



Н. Бабенко

Семантический комплекс
«молчание / немота / тишина» в языке
русской поэзии второй половины
XX века

Одним из характерных мотивов современного поэтического (и шире – художественного) дискурса является мотив «молчания / немоты / тишины». Гимнами тишине, призывами к молчанию, переживанием мук немоты полнятся поэтические произведения второй половины XX века. Критики-исследователи справедливо пишут о «неумолчном *silentium*»¹, о том, что «вторжение немоты в литературу становится самостоятельным топосом культурной и литературной жизни»², что «декларации в защиту молчания ставят их авторов в неловкое положение: ведь произносятся они вслух, да еще подчас с нажимом, пафосом»³. Вследствие этого замысел нарисовать семантический портрет Молчания на фоне и посредством Слова становится особенно заманчивым.

Эстетика молчания предполагает разные формы своей реализации: от классического выражения суггестивности через семантическую недоопределенность, неисчерпаемость художественного слова и более крупных элементов структуры произведения до авангардных (для каждого культурно-исторического пласта) экспериментов по конструированию значимых пустот как носителей молчания в вербальном или вербально-визуальном поэтическом тексте. Предметом исследования в данной статье являются средства и способы репрезентации семантического комплекса «молчание / немота / тишина» в поэтическом языке второй половины XX века.

В русской концептосфере концепты «молчание», «немота», «тишина» оказываются соположенными, средства их репрезентации (вербализации прежде всего) могут совпадать, соседствовать и противопоставляться. Почему же современные поэты, как и творцы всех времен, так стремятся приблечь к «молчанию / немоте / тишине», предпочитая (не только на словах) чистый лист бумаги исписанному, пробел – плотности буквенного ряда, пау-

зу – звуковому потоку, силенциальный акт – речи? Отвечая на этот вопрос, обратимся к анализу семантики концептов «молчание», «немота», «тишина» в их корреляции с художественным словом, для чего приведем основные содержательные характеристики рассматриваемых концептов.

- Молчание с древности осмыслено не только как философская, но и как эстетическая категория.

- Молчание – трансцендентный феномен, оно приобщает к непостижимому, Несказанному, сообщается с ним.

- Молчание – состояние мироздания, предшествующее тварному миру и воследующее за его концом.

- Молчание культа, ритуала – знак и условие контакта с Мировой Душой, Богом. Оно позволяет отрешиться от обыденного, освободить дух (ср.: сектанты-молчальники, немотствующие по обету). Сакральное молчание сродни экстатическому косноязычию.

- Молчание – высший способ выражения, проявление высшей гармонии.

- Молчание сигнификативное (т.е. могущее разрешиться речью) может быть следствием активного нежелания субъекта говорить, являясь в этом случае плодом более или менее свободного выбора субъекта между говорением и неговорением.

- Немота как неспособность к речи изобличает ущербность, несвободу субъекта. Отсюда изначальная дисгармоничность, отрицательное напряжение немоты, ее болезненность.

- Немота как результат личного выбора говорящего синонимична сигнификативному молчанию.

- Молчание, немота, тишина информативны (в крайнем случае несут информацию о принципиальной некоммуникабельности ситуации).

- Молчание, немота, тишина эмоциогенны. Причем немота чаще всего – в отрицательном смысле, тогда как молчание свободнее в «выборе» сопровождающей, порождающей его или порождаемой им эмоции. Тишина чаще всего ориентирована на эмоционально-экспрессивный плюс.

- Немота антропоцентрична, молчание амбивалентно в аспекте отнесенности к биогенезу или ноогенезу, тишина менее всего антропоцентрична.

- Молчание, немота и тишина могут быть языковыми синонимами, поскольку каждое из этих слов обладает лексико-семантическим вариантом «безмолвие».

Поэты, изуверившись в коммуникативных и эстетических возможностях слова, изможденного и обескровленного пошлостью общего употребления, видят в «молчании / немоте / тишине» сплав спасительных для мира и поэзии концептов. Этот сплав антиномичен изолгавшейся речи,

неадекватной мысли и чувству. Именно молчание дает надежду передать смысл без деформирующего посредства слова (ср. у А. Битова⁴: «Пропись, прописная буква, буква закона ... Слова, не имеющие смысла. То ли дело смысл, не имеющий слова!»).

Поэт, страдающий от немoty как осознанной невозможности выразить в речи то, что мыслишь или чувствуешь (ср. у В. Нарбиковой⁵: «Слова очень приблизительно выражают мысли, еще приблизительно они выражают чувства»), стремится к молчанию как высшему способу выражения, отрицающему лживость, тиражированность, клишированность и ограниченность слова. Молчание становится тем обетованным берегом, по которому тоскует художник слова, к которому он стремится через слова, сквозь словесную ткань или помимо слов, вопреки им.

Молчание в поэтическом дискурсе может также служить «предсловом», «послесловом», «междусловьем» («междуречьем»), т.е. оно может быть молчанием-паузой, дающим возможность приподнять полог нескАзанного / НесказАнного.

Эстетизация молчания в художественном тексте преследует и более частные цели: способствует минимизации поэтического говорения в противовес его традиционной избыточности, демонстрирует авторскую речевую раскованность, дерзость, несвязанность нормами языка, создает эмотивные коннотации, деавтоматизирует читательское восприятие, помогает в решении версификационных задач.

