Бог зеркало и развеял по свету.
Оттого мы видим мир не как создал Бог,
но как отражает зеркальный прах.⁹

Или с помощью лестницы:

Две птицы, соединенные крученым шнуром
Три птицы, соединенные медной цепочкой
Четыре птицы, соединенные шелковым платком
И многие другие соединенные лестницей из воздушных квадратов [...]
Мир строился сверху вниз,
как бы падая ниц
с лестниц, страниц, ресниц [...]¹⁰

Или с помощью азбуки:

Алая и Белая розы – это А и Б любви
далее – Война Глаз, Дар Евы, Желание, Забвение [...]
в розарии азбуки, где Эхо Ютится
и в конце всегда Я.¹¹

Никакого переключения не происходит. Это как исполнение роли своего персонажа в спектакле. Каждый мой текст – это не что иное, как я сама в определенные мгновения, которые удалось остановить – оставить в первоначальном виде, то есть, говоря фигурально, не превращая яблоко в компот или конфитюр. Я не тащу слово за собой – я сама следую за ним. Это я называю «лингвистический реализм». На мой взгляд, поэзия делает то, что Мефистофель запретил делать Фаусту, – останавливает мгновения. Фауст ученый, а не поэт, поэтому он с легкостью заключил этот договор. Ведь для ученого результат – только повод для дальнейшего исследования. Сего-

⁹ Кацюба (1999, с. 23).

¹⁰ Там же, с. 30.

¹¹ Там же, с. 7.

дняшнее открытие завтра устареет. В мире чувств все иначе. Прекрасное мгновение, запечатленное поэтом, переживается снова и снова совершенно новыми людьми.¹²

Действительно, поэтесса следует за словом – но не только: она строит и собственное словесное здание, особенно когда работает с палиндромическим и анаграмматическим письмом. Здесь уже поэтесса сама становится исследователем – если не Фаустом, то лингвистической Софьей Ковалевской. Ее палиндромические сочинения, сверхпоэма «Свалка» и особенно два тома «Палиндромического словаря русского языка» прекрасные тому свидетельства. Субъектом в данном случае выступает поэт-исследователь. В «Словаре» Елена Кацюба проводит обследование генного пространства слова. Это и трактат, который может быть назван «Искусство палиндромической поэзии», и впечатляющее поэтическое произведение, созданное в новом жанре «словаря» (вспомним «Хазарский словарь» М. Павича). Это хорошо организованный ритмически текст. Но заслуга в этом не только поэта. Язык сам («лингвистический реализм»!) выступает в роли деятельного субъекта. Поэт и язык как будто вступают в соревнование в достижении лучшего результата. В данном случае оба побеждают. Словесные пермутации выводят на новый уровень.

Выдающийся польский русист Ежи Фарыно так писал о палиндромическом письме:

Обратное чтение превращает прежний план содержания (нормативное чтение) в план выражения для иного содержания. Это иное содержание и есть содержание семиотическое. Оно отвечает на вопрос: «что есть язык, как он устроен и что он значит?»¹³

Он говорит также о «пре-тексте» и «пост-тексте», о соединении в одном лице получателя и отправителя, слушателя в роли говорящего.¹⁴ Палиндромные образования и в самом деле как бы дешифруют нормативный текст, но в то же время они удваивают прямой текст.

Таким образом, мы можем говорить об удвоении субъектности в палиндромическом творчестве Елены Кацюбы.

Вадим Месяц

Поэт, прозаик, критик, переводчик, издатель, организатор литературного пространства Вадим Месяц в области поэзии работает в совершенно разных ключах, часто диаметрально противоположных. Он пишет лирические стихи, в которых получает возможность высказывания «лирическое я», высту-

¹² Из материалов личной переписки.

¹³ Faryno (1988, S. 54).

¹⁴ Там же, S. 55.

пает как «ролевой герой», как «автор-повествователь». Его стихи, в которых мы встречаемся с «лирическим героем», традиционны в лучшем смысле этого слова. Они наследуют сразу нескольким традициям: здесь и русская классическая поэзия, и авангард, и различные европейские традиции – в частности, заметен сдвиг в сторону экспрессионизма. Например, такие стихи, в которых поэт предельно открыт и выступает от первого лица:

Неужели прошел год?
Я плохо помню, что было вчера,
но как стоял в этой очереди год назад,
помню до мелочей.
Такой же мороз, те же люди,

те же мысли, приходящие в голову.

Меня оборвали на полуслове,
и сейчас я возвращаюсь
к прежнему монологу,
будто вернулся в прошлое.

Не было перелетов,
других стран, гор и морей,
ссор и праздников, разбитых машин,
рождения дочери...

Даже менты кажутся мне знакомыми.

Храм архангела Михаила
в березовой роще на берегу Оки.
Новодел из красного кирпича,
оживающий на глазах
вместе с пришедшими людьми.

Очередь нетороплива.
Дыханье парит, приобретая
округлые формы в солнечный день.
Мы протягиваем пластиковые бутылки
волонтерам, разливающим
воду из двух почерневших цистерн,
тихо поздравляем друг друга с праздником.

Вся жизнь – как очередь за святой водой.¹⁵

Как видим, личный опыт здесь совпадает с опытом других. Поэт не отделяет себя от других. Заключительная строка ставит афористическую точку. Применительно к этому поэту можно говорить о своеобразной борьбе с субъективностью и субъектностью. Он постоянно обращается к внесубъ-

¹⁵ Месяц (2015, с. 5).

ектным, коллективистским формам, как в случае с созданием неозпоса («Норумбега», «Мифы о Хельвиге») или сочинением песен в «народном духе» (что отсылает к традиции XIX века, например, к Антону Дельвигу).

На мой вопрос о субъектности в его поэзии Вадим Месяц отвечает почти манифестно:

[...] Искусство должно ставить себе масштабные задачи, пусть даже невыполнимые, поэт должен преодолевать себя как человека, вытаскивать из своего опыта какие-то невероятные пласты... Я уверен, что путь от себя в сторону преодоления собственного «эго», расширения в космос, гораздо более продуктивен, чем усугубление своей индивидуальности. В народных песнях ярко выражен этот выход в коллективное бессознательное, и я пытаюсь писать песни, которые могут стать народными.¹⁶

Это высказывание чрезвычайно интересно и соприкосновением некоторых граней с идеями и воплощениями Велимира Хлебникова, который мыслил поэзию как возможность создания эпической картины мира, не только описывая мир, а воссоздавая и досоздавая. Его сверхповести и идея «Единой книги» красноречиво об этом свидетельствуют.

Но и в случае Хлебникова, и в случае Месяца мы сталкиваемся с парадоксом. Действительно, создается неозпос. Но он не анонимный, а авторский! Мы знаем автора, и к тому же он комментирует собственное письмо.

В книге Месяца «Норумбега» помещены размышления автора – почти исследователя – и не только на тему эпоса, а также и попутно на многие другие темы. Житейское здесь переплетается с литературным. То есть автор отрицает субъективность, но его комментарии вступают в спор с его собственной позицией.

Такую позицию можно рассматривать как попытку уйти за пределы сегодняшнего, мгновенного, к неким вечным, традиционалистским устоям. Таким образом мы все-таки имеем дело с субъектом, который находится в поисках неких устойчивых координат. Мы все-таки видим перед собой поэта, который и в XXI веке не потерял своей романтической составляющей. Романтизм был обращен как раз к мифологии и создавал собственную мифологию. И это касается не только Уланда, а доходит до Вагнера и Ницше. В этом смысле интенции, которые развивает Месяц, вполне ницшеанского толка, со многими поправками, разумеется.

Поэт, как мы видим на примере Вадима Месяца, – постоянная величина, даже если старается выйти к самой объективной объективности.

В предисловии к «Норумбеге» академик Вяч. Вс. Иванов пишет:

Книга Вадима Месяца представляет собой сложное построение в духе нового Барокко. В ней современные опыты мифопоэтического эпоса причудливо соединяются с комментариями к нему, иногда основательными и ссылающимися на ученые труды, но часто и вовсе игровыми, где автор ускользает в

¹⁶ Из материалов личной переписки.

изгибы своих увлекательных воспоминаний о путешествиях в Непал или не менее экзотические части Азиатской России [...] «Постмодернистское» соединение самых разнородных фактов и вымыслов почти сбивает с толку отличного по возрасту читателя, имеющего только ограниченный опыт предыдущих поколений: я и цитаты из собственных писаний с трудом узнаю, когда они вплетаются в эту географическую и доисторическую мозаику. Те куски древних мифов и воплощавших их образов, которые в науке мы хотели понять умом, Вадим Месяц пробует оживить в эпосе, где им нужно вернуть хотя бы часть былого величия. А мне в поэтических частях книги близок дух серьезного беспокойства о будущем, гадания о предвидимом конце «железного века» – и расширение возможностей русского стиха, раздвигающего его в направлении, угаданном в поздних сочинениях Иосифа Бродского (содержащиеся в комментариях воспоминания о нем отступают на второй план по сравнению с продолжением его дела).¹⁷

Сам Вадим Месяц говорит о книге так:

«Норумбега», на мой взгляд, очень русская книга. Просто русскость не ограничивается одним лишь евразийством, пытается опираться на весь индоевропейский контекст. Отсюда: кельтские сказания, скандинавские саги, индийские веды. Это же родные русскому человеку вещи. Отчасти эта книжка о «варварстве». Так что я продолжаю «скифскую» линию нашей словесности. Мне действительно хотелось сделать так, чтобы поэзия была религиозной практикой [...]¹⁸

Тут возникает целый ряд парадоксов, в мягкой форме отмеченных также Вяч. Вс. Ивановым, которые, на мой взгляд, являются важным структурным элементом книги. Книга русская, по определению самого автора, написана на русском языке, неопос предположительно германский, но насыщен также многочисленными отсылками к древним эпосам разных народов. Кроме того, существенное пространство книги занимают авторские эссе, поданные то в виде источниковедческих работ, то в виде мемуаров и поэтических зарисовок. По сути дела, перед нами эпос личного мира поэта. Это его собственная история, поданная таким нестандартным образом. Это он заново проходит сквозь эпохи, верования, «варварским» методом все смешивая, чтобы вырваться из обыденности и в конечном счете достигнуть просветления (сатори).