В рассуждении о способах репрезентации эстетики «молчания / немoty / тишины» мы от лингвистического понимания текста как «некоего языкового артефакта, созданного из известного языкового материала известными языковыми средствами»⁶, неизбежно перейдем к семиотическому (в широком смысле) его пониманию, поскольку анализу в нашем случае подлежат не только язык как знаковая система, но и разнообразные *невербальные знаки*, так или иначе обозначающие территорию молчания в поэтических текстах.

В произведениях, содержащих невербальные знаки молчания, необходимой является некая *вербальная рамка*, в функции которой входит, во-первых, обозначение «вектора» интеллектуальной и эмоциональной рефлексии читателя, во-вторых, обозначение тем или иным способом самого молчания, его художественного хронотопа (ср. у А. Битова⁷: «Неделю назад я обнаружил себя в болоте, на берегу озера, за сотню километров от человеческого жилья. Дождь сменялся крупой, крупа снегом; иногда ветру удавалось раздуть в небе голубую дыру... Ничего и никого не было, кроме этих перемен. «Какая тишина!» – только и восклицал мой спутник, видимо, чтобы хоть как-то такую тишину *обозначить*»).

Для поэтического языка второй половины XX века характерны следующие «эквиваленты поэтического текста» (Ю. Тынянов⁸) – средства

выражения «молчания / немоты / тишины»: пробелы в вербальном тексте, обозначенные строками отточий; обрыв слова; дейктически-паузный текст; визуальные манипуляции с вербальным текстом; попытки репрезентации чистой страницы как нулевого текста.

Говори в душе. Вслух – молчи (Ляндю, 1997: 140).

Этим моностихом М. Ляндю можно передать функцию *отточий* как традиционного для мировой литературы способа обозначения островов «молчания / немоты / тишины» в океане вербального текста. Отточие как способ имплицирования является мощным средством порождения лирической экспрессии. Ведь, по словам Ю. Тынянова⁹, «... роль неизвестного текста /.../, внедренного в непрерывную конструкцию стиха, неизменно сильнее роли определенного текста». Своеобразное изложение этой импликационной технологии содержит стихотворение Г. Сапгира «Метод»:

*случайные слова возьми и пропусти / возьми случайные и пропусти
слова / возьми слова и пропусти случайные / возьми «слова, слова, слова» /
возьми слова и пропусти слова / возьми и пропусти «возьми» – / и слова
пропусти*

(Сапгир, 1993: 205)

Г. Сапгир активно следует названному методу в своей поэтической практике. Так, в стихотворении «Свидание» поэт имплицитно в отточиях всю первую часть, долженствующую описать само любовное свидание. Вторая часть, представляющая собой вербальное описание «прозы жизни» возлюбленной («*И вдруг – соседи, муж, ребенок. / Комната полна пеленок...*») (Сапгир, 1999: 123), ситуативно оказывается контрастна первой, виртуальной, по экспрессивно-эмоциональной тональности.

В своем знаменитом стихотворении «Война будущего» Г. Сапгир словесно задает начало и финал:

Взрыв! Жив!?!
(Сапгир, 1993: 21)

Отточия составляют 22 строки (причем протяженность отточий в каждой строке передает ритм и силу разрушительных волн), в которые читатель и должен «уложить» свой образ могущей постигнуть мир катастрофы.

«Оторопь немоты» выполняет сюжетно детерминированную роль в стихотворении В. Зельченко «Баллада», в котором обозначена номером (15) и отточиями строфа, имплицитно откликающаяся героини произведения леди Мэри на страстный призыв призрака сэра Джона разделить с ним потустороннее существование. Без строфы молчания последующие словесные строфы не были бы так эффектны – пропущенное звено увеличивает экспрессивность финала:

*Под шорох юбок, под скрип перил, / Под азбуку каблучков / Спускаются
к завтраку семь сестер, / Но нету восьмой меж них.*

(Зельченко, 1997: 37)

Подобный эффект может порождаться и иными средствами: в стихотворении И. Бродского «Письмо в бутылке» (Бродский, 1992: 404) лирическое повествование шесть раз прерывается *ремаркой* «размыто», что создает лакуны молчания, паузы в восприятии вербального текста, окрашенные экспрессией утраты, невосполнимости того, что уничтожено стихией.

В следующем стихотворении Б. Колымагина «массаж тишины» (Ры Никонова¹⁰), актуализированный строчками отточий, завершается фразой, дешифрующей смысл несказанного («все это» – обобщение происходящих событий, указание на них) и регламентирующей характер экспрессии (очевидна отрицательно заряженная экспрессия отношения к событиям, в которых растрачивается жизнь):

.....
.....
.....
.....
*И пока все это происходит
Жизнь уходит*

(Колымагин, 1997: 296)

М. Айзенберг, анализируя своеобразие коммуникативной стратегии Вс. Некрасова, пишет: «Вс. Некрасов в своих минималистских, близких к визуальному искусству вещах <...> организует с помощью нескольких вводных или служебных слов какое-то звучащее пространство – пространство я с н о н е п р о и з н о с и м о г о : «/ ... как не быть зиме...// ... а вместе с тем .../ ... и заметьте ...». Это самая подлинная и полная работа над словом, доведенная до логического конца. Ведь слово (любое слово) есть фигура умолчания... Так много воздуха, такая легкость, что слово как бы отлетает от листа, оставляя там свою тень. А интонация возвращает его обратно. Это остаточное письмо, это то, что осталось наверняка»¹¹.