[Учитель Цинюань замечал]: Тридцать лет назад, когда я начал изучать дзэн, я сказал: «Горы являются горами, реки являются реками». После того как я прикоснулся к истине дзэн под руководством хорошего наставника, я сказал: «Горы не являются горами, реки не являются реками». Но сейчас, когда я достиг состояния конечного покоя (которым является «просветление»), я говорю: «Горы действительно являются горами, реки действительно являются реками».¹⁹

¹⁷ Иванов (2011, с. 5-6).

¹⁸ Шабаета (2011).

¹⁹ Цит. по <https://otvet.mail.ru/question/88181184> (12/12/2017).

Собственно, Вадим Месяц в частности возвращает поэзии ее исконную роль медитативной практики, переходя при этом на уровень «сверх-Я».

Андрей Тавров

Совершенно естественно будет здесь перейти к творчеству поэта, прозаика, эссеиста Андрея Таврова. Его книга «Зима Ахашвероша» вышла в 2008 году с предисловием Вадима Месяца. Этот текст Месяца, на мой взгляд, наиболее адекватно описывает, вплоть до проникновения, творение Таврова и в целом его поэтическую практику, которую также можно назвать медитативной.

Книга построена как серия стихокартин, в которой сквозным мотивом проходят стихи с названием «Зима Ахашвероша» (всего их пять). Эти тексты я определяю именно как описания неких умозрительных картин, впрочем, напоминающих босховское и отчасти брейгелевское письмо (обращение именно к этим художникам характерно для метаметафористов). Описания насыщены и даже перенасыщены сюрреалистической образностью.

Приведу здесь первый из «зимних»:

ЗИМА АХАШВЕРОША

Зима Ахашвероша наступает. Галки
хлопочут в воздухе. Улица ведет к пустыне
с бензозаправкой. Витрина с «Рассо» взята не в фокус.
Не надо новых слов, этих достаточно. Галки
хлопочут в воздухе. И белей гусыни
взятый не в фокус снег. Зима Ахашвероша наступает.

Время, словно змея, жалит хвост попугая,
сделанного из мармелада. Голуби роются на помойке.
Пуля блуждает внутри пожилого тела, вслепую
ощупывая лабиринт руками – они красны.
Воздух сжимается в голубя и пускается врассыпную –
теперь он снежинка, блондинка и все такое.

Ахашверош стоит как снег, в гортани его – слово
о том, что поэзия знает больше
реки, расцветающей, что ни весна, берегами,
больше слов о конце и начале, великих и чуждых,
больше той, что после полуночи царапает вам лопатки,
больше той, с ложбинкой в паху, окруженной цветущей вишней.

Никто ничего не знает этой зимой.
Стынут рельсы, идут часы, самолеты летят домой.
Никто не видал кашалота, вынувшего кобелиный уд.
Не было ни ничто и ни всхлипа, мы растаяли сами в себе,
медленно, как мармелад за щекой, в собственной теплой слюне,
которой не осталось и на плевков.

*нежные они трогают волосы золотыми колокольцами
дриады зеленые волнуют тебя голубиной песней
вишневой с горчинкой умножают твой шаг как маятник
заливы с парусом серебряным дышат бризом любимая здесь
здесь она обнимая единорога за шею на солнечной в бризе веранде...*

И пуля обрастает верблюдом с ракушкой пустой головы.²⁰

Ахашверош у Таврова – это Агасфер, Вечный Жид. Поэтому нет ничего удивительного в том, что здесь приметы времен сдвинуты, соположены, сопоставлены. Вадим Месяц в своем анализе полагает, что Ахашверош у Таврова, закованный в собственном Я и осужденный до второго пришествия, ищет выхода, освобождения. Но оно ему недоступно. Говоря о других текстах книги, Месяц пишет о «темницах собственного я», в которые заключены герои.²¹

Здесь тоже парадокс. Поэт отказывается от субъектности, от говорения в первом лице. Он стремится нарисовать объективную картину. Но тем не менее мы постоянно видим здесь взгляд художника. Либо мы должны признать, что это некто, неизвестный нам, представляет эти картины. В этом состоит определенная драма художественного сознания, которое даже в своей искренней попытке деперсонализации не может освободиться от субъективного видения.

II

Касаясь проблемы субъекта в поэзии, мы затрагиваем множество сфер, в том числе это сфера поэтического поиска, обновления поэтического репертуара, образной системы, языка и, наконец, самой поэтической конструкции.

Поиск субъектности идет постоянно. Мы можем вспомнить об обращении поэтов нового времени к античности, обращении американских битников к восточной эзотерике и духовным практикам, обращении художников исторического авангарда к первобытным культурам, к фольклорным артефактам и т.д.

Авангардная поэзия второй половины XX века вполне естественно обратилась в поисках субъектности к своим предшественникам. Это был абсолютно сознательный ход. Французские, немецкие и русские авторы второй половины XX века прямо обращались к опыту исторического авангарда, вплоть до непосредственного взаимодействия с еще живыми авангардистами исторического периода (Анри Шопен – Рауль Хаусман, Геннадий Айги – Алексей Крученых, Сергей Сигей – Василиск Гнедов).

²⁰ Тавров (2008, с.11).

²¹ См. Месяц (2008, с. 5-8).

В авангардной поэзии проблема субъекта особо обострена. Причины в каждом индивидуальном случае разные. Общей можем обозначить саму природу авангардного – нацеленность на поиск новой выразительности. В ряде случаев осознанность действий как именно авангардных приводит к сильной рефлексивности, что в свою очередь порождает особые формы поэтического искусства: комментирование текста, «инструктивные тексты» (С. Сигей), конструирование приемов, в конце концов выход за рамки вербального в визуальное и звуковое пространство. То есть этот поиск прямо попадает в область поэтологии.

Неовангард наряду с поиском собственной субъектности должен был заниматься (и еще продолжает) восстановлением фигур и текстов исторического авангарда. Это задает экстраординарную ситуацию, в которой исторический авангард становится объектом исследования, текстологической и издательской деятельности современных авангардистов (этой работой в разное время и в разной степени занимались Г. Айги, С. Сигей, Вл. Эрль, Б. Констриктор, А. Мирзаев и др., в том числе автор этих строк). Применительно к авторам исторического авангарда мы можем говорить о различных определениях субъекта. Здесь и лирический герой, и поэт в романтическом понимании, и варианты остранения. Эти позиции сохраняются и в неовангарде, с добавлением в ряде случаев рефлексии по отношению к персонажам и стилевым особенностям исторического авангарда.

Я буду говорить преимущественно об авторах, с которыми мне довелось общаться, о которых, как мне кажется, я имею некоторое представление, в том числе в плане субъектности. Хотя определить субъектность во всех этих случаях дело довольно сложное. Каждый из этих авторов резко индивидуален. Я поставил себе задачу сопоставления с историческим авангардом. Но это задача на самом деле довольно условная, поскольку не все авторы готовы мне ответить на вопрос о сопоставлении.

Сергей Сигей, Ры Никонова

Пожалуй, наиболее определенно о прямом взаимодействии с историческим авангардом можно говорить в случае Сергея Сигея (Сергей Всеволодович Сигов, 1947–2014). Сигей с ранней юности был увлечен футуризмом. Он не только читал все, что входило и выходило в футуризм, но и переписывал, перерабатывал футуристические тексты, визуальные работы и даже иконографию. Он выступал как аналитик текстов, а также самой идеологии отдельных авторов и движения в целом. Он работал как текстолог, комментатор, издатель произведений Игоря Бахтерева, Василиска Гнедова, Алексея Крученых, Сергея Подгаевского, Александра Туфанова. Практически весь возможный корпус русского авангарда был им тщательно изучен. Кроме того, Сигей непосредственно общался с Гнедовым и Бахтере-

вым, а также с таким выдающимся знатоком авангарда как Н.И. Харджиев. Материалы, которые Сигей получал из первых рук, сразу же шли в работу – становились фундаментом самиздатского журнала «Транспонанс». В течение ряда лет этот уникальный журнал тиражом пять экземпляров Сигей делал вместе с женой – поэтессой и художницей Анной Ры Никоновой Тарпис (1942–2014). Сергей Сигей и Ры Никонова также много занимались зарубежным авангардом, особенно дадаизмом и сюрреализмом, а также современными экспериментальными практиками. Не случайно они довольно органично вписались в международное движение мейл-арта, активно контактировали с зарубежными визуалистами. Независимо Сигей и Никонова проходили примерно такой же путь, который на Западе проходили поставангардные авторы. Опираясь на опыт предшественников, они этот опыт в существенной степени деконструировали. Справедлив вывод Ильи Кукуя, который он сделал, анализируя журнал «Транспонанс»:

Определяющими факторами авангардной поэтики для транс-поэтов были отнюдь не идея движения вперед и достижение нового состояния общества, а необходимость развития *индивидуального* поэтического языка.²²

Во «фрагментах полной формы» Сигей специально акцентировал различные приемы, которыми он пользовался или только предполагал пользоваться: «афатическая поэзия», «аналогизация», «иероглифизм», «наложение стихотворного листа на лицо читателя», «ритмодинамический монтаж текста», «цифровая литература» и др. Характерна такая помета, сделанная Сигеем в 1975 году:

[...] никогда не забывать, что сочиняю поэзию после: трубадуров, малармэ, дзен-буддистов, шеербарта, моргенштерна, макаронических поэтов, гонгоры, кавалера марино, лили и люллия, плотина (невмешательство), дада поэтов, маринетти, японцев и китайцев [...].²³

На протяжении всей творческой деятельности Сигей постоянно в разных формах обращается к своим предшественникам, вплоть до того, что он работает непосредственно с текстами, как, например, в этом случае:

СОХРА ВЕЛИМИРНИКАВА
 времыши камыши
 на озере береге
 где камень временем
 где время камнем
 где на берега где озере
 гдевремы гдеменья камыши
 на гдеозере бегдереге
 священо гдеменьем шумящие гдеши
 мыши времени шыши²⁴

²² Кукуй (2006, с. 227).