Очевидно, что «остаточное письмо» является одним из способов провокации активного типа чтения, при котором «пар молчания» должен стать аурой читательской рефлексии. Провокационное умолкание, кажущееся свертыванием вербального текста в пользу молчания на самом деле приводят к «распуханию» текста за счет множественности вариантов читательской рефлексии.

Нижеприведенное стихотворение И. Ахметьева (ученика и последователя Вс. Некрасова) решено в том же минималистском стилистическом

ключе: на сегменты пустоты-немоты приходится не меньшая (если не большая) смысловая нагрузка, чем на вербальные сегменты:

ах / / и опять / / как всегда // но многие еще думают / что так и надо

(Ахметьев, 1993: 52)

«Последний обэриут» И. Бахтерев в своих поэтических опытах совершает переход от канонического слова к заумному, а затем и к молчащим строкам отточий, демонстрируя тем самым мену коммуникативных кодов:

И опять из учебника: / пилень пень автыр бруаз / дavez крат борг / взры взок – вхе ф щ г ч ц ц х к / (последующее артикуляционно непродуваемо) /

(Бахтерев, 1997: 240)

В. Павлова, назвав свое стихотворение «Молитва» (Павлова, 2000: 43), обозначает его текст строкой отточий, тем самым побуждая читателя, созерцающего текстовый пробел, равный всему произведению, либо исторгнуть из глубин души свои собственные молитвенные слова, либо погрузиться в молитвенное молчание, либо впасть в молчание / немоту неверия.

Как важно оборвать стихотворе... (Вишневский, 1994: 67)

В этом одностроке В. Вишневского заявлен особый тип работы со словом, приближающий вербальное к идеалу не материализованного в букве и звуке творческого начала. В речи, оборванной на полуслове, неизбежно появляются если не многозначность, то многозначительность и известная освобожденность от графической определенности слова.

Цикл стихов Г. Сапгира «Дети в саду» предваряет эпитафия из письма А. Фета, выражающий предчувствие И. Тургеневым и П. Чайковским таких методик работы со словом, которые (вследствие своей окказиональности) и во второй половине XX века воспринимаются как сугубо авангардные: «То, что Чайковский говорит, для меня потому уже многозначительно, что он как бы подсмотрел художественное направление, по которому меня постоянно тянуло и про которое покойный Тургенев говаривал, что ждет от меня стихотворения, в котором окончательный куплет надо будет передавать безмолвным шевелением губ»¹². Современная поэзия содержит немало примеров апробации методики обрыва слова, провоцирующей его договаривание «безмолвным шевелением губ». Рассмотрим некоторые из них:

была земля – осталась ля / и ту – в трубу... / зачем себя же представляю / когда меня не бу? // щая тоска берет за гру / я сам за гло себя беру: / зачем стоит земля и не / когда меня на свете не? // такое здесь

противоре / не развязать и не разре / я – смы Творца – сам бог и ца / себя же отрица

(Сапгир, 1993: 11)

Весь этот шарик, Стелла, / есть голова без тела. // На лоб надвинув кепку льда, / несется он невесть куда. // Вглядимся в глаз его мазут: / как слезы, корабли ползут. // Вглядимся в скул концлагеря: / «Смерть вырвала из наших ря...» // Чей это шепот-полусвист, / дыханье хладное зимы? // «Смерть выр...», как будто зубы мы, // как будто смерть – дантист

(Лосев, 1987: 63)

Как видим, в приведенных примерах прием обрыва слова «играет» на экспликацию мотива разрушения, смерти. В стихотворении Г. Сапгира усеменение слов в строке « я – смы Творца – сам бог и ца » является принципиально некомпенсируемым, поскольку выражает идею, согласно которой человек (= человечество), допускающий и провоцирующий разрушение и гибель Земли, не достоин номинаций «смысл Творца», «царь», он сам себя «отрица».

По замечанию Ф. Мона, «слова могут участвовать в обусловленном текстом упрощении или разрушении; они могут быть читаемы в той степени, в какой это допустимо или желательно. Соответственно, становятся допустимы и несколько способов чтения»¹³. В данном случае авторские интенции предписывают особый – редуцированный – способ чтения.

если прожил я в полусне / и пути мои занесло / и стихи мои в том числе / заплутали на полусло.

(Новиков, 1999: 37)

В этом стихотворении недоговаривание слова четко детерминировано содержанием контекста строфы: вариант 1 – стихи, заплутавшие в жизненной смуте-вьюге, неминуемо теряют перспективу – путь к появлению на свет и умолкают, не излившись до конца; вариант 2 – поэт, отвлекаемый жизненной круговертью от своего предназначения, теряет вдохновение – и на полуслове замолкает.