²³ Сигей (2006, с. 157).

²⁴ Segay (2005, S. 100).

Как видим, Сигей обратился к раннему стихотворению В. Хлебникова (1908). Приведу его следом:

Времыши-камыши
На озера берегу,
Где каменя временем,
Где время камнем.
На берега озере
Времыши, камыши,
На озера берегу
Священно шумящие.²⁵

Текст Хлебникова прозрачен и сохраняет классическую стройность, чуть сдвинутую инверсией. Сигей же во второй половине своего текста доводит инверсивность до абсурда, переходящего в заумь. Таким образом выстраивая проекцию хлебниковского пути, помноженную на проекцию пути собственного. «Сохра» – то есть сохранение «велимирникова». Здесь современный поэт заумниченьем скрывает свою сентиментальность по отношению к Велимиру – вообще, может быть, к этому периоду времени, к которому он постоянно обращается.

Впрочем, сам Сигей вполне определенно высказывается в тексте под названием «Колба записок»:

будущел уже не описывает как
будетлянин,
он выражает.
будетляне поверхность
сверху разрабатывали,
будущелы ее же
изнутри.
исходная позиция –
опыты велимира первого.
хлебников – зазов,
будущелы за званых гостей
в его доме пируют,
хлебников – стол,
будущел – хлеб,
хлебников – пол,
будущел – пляска²⁶

Понятно, что Хлебников – фундамент – основание всех поисков. Современный поэт, даже противопоставляя будущее будетлянству все-таки не может уйти из-под влияния будетлянина – будущелы пируют в его доме. Ситуация достаточно конфликтная. Мы не могли сбрасывать наших предшественников с парохода современности хотя бы по той причине, что они не присутствовали в открытом пространстве, их произведения храни-

²⁵ Хлебников (2013, с. 39).

²⁶ Segay (2005, S. 102).

лись впрок. И напротив – на нашу долю выпало заниматься их открытием. В то же время Сергей Сигей, Ры Никонова и другие авторы внеисторического авангарда пришли ведь со своей «пляской» – и ее надо было осуществить! Здесь налицо оказывалась как бы двусубъектность – необходимо было действовать от имени себя и от имени другого, включая в свои поиски «сохр».

Ры Никонова была менее склонна к тщательному изучению исторического авангарда. Будучи профессиональным музыкантом, она многое ловила со слуха, а визуальное мгновенно считывала оком художника. А дальше уже в ход шли перо, ручка пишмашинка, клей, ножницы, линейка, карандаш... Она создавала векторные стихи, координаты, архитектурные, вкусовые и т.д. Джеральд Янчек насчитал тысячу форм.²⁷ Но и она постоянно обращалась к творениям предшественников, вступая в диалог, часто самого радикального свойства. Ее увлекал радикализм формы Крученых, Терентьева, Зданевича, Чичерина, Туфанова. С ними она находила параллели, пересечения, точки отсчета и пересчета. Из обэриутов и Сигей и Никонова особенно чтили Игоря Бахтерева, с которым были знакомы и общались.

Игровое и ироническое, идущее от крученыховской линии, было особенно свойственно Ры Никоновой. Бабушкина фамилия в сочетании с придуманным грозным именем – лучшее тому подтверждение. Анна Александровна Таршис – это учительница детской музыкальной школы. А Ры Никонова – эпатажная авангардная художница, для которой законы искусства не писаны, она сама их создает. В частности, она пишет текст под названием «Любояз» – собрание неких максим о языке, об искусстве...

Обратим внимание на такое высказывание:

Умение скрыться за текстом – достовернейший показатель писательского мастерства. Зуд искренности, пророческое нетерпение приводит к обнажению наиболее дешевых участков мозга и только.

Без искусства нет искусства.²⁸

Ры настолько искусно скрывается за текстом, что даже отказывается от текста вербального и переходит к визуальному, а затем и к пустотному или вакуумному. Казалось бы, таким образом она переходит от субъектности к некой объектности. Но это если за субъектность принимать индивидуальные (биографические в том числе) качества автора. От этих качеств Ры Никонова максимально отстраняется. Однако полностью спрятаться все-таки не удастся. Все-таки остаются волевые качества, признаки стиля... Более того – радикальные нарушения канонов, изобретения форм ставят автора в исключительное положение. Фактически Никонова и Сигей находились в оппозиции не только к «классицизму» советской поэзии, но и к «классицизму» андеграунда. Но и в ситуации постсоветской они оказались противоположны так называемому мейнстриму. Толстые журналы дружно про-

²⁷ См. Янчек (1999).

²⁸ Никонова (2006а, с. 404).

игнорировали существование этих авторов. Трудно представить, скажем, в «Новом мире» или «Знамени» такой, например, текст Ры Никоновой:

ЖАН РЫ
(новые поэтические формы)
Пара-зиты
норковые стихи
Энные стихи
нуны
дабы
дубы
лубы
ду-ры
да-ры
дэ
дэдуры ры-
нды
рангигеры
цыпочки
цу
эцы
в цыцмецком духе (ухе)
генетические цепочки²⁹

Характерно, что написано это в 1970 г., доработано в 2003 г. То есть Ры с невиданным упрямством отстаивала свое право на радикальную уникальность, принципиальное неписывание в литературный процесс. Одна из ее книг, выпущенная нашим общим издателем в Мадриде, Михаилом Евзлиным, называлась «Обструганное бревно поэзии».³⁰

Называя себя транс-поэтами, Никонова и Сигей очень точно артикулировали направление вектора – в сторону трансформационной поэтики. Полагаю, им был бы близок тезис французского поэта, переводчика и теоретика Анри Мешонника:

Есть только один тип поэзии. Поэзия, которая трансформирует поэзию. Все остальное – подражание. Китч для богатых.³¹

Позицию, которую избрали Никонова и Сигей, можно охарактеризовать как безсубъектную субъектность. В их произведениях мы практически не встречаем местоимения первого лица, никаких переживаний «лирического героя» или «героини». Но в то же время «поэт» имеет высокую котировку. Однако в данном случае поэт далек от традиционного романтизма. Мы можем констатировать своеобразный романтизм делателя – художника в широком смысле, создающего новое искусство.

²⁹ Никонова (2006b, с. 330).

³⁰ Никонова (2002).

³¹ Мешонник (2014, с. 117).

Елизавета Мнацаканова

Можно говорить об особом пути Елизаветы Мнацакановой. Профессиональный музыкант, в начале 50-х гг. она окончила Московскую консерваторию как пианист и теоретик, а затем аспирантуру. Мнацаканова вышла на глубокие органические соприкосновения стиха и музыки. Фактически ей удалось объединить две стихии: музыку и поэзию. И в этом случае можно наконец определенно сказать, что существует поэзия музыки и музыка поэзии. В течение нескольких десятилетий Мнацаканова создает цельную систему музыкально движущегося стиха.

Для того чтобы понять принципы мнацакановского подхода, надо вспомнить, как строится музыка. Музыкальная ткань имеет такое же членение, что и словесная: слово (в музыке – мотив), фраза, предложение, период. Все эти термины взяты из арсенала ораторского искусства, то есть словесности.

Близость музыки и слова, родственность их происхождения – все это не требует особых доказательств. Бах не только писал гениальную музыку, но и профессионально владел риторикой и преподавал ее. Однако внутренние связи элементов в музыке иные, чем в словесном искусстве. Мнацаканова пишет словами, но эти слова добываются из музыки, протягиваются сквозь музыку, поэтому они иногда неузнаваемы, поэтому мы видим наплыв одних и тех же слов (на самом деле они разные!). Кстати, напомним о сходных приемах у Хлебникова, но как бы в обратной перспективе: разные слова как сходные. Недаром Хлебников хотел проверить законы времени «музыкальным ладом» и недаром он один из чтимых Мнацакановой поэтов.

Мнацаканова использует музыкальные формы развития материала, и от того, какие это формы, зависит художественный результат. Так, хоровое многоголосие в одной из частей развернутого цикла «У смерти в гостях» создает напряжение, сходное с народными заплачками, при этом происходит необычное звуковое перераспределение: консонанты приобретают вокалическое звучание, а вокализмы – консонантное (при отрывистом – стаккатном – произнесении). Очень важно здесь при чтении правильное распределение дыхания: подсказанное записью текста, дыхание подхватывается. Именно из всех этих составляющих и складывается произведение, обладающее большой эмоциональностью.

Прораствание лейтмотивов в лейттемы – характерный прием симфонического развития – постоянно используется Мнацакановой, но в книге „Das Buch Sabeth“³² он доведен до совершенства. Мы не знаем, какая музыка звучала поэту, когда он писал это произведение, полностью оно может воплотиться в голосе автора. Однако у нас остается и возможность собственной интерпретации – голосом.

³² Мнацаканова (1988).

Характерно, что звучание в книге Мнацакановой в конце концов становится настолько осязаемым, что переходит как бы в видимое – и тогда читателю является и почерк, и графические видения автора в цвете – это звуковые волны наконец воплотились. И если в словесном, в звучащем мире остановка все-таки возможна, то в графике поэт достигает действительно неостановимости движения.

И уже сама графика влияет на звуковое воплощение. Здесь действуют системы современного музыкального письма, которые используют в качестве темы не развернутую мелодию, а тембр, тембровые пятна, ритмические структуры, и тогда напластования отдельных слов, которые наплывают друг на друга, дают тембровый эффект кластера, а сама запись текста становится графически ощутимой, переходит в цветомузыку.