В приведенном ниже стихотворении Г. Сапгира фонемная неполнота усеченных узуальных слов создает эффект замолкания, перехода словесной молитвы в бессловесную, замены речевой коммуникации коммуникацией иного, высшего рода: ведь обращение истинно верующего к Богу может быть и не облечено в слова – Господу и без того все внятно:

Гсподи! – я твой ра / Давший – всем Тебя лю / наши тела заклю / небо душе пода / нас маята пыта / жизнь надоест – и та / лько воскликнешь: ма! / и сгинешь не понима / Гспди! – я твой ра- / следний между людьми / Давший! – Твоя ра / вот Твоя жизнь – возьми / Взавший! – Тебя бла / слезы – Твоя вла

(Сапгир, 1993: 4)

Общение с Абсолютом, «жажда высот разговора» (Жданов, 1997: 28) освобождают молящегося от фоно-грамматических оков (ср. у М. Монтеня: «... эти слова (слова молитвы. – *Н.Б.*) должна повторять совесть наша, а не язык»¹⁴). «Побочным» эффектом фонетической недооформленности слов является возникающая семантическая недоопределенность, которая заставляет сомневаться в толковании слов и увеличивает тем самым их семантический объем: «Взявший! Тебя бла» – *благодарю? благословляю?*; «слезы – Твоя вла» – *влага? власть?*

Инкрустация поэтической речи обрывками-островками молчания может придавать всему поэтическому тексту юмористическую или ироническую коннотации, что может быть проиллюстрировано следующими стихотворениями:

*Отдыхаю в санатор / починаю свой мотор / а мои воспомина / плы
блаками на меня / грустный ком неполноце / пражения в лице / здесь – при
всех – сейчас меня / в стра деяньях обвиня*

(Сапгир, 1993: 74)

*толятся странные виденья / толятся странные виде / брожу один
среди привидений / крестясь при виде привиде*

(Казаков, 1995: 30)

*Близок локоток, а не уку / Низок потолок, а не доста / Долог монолог,
а не поня / Сексопатолог, а не помо*

(Безродный, 1996: 24)

Поговорка «близок локоток, а не укусишь» является строкой – смысловой схемой для построения последнего стихотворения, задающей лейтмотивное значение недостижимости чего-то (локотка, потолка, понимания, здоровья, гармонии). Будто делается усилие к достижению, прерывающее речь, но усилие это не приносит плодов.

И.С. Улуханов, говоря об окказиональном усечении фонем, отмечает, что мера, предел усечения «определяется минимумом фонем, необходимых для идентификации мотивирующих слов и тем самым – значения мотивированного слова»¹⁵. Этому нормативу фонетической окказиональности отвечают все приведенные примеры.

я мню дное венье / передо вилась ы

(Холин, 1997: 296)

Это произведение являет собой образец применения окказиональной методики палимпсеста, в котором присваивание прецедентного текста происходит за счет достижения эффекта перемежения «внешней» и внутренней речи: отсечение фонетических отрезков «по», «чу», «мгно», «мною я», «т»

пробило в словесной ткани классической строки бреши молчания, но усеченное занимает свои законные места в процессе читательского восприятия-вспоминания. В этом смысле читатель становится «как бы Пушкиным» и «как бы творцом». При такой интерпретации дерзкого эксперимента И. Холина прецедентный текст оказывается не размытым и растерзанным, а будто бы всплывающим из глубин культурной памяти, души читателя.

М. Барский (Барский, 1998), работая на грани вербальной и визуальной поэзии, добивается вышеописанного эффекта путем непропечатывания, вернее, усеченного пропечатывания строк стихотворения Н. Некрасова «Несжатая полоса». Два фрагмента текста, напечатанных в «полный рост» букв, – название и строка «Только не сжата полоска одна» – сосредоточивают в себе концептуальную информацию произведения и являются тем импульсом, который заставляет читателя либо воспроизвести весь текст, как бы активно участвуя в его прояснении (это возможно только при наличии необходимой пресуппозиции), либо впасть в дискомфортную немоту незнания, либо пережить чересполосицу смутно-ясного, клочковатого вспоминания текста.

Еще один прием создания эффекта умолкания, текстовой редукции до непроизносимости находим в стихотворении А. Миронова:

Я перестал лгать / гать / ать / ть / ь / я стал непроизносим
(Миронов, 1993: 7)

В этом примере непроизносимость как результат поэтапного усечения глагола «лгать» имеет свое идейное основание: «ступенчатая утрата гласных в этом тексте – не пустая игра слов, а выражение этики и философии поведения, наглядный показ жизненной позиции человека, замолкающего в мире лжи. Поэт как воплощение речи отождествляется со знаком, утратившим смысл: «Я стал непроизносим...» Строка «ь» прочитана вслух быть не может. Но там стоит восклицательный знак (т.е. автор предлагает читателю мягкий знак воскликнуть!) /.../ Читатель внутренним жестом как бы повторяет безуспешную попытку поэта сказать и быть услышанным»¹⁶. Данная интерпретация стихотворения, принадлежащая Л. Зубовой, – одна из возможных. Приведем вторую: субъект речи перестал лгать, вследствие чего редуцировалась способность говорения вообще, так как он утратил навык говорить искренно, без лжи. Вероятна и третья: правдивость воздвигла барьер между поэтом и социумом, нарушила правила коммуникации, основанные на взаимной неискренности, исключила его из сообщества коммуникантов, обрекла на одиночество и молчание.

«Косноязычьем горд...» (Эрль, 1995: 45)

Таковыми словами В. Эря условимся обозначить опыты по созданию дейктически-паузных поэтических текстов. Выразительным примером подобных опытов может служить стихотворение В. Летцева «Немота»:

*Это / нет / так ни это / нет нет / это так / нет уже / так ни это /
это совсем / так нельзя / это все / не сказать / так ни это // Это это /
теперь говорить / только возможно теперь / только возможно*

(Летцев, 1998: 314)

Модальность этого текста колеблется в пределах возможности («только возможно теперь») и невозможности («так нельзя»), реальности («это так»), нереальности («только возможно»), утверждения («это совсем») и отрицания («не сказать»). Возможно и иное членение текста на межпаузные отрезки: «нет, нет, это так»; «так нельзя это все не сказать»; «это теперь говорить только возможно». При таком членении происходит сдвиг модальности, мена планов утверждения / отрицания. Такие «модальные качели» передают муки немоты субъекта речи, который не может выйти из лабиринта сомнения в своих речевых возможностях и правах. Абсурдный при любом раскладе отрезок «так ни это» (гипотетический вариант прояснения смысла: «так ни это не поймешь, ни то»), актуализированный своей косноязычностью и трехразовым разноместным повтором, претендует на ключевую роль в лексической структуре стихотворения.

Посредством построения преимущественно дейктического контекста, с помощью которого можно указать на объект, не называя его («это вот»), и идентифицировать его («это и есть то»), пытается выказать (именно *выказать*, а не высказать) желаемое Вс. Некрасов:

Стой / то есть / это вот / это и есть то / (лето)

(Некрасов, 1997: 292)

Комментируя это стихотворение, С. Бирюков пишет: «Тут уже все содержится. Вокруг – пар молчания, так сказать, исчерпывающая картина лета, правда, данного в скобках, как снижение заявленного мощного глобализма: «это есть то»¹⁷.

Думается, «пар молчания» (туман дейктического косноязычия) отличается в данном случае такой плотностью, а глобализм вследствие этого является настолько мощным, что в скобках могло бы быть упомянуто практически все, о чем можно сказать «это и есть то».

«Прекрасное зачеркнутое...» (Казаков, 1994: 177)

По мнению Д. Булатова, «экспериментальные тексты, выстроенные на основе смешанной техники, служат для самих авторов прежде всего средством определения границ языка и попыткой ограничения его претензий на власть»¹⁸. Вот и знаменитое «Прекрасное зачеркнутое четверостишие»

В. Казакова является произведением визуальной поэзии, но, так сказать, с вербальной, текстовой подоплекой. Безмолвие, рожденное отсутствием вербального текста, обрамлено в данном случае, во-первых, названием, сообщающим о том, что перед нами стихотворное произведение высокой пробы, но уничтоженное кем-то (автором? читателем?); во-вторых, самим изображением вымаранного катрена. Восприятие зачеркнутого и есть, по замыслу В. Казакова, время молчания, безмолвной рефлексии по поводу гибели поэтического произведения, его невосполнимой утраты. Внешне аналогом анализируемого произведения В. Казакова является работа Ивана Иова – замаранный текст под названием «Нарождення, можливо, геніального вірша» (Иов, 1997), но говорить в данном случае о тиражировании методики принесения поэтического текста в жертву, о тавто- или плагиате не приходится, поскольку зачеркивание текста В. Казаков трактует как гибель поэтического шедевра, а И. Иов – как его рождение (очевидно, через чистилище черновика).

Произведение Г. Сапгира «Стихи на неизвестном языке» (Сапгир, 1998) окружено атмосферой немoty, безмолвия, порожденной невозможностью прочтения псевдовербального текста. Ссылаясь на К.Г. Юнга, У. Эко говорит о том, что «лишь экзотические символы сохраняют сакральную ауру»¹⁹. «Экзот» в данном случае – фантастическое письмо, отрицающее фактом своего появления затертость, опoшленность узуального письма (ср. у О. Хвостовой: «Свете тихий, ясний, не сметен, не сбит, / Сужен мне и ряжен токмо алфавит, / Но его хрычовки, но его хрычи / Напрочь истрепали, хоть совсем молчи, // Зело заслюнявлен, зело замусолен, / Душа нараспаику – всякому дозволен...» (Хвостова, 2000: 53).

Текста нет и не будет (Пригов, 1997: 135)

Данное заявление Д. Пригова может служить главным тезисом сторонников полного отрицания вербальной поэзии, замены ее поэзией и семантической бездонностью чистого листа как нулевого текста. Именно в актуализации концепта «белой страницы» находит свое крайнее выражение антисловесность. Главным жрецом культа «белой страницы» в русской поэзии принято считать Василиска Гнедова с его знаменитой «Поэмой конца», пятнадцатой, последней поэмой «Смерти искусства» (Гнедов, 1994: 61). Содержание безмолвной поэмы В. Гнедов актуализировал жестом руки. Данный (уже хрестоматийный) пример показателен, выразителен как знак молчания / немoty именно в качестве последнего аккорда поэмы с многозначительным названием «Смерть искусства», в которой автор выстраивает текст так, что ступени-поэмы как бы спускаются (или поднимаются?) от слова канонического («душа», «солнце», «мхи», «пойму», «возьмите», «нить», «брови», «мой братец Петруша»), соположенного со словом окказиональным («попынчается», «пепелье», «скрышь»,

«звукпас», «свирельжит», «безвестя», «убезкраю», «вчерает»), заумью («бубая», «а-виль-до», «затумло») к ословлению звукобуквы (поэма 11-я: «Поюй – У»; поэма 14-я: «Ю») и, наконец, – к полной дематериализации – к молчанию. Таким образом, белый лист последней поэмы В. Гнедова получает значимость, семантизирующую рамку в виде названия поэмы («Поэма конца»), лексической структуры текста и архитектоники всего произведения «Смерть искусства». Семантика молчания в данном случае вступает в синонимические отношения с семантикой смерти.