Музыка – слово – живопись – слово – музыка: так схематично и кольцеобразно можно записать это вечное движение поэтического мира Мнацакановой.

Все «содержание» «содержится» здесь. И вытянуть его отсюда невозможно другим инструментом, кроме чувства, настроенности. Инструмент восприятия и передачи должен быть настроен. И тогда наступает ясность ощущения, открывается внутреннее зрение, открывается внутренний слух. И становится ясным, почему «объект» сравнивается сам с собой (март сравнивается с мартом, например), потому что время протекает мгновенно, и в следующую секунду вещь, явление уже не равны только что названным. Уже произошли глобальные изменения, явление перешло в другую плоскость. Такой подход можно назвать мультипликационным, но учитывая при этом, что мультипликация в «мультиках» лишь физическое явление, а в поэзии – если не захват метафизического, то путь, приближение...

Вывод, который можно сделать из всего вышесказанного, что Е. Мнацаканова создает художественное пространство, подобно тому, как это делают художники и композиторы, то есть авторы, действующие вне словесности.³³

В стихах поэтессы ощущается магическая, заклинательная сила. И в то же время это так просто – слова разъединяются или соединяются, как будто сами, как будто за этим не стоит воли автора. На самом деле автор как раз очень изощрен, настолько, что он исчезает, его не видно, это не пресловутая постструктуралистская «смерть автора». Автор, которого на самом деле никогда не было, спокойно может умирать. Совсем другое дело живой, дышащий автор. Он, конечно, ходит в обнимку со смертью, как всякий смертный, но он разговаривает со смертью. И здесь проявляется отчетливая субъектность. Сама Мнацаканова в разговоре со мной называла автором своих стихов, особенно книги „Das Buch Sabeth“, печаль, то есть

³³ Ср. Янечек (2006), Фещенко (2013).

состояние! Но состояние по идее должно принадлежать кому-то. С большой долей вероятности можно предположить, что автору (тем более, если знать, что эта книга написана в марте-мае 1972 г., после того как Елизавета Мнацаканова перенесла в 1971 г. клиническую смерть). Однако в «нелирическом мире» (так бы я определил работу поэта, предпочитающего действовать композиторскими методами) автор передоверяет состояние некоему стороннему субъекту, а сам становится разработчиком главных и побочных тем и партий партитуры. Причудливый разброс слов и букв в книге, то сливающихся, то разлетающихся, цепь бесконечных секвенций – все это можно определить как партитурное письмо.

Если отрешиться от биографических моментов, то перед нами – прямое продолжение и развитие на новом этапе принципов авангардного письма. Это переразложение слова, словослияние, анаграмматизм. Здесь последовательно соблюдаются законы организации материала – тематизм, связность и протяженность музыкальной ткани, сотканной, однако, из слов. По форме такая ткань близка фольклорным заклинаниям и заплачкам, а также литургическому распеву. Вот один из примеров:

но светло март март март март вот светло март
 нас танет нас тянет нас станет март
 март словно мать
 март светло мать
 вот светло мать март словно март нагрянет
 НЕ СТАНЕТ НАС, НО СВЕТЛОЙ ТЕНЬЮ ВСТАНЕТ
 глянет март мать словно март нас нагрянет на глянет на
 на нас на
 глянет
 ТЕНЬ МАТЕРИ КАК ТЕНЬ КАК ТЕМЕНЬ
 март словно мать мать светло смерть
 нас взглянет

вот светло март как светло мать
 вот светло март как светло смерть

вот светло смерть как светлый март
 нагрянет
 нагрянут
 светло смерти вечера

вот светло смерть как светло мать
 за

глянет³⁴

Авангардизм Мнацакановой в том, что она отказывается от традиционной стиховой и грамматической конструкции в пользу традиционной музыкальной структуры.

³⁴ Мнацаканова (1994, с. 50).

Подчеркнутый перенос технологических принципов одного искусства в другое и есть настоящий авангардный подход. Другое дело, что самим автором это может не осознаваться, либо такая трактовка его может не устраивать. Но мы ведь имеем дело не с автором (в его естественных человеческих противоречиях), а с текстом.

Речь идет о книге Мнацакановой „Das Buch Sabeth“, то есть «Книге Завета», слово «завет» содержится и в латинизированном написании имени Елизаветы – ЭлиЗабет.

Но прочтем, что говорит сама поэтесса в предисловии к книге:

Эта книга о печали. Содержание книги – история встречи и расставания двух незнакомых людей, которые, собственно, никогда не виделись. Несмотря на это, они вспоминают друг о друге с тоской и болью. Когда они простились и расстались, чтобы никогда больше не встретиться, в их сердце медленно входит печаль, чтобы поселиться там навсегда.

Итак, печаль – важнейший протагонист всей этой истории. Печаль определяет действие, она играет главную роль. Печаль также подлинный автор данной книги.

Так что же это печаль? Какой смысл люди вкладывают в это слово?