Проблема афонической поэзии, нулевого поэтического текста занимает и современных поэтов, опыт которых совпадает с экспериментом В. Гнедова в том смысле, что доказывает: сам термин «нулевой текст», «отсутствие текста как текст» условны. Закон существования «дозвукобуквенных текстов» – функционирование их в каком-либо интерпретирующем материальном обрамлении, чаще имеющем вербальное выражение, реже – графическое. Как отмечает Дж. Янчек, «в любом случае что пустая страница, что тишина должны быть представлены таким образом, чтобы интенция была ясна»²⁰. Именно последнее – ясность интенции – далеко не всегда наличествует в атекстовых опытах. Так, творческое рефлексивное переживание приговского предуведомления «текста нет и не будет» маловероятно, если исключить недоумение, досаду читателя по поводу авторской реплики типа «кина не будет» в качестве неуважительного заигрывания с читателем, ждущим текст, или в качестве демонстративного отказа от поэтической коммуникации. А может быть, страницы с ремаркой «текста нет и не будет» – островки немоты, вдруг овладевшей автором? Знак отсутствия вдохновения?

И. Ахметьев (Ахметьев, 1993) оставляет лист пустым, а в конце его в скобках замечает: «забыл записать». В данном случае обыгрывается эффект будто бы бывшего, но не зафиксированного текста, который от этого не перестает существовать (одна версия) или все-таки оказывается утраченным, забытым (вторая версия). Две эти версии рефлексии и заполняют собой (виртуально) пустое пространство листа.

Интересен поэтический эксперимент А. Левина, создавшего текст-стенограмму мучительной и, увы, бесплодной попытки творчества:

*Ничего не написано
пусто
потом что-то зачеркнуто,
зачеркнуто
но так ничего и не написано*

(Левин, 1997: 316)

Каждая строчка этого стихотворения является вербальным эквивалентом, заместителем отсутствия текста, все стихотворение дает стимул для

переживания неудавшейся попытки создания некоего словесного произведения неким автором.

Теоретик и практик атекстовой поэзии Ры Никонова утверждает, что «при достаточно широком взгляде любая чистая страница есть емкость с бесчисленным количеством невидимых текстов, а процесс выборочного восприятия – не более чем процесс обеднения таких страниц. Вакуум, в котором плавают литература, – это ее необходимый запас паузной консистенции и территориальной свободы»²¹.

Лингвистическая прагматика как наука об использовании языка в реальных процессах коммуникации, теория речевых актов считают совпадение тезауруса отправителя и получателя информации непременным условием успеха речевой коммуникации. Атекстовая поэзия, замороженная «чарами пустой бумаги» (Ю. Орлицкий²²), ориентированная на отрицание речевой коммуникации, базируется на фонде специфических фоновых знаний, известных узкому кругу посвященных (что отвечает, попутно заметим, установкам древних ритуалов). Следует признать, что только каста избранных свержреципиентов владеет информацией, способной направить интерпретацию поствербальных произведений по нужному культурному руслу, вехами на котором являются соответствующие эксперименты Л. Стерна, Д. Джойса, В. Гнедова и наших современников.

По замечанию Е. Дмитриевой, «современная эпоха постмодернизма уже достаточно научила нас: без копии, без второго раза, мы неспособны познать сущность первого. Разговор о подлинном, аутентичном невозможен без острающей силы копии и симулякра»²³. *Bis repetita plagent* («дважды повторенное нравится»), как говорили древние. Как нам представляется, количество копий «белой страницы» уже достигло той критической массы, при которой становится очевидным, что для поэта отказаться от слова, звука значит отказаться от себя, своего творческого предназначения. Именно поэт не может исполнить завет Тютчева «Молчи, скрывайся и таи / И чувства и мечты свои» (Тютчев, 1986: 47). Противоречивая, парадоксальная ситуация, осознанная творцами прошлого, сохраняет свою актуальность и для современных поэтов. Мечта передать чувство и мысль не словом, а импульсом, помимо слова, вопреки ему в чистом виде не может быть воплощена на уровне *поэзии*, которая неминуемо есть язык. Поэтому эту мечту и эту муку поэты высказывают особым подбором и особой организацией *словесного* материала, где в свои права вступают нормы словоупотребления.

Из поэтических текстов второй половины XX века данной тематики может быть составлена поэтическая декларация «молчания / немоты / тишины»:

1. «Немота» коррелирует с целомудрием, чистотой («Целомудрием покровы / **Немота** объемлет слово, / Но обмолвки **тишины** / В языке разглашены») (Бобышев, 1997: 31). Ср. у О. Мандельштама: «Да обретут мои

уста / Первоначальную **немоту**, / Как кристаллическую ноту, / Что от рождения чиста» (Мандельштам, 1991: 43).

2. «Молчание», «тишина» – «тоже весть», они не менее (если не более) информативны, чем речь («вижу» **молчал я / молчал я «прощай»**) (Айги, 1997: 39); «протяни **онемевшему** небу / **тишины** неуместную весть» (Цветков, 1996: 98); «**Тихий** ангел – палец к губам – оборвет разговор, / и внезапной свободой / мы повиты, как руки **немых**, завершающих спор / точкой схода. // И кому не хотелось хотя бы на время такой / стать **неслышимой речью**, / пролетающей паузой между словами с тоской / по молве человечьей» (Жданов, 1997: 47).

3. «Молчание», «тишина» могут быть молитвенными, освященными причастностью к божественному («Ангеле Божий... **Наших нежнейше-неслышных бесед** / на языках человеческих нет. // Слух ни глагола не выловит. Лишь / духу звучит эта теплая **тишь**» (Бобышев, 1997: 78); «Утолимая» именуемая «Умертвимая» / утолимая / именуемая / умоли / умолимая / умоли моя печали / утоли моя именуемая / умоли моя утомляемая / умоли моя утомляемая / именуемая у то/м/ление / у моление / моление / **молчание**» (Мнацаканова, 1994: 54); Ср. у Б. Поплавского: «все было **тихо**, улицы молились» (Поплавский, 1999: 71), «человек **молчит** / человек молится» (Поплавский, 1999: 171).

4. «Молчание» сродни вечности, «дочеловеческому» миру («но средь мгновений неизвестных, / одновременных, словно сталь, / одна лишь вечность длиться может, / и то – с **молчаньем** на устах» (Казаков, 1995: 165); «... А главное, наговориться! / За тысячи лет **золотого молчанья**, за весь / Дожизненный опыт, пока нас держали во мраке» (Кушнер, 2000: 186).

5. «Тишина» изоморфна красоте («**Тишина** бредет за ним по холмам Вермонта / и прекрасная жена, тень от **тишины**» (Лосев, 1999: 139).

6. «Тишина» причастна Несказанному (снег: «**тихо** пишет **тишиной**, / оглушая мяще мнимых / той единственной ценой / истин неизносимых» (Бобышев, 1992: 9).

7. «Тишина» – «мир, покой, согласие и лад» (МАС. Т.4. С.407). «Воскресенье. Тепло. Кисея занавески полна / восклицаньями грузчика, кои благопристойны и кратки, / мягким стуком хлебных лотков, т.е. тем, / что и есть **тишина**» (Лосев, 1999: 137).

Помимо поэтической декларации «молчания / немоты / тишины», современная поэзия продолжает писать начатую поэтами древности декларацию «слова», одни тезисы которой полемизируют с декларацией «молчания», а другие изоморфны им, являют собой их логическое продолжение:

1. Язык способен быть адекватным мысли и чувству. Вопрос о том, может ли язык выразить мысль и чувство, в поэзии верифицируется веками в диапазоне от отрицания такой возможности (классическое фетовское: «как беден наш язык! – Хочу и не могу. – / Не передать того ни другу, ни врагу, / что буйствует в груди прозрачною волною, / Напрасно веч-

ное томление сердец, / И клонит голову маститую мудрец / Пред этой ложью роковою» (Фет, 1988: 139) до убежденности в том, что «не очень словам доверять – невозможно, / слова – это край*, потому что они отвечают / не сами себе, а чему-то иному – / такому иному, что впрямь не найдешь» (*сгу?) (Эрль, 1995: 61); «И если мысль не равнозначна слову, / Тогда зачем мы ловим этот кайф?» (Еременко, 1999: 71); «Все дело в том, что слово словно ртуть – / Необязательно и полужримо / Дыхательно и воспроизводимо / И в том его спасительная суть» (Пригов, 1997: 192); «С ним (языком. – Н.Г.) согласны равно оба – / Небо звездное и небо. / Ну какой же это враг: / и солгал бы, да никак!» (Бобышев, 1997: 75); «Природа слов не лишена тепла, / В них наши тайны искрами повисли. / Я все отдам за слово «тишина»... / За слово «жизнь» в его прощальном смысле» (Цветков, 1996: 5).

2. Слово способно к самозарождению («Из дуновенья дня, из ничего, / глядишь, и Слово само-сотворится» (Бобышев, 1997: 79).

3. Слово неистребимо («Слова, вы прошлогодняя трава: / вас скосишь и опять вы прорастаете» (Лосев, 1999: 99), язык довлеет нам («Вне языка не помышляй и жить, / пусть даже почва столь косноязычна, / что падшее на землю не умрет – / не оживет – и в зауми безличной / не закоснеет, но из рода в род / протянется бессмысленная нить – / питательная трубка между плотью / и нежитью словесной – мы живем! – / сплошной язык, как сумасшедший дом, / одержит нас. И нет конца бесплодию» (Миронов, 1993: 75); «Ты, как силой прилива из мертвых глубин / извлекающий рыбу, / речью пойман своей, помещен в карантин, / совместивший парень и дыбу» (Жданов, 1997: 29).

4. Слово и тишина могут быть взаимосвязаны как гармонизированные следствие и причина («Обступает меня тишина, / предприятие смерти дочернее. / Мысль моя, тишиной внушена, / порывается в небо вечернее. В небе отзвука ищет она / и находит. И пишет губерния» (Новиков, 1999: 130), как гармонизированные причина и следствие («Поэма кончилась, как ей хотелось – в полночь, / И вот она в молчанье продлена, / где слову отшумевшему на помощь / пришла бунтующая тишина» (Бобышев, 1992: 71).

5. Слово и молчание могут быть пограничны («Мне Рильке приоткрыл свои костры: / в прохладных складках пламени тряпичном / они за гранью, скажем, красоты / (и только там) смогли косноязычье / довоплотить в невыносимый грех – / стоять все время на пороге речи, / молча за всех (вот именно – за всех) / без удержу, а чаще – безупречно» (Кальпиди, 1998: 44), нераздельны («Нас ослепило зренье, нас / слух оглушил, а голос речи / по сути – вольный пересказ / истошной немоты, запас / которой в небе бесконечен» (Кальпиди, 1998: 42).

6. Слово неизбежно: молчание неминуемо сменяется словом («скажи, какую даль должно избрать молчанье, / чтобы оттуда вновь нахлынуть, как слова?» (Казаков, 1995: 174) «есть паузы между веками, / и между

паузами есть. / но под ногами древний камень / звенит, как рыцарская честь. // шаги то замедляются, то снова / опережают смыслы шпор, / и вместо тишины объята Словом / пространства с тех неуловимых пор» (Казаков, 1995: 206); «И если нива – / Пространство между сеятелем и жнецом, / За меру времени / Не счесть ли / Период между пантомимой бытия небытия / И первым монологом» (Еремин, 1998: 76).

7. Жажда письма неизбежна («Писать, закрыть глаза, писать, / писать, открыть, писать, / как кол на голове тесать, / себя за хвост кусать // Мы строим писчий мавзолей» (Миронов, 1993: 77), а процесс работы со словом мучителен («Как я мстил за себя, как хлестал ненавистное слово, / Аж до крови живой, по утрам выгоняя в манеж» (Цветков, 1996: 35); «Процесс приближенья к столу / сродни ожиданию пытки. / Сродни продеванию нитки / в задержавшуюся иглу» (Еременко, 1999: 36).

8. Слово сакрально и в этом согласно с молчанием («Ты, скажем, погружен в стихи Саади / или в молитвы словеса златые...» (Бобышев, 1992: 124) «Язык молящегося – языку подобен / свечного пламени в ночи» (Бобышев, 1992: 122) «Там, Душе Всеблагий, благое сотвори: / возьми частицей в тело чистое зари! / Смели мои слова в молчание простое, / смети всю тишину в пустые словари, / и да раскроются ребристые устои... // Уста серебряные... Слово золотое» (Бобышев, 1997: 89). Ср. у М. Лермонтова: «В минуту жизни трудную, / Теснится ль в сердце грусть, / Одну молитву чудную / Шепчу я наизусть. / Есть сила благодатная в созвучье слов живых, / И дышит непонятная, святая прелесть в них...» (Лермонтов, 1957: 30 – 31).

9. Слово ветшает («До ветхости мир исписался весь» (Бобышев, 1997: 79); «В полуживой крови гуляет электролиз – / невыносимый хлам, / которым говорим» (Еременко, 1999: 104); «все слова истлели...» (Летов, 1994: 66), вернуть ему первозданную свежесть и наполненность смыслом – труднодостижимая цель поэта («Я хотел бы писать на латыни, Чтоб словам умирать молодыми / С немотой в тускуланских глазах / Десять столетий назад» (Цветков, 1996: 16); «Выполощу начисто – моя речка звонка, / Перетряхну с грохотом – лопни перепонка!» (Хвостова, 2000: 53).

10. Слово незащищено («Слова бегут, как маленькие дети, / и вдруг затылком падают на лед» (Еременко, 1999: 71).

Как видим, большая часть тезисов декларации слова говорит о некоем соположении, той или иной корреляции «слова» и «молчания / немоты / тишины». В начале статьи были приведены рожденные в мировом историко-культурном контексте семантические характеристики комплекса концептов «молчание / немота / тишина». Сравнение этих характеристик с вышеприведенными поэтическими декларациями «молчания» и «слова» со всей очевидностью доказывает, что современный поэтический язык достаточно полно выражает, репрезентирует анализируемый концепту-

альный комплекс. Даже концепт «белой страницы» обретает свое вербальное воплощение в современной поэзии. Так, Д. Бобышев в стихотворении с показательным названием «Попытка тишины» восклицает:

«Замолкни, ямб, умри навек, тиррихий, – / раскрою тишь, как белую тетрадь»
(Бобышев, 1992: 9)

В одностроке А. Очеретянского «*в начале была белая страница*» (Очеретянский, 1997: 317) не в противовес, но в продолжение евангельскому «в начале было Слово» выражена идея метафизической тишины как приметы экзистенциального состояния, тишины, находящейся на пороге речи, в ожидании Слова. В стихотворении Л. Лосева, написанном на сороковины