Что касается слова. Во-первых, можно сказать: это не что иное, как движение сердца к моменту расставания; тому быстротечному моменту, который, не успев пройти мимо, уже закончен, навсегда вычеркнут из нашей жизни. Момент – теперь он медленно проплывает перед нашим мечтательным взором [...] он медленно бьется в нашем сознании, это медленный и торжественный ритм поступи смерти. Отныне этот ритм стал ритмом нашей жизни, он управляет нашим дыханием, подчиняет себе все движения мысли, гонит нас дальше и дальше, идет вместе с нами по жизни и сквозь всю нашу жизнь.³⁵

Ритм поступи смерти сливается с ритмом поступи жизни, становится неотличим. Далее автор уравнивает печаль и смерть. Она говорит, что автором книги является печаль, но стихи вызваны «ритмом поступи смерти»...

Можно предположить, что изменение сознания обострило в Мнацакановой и свело воедино ее разнообразные дарования – профессионального музыканта, художника и поэта.

Не подводя итогов, можно констатировать, что в творчестве избранных мной поэтов мы встречаемся с очень яркими стилевыми особенностями, которые позволяют определить этих авторов как художников, которые находятся в поиске новой выразительности. По многим показанным выше признакам эти авторы продолжают и развивают традиции раннего авангарда в наиболее радикальных его проявлениях, в том числе это сказывается на отношениях с субъектностью. Субъектность традиционного плана отрицается, либо выводится за пределы текста, либо преобразуется, как это делается в смежных искусствах – музыкальном и изобразительном.

³⁵ Мнацаканова (1994, с. 36).

Литература

- Иванов, Вяч. Вс. (2011): Предисловие // Месяц, В.: Норумбега. М. 5-11.
- Кацюба, Е. (1999): Красивые всегда правы. М.
- Кедров, К. (2005): Компьютер любви // Диапазон. Антология современной немецкой и русской поэзии. Ред.: Елена Пахомова, Сергей Бирюков, Хендрик Джексон, Бернхард Замес, Константин Кедров. М. 314-316.
- Князева, Е. (2000): Метареализм как направление: эстетические принципы и поэтика: автореф. дис. ...канд. филол. наук. Пермь. <http://www.dissercat.com/content/metarealizm-kak-napravlenie-esteticheskie-printsipy-i-poetika> (12/12/2017).
- Корман, Б. (1982): Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск.
- Кукуй, И. (2006): Лаборатория авангарда: журнал «Транспонанс» // Russian Literature. 59 (2-4), 2006. 225-259.
- Месяц, В. (2008): «Приведите крота...». Предисловие // Тавров, А.: Зима Ахашвероша. М. 5-8.
- Месяц, В. (2015): Стихи четырнадцатого года. М.
- Мешонник, А. (2014): Рифма и жизнь. Пер. с франц. О. Миричик-Сьоли. М.
- Мнацаканова, Е. (1988): Das Buch Sabeth. Wien.
- Мнацаканова, Е. (1994): Vita breve. Из пяти книг. Избранная лирика (1965–1994). Пермь.
- Никонова, Ры (2002): Обструганное бревно поэзии. Мадрид.
- Никонова, Ры (2006a): Любоз. Лубок для чтения вслух // Russian Literature. 59 (2-4), 2006. 404.
- Никонова, Ры (2006b): Жан ры // Russian Literature. 59 (2-4), 2006. 330.
- Ницше, Ф. (1990): Рождение трагедии из духа музыки // Ницше, Ф.: Сочинения в 2 тт. Т. 1. Пер. с нем. Г. Рачинского. М. 57-156.
- Сигей, С. (2006): Фрагменты полной формы // Russian Literature. 59 (2-4), 2006. 157.
- Тавров, А. (2008): Зима Ахашвероша. М.
- Темиршина, О. (2001): Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия. М.
- Фещенко, В. (2013): О современных «композиторах языка». «Тайная музыка слова Елизаветы Мнацакановой» // Шталь, Х. / Рутц, М. (сост./ред.): Имидж, диалог, эксперимент — поля современной русской поэзии. München / Berlin / Washington. 513-529.
- Хлебников, В. (2013): Избранное / Сост. С. Бирюков, В. Перельмутер. М.
- Шабаева, Т. (2011): Преодоление литературы: интервью с Вадимом Месяцем // Российская газета. 05/10/2011. http://www.litkarta.ru/dossier/preodolenie-literatury/dossier_1983/ (12/12/2017).
- Янечек, Дж. (1999): Тысяча форм Ры Никоновой // Новое литературное обозрение. 35, 1999. 283-319.
- Янечек, Дж. (2006): Музыкальные процессы в стихотворениях Елизаветы Мнацакановой // Фатеева, Н. (отв. ред.): Художественный текст как динамическая система. М. 404-416.
- Faryno, J. (1988): Паронимия – анаграмма – палиндром в поэтике авангарда. In: Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 21. München. 37-61.
- Segay, S. (2005): Formel vor. Gedichte auf Russisch. Itzehoe.
- Užarević, J. (1991): Лирический парадокс. In: Russian Literature. 29 (1), 1991. 123-140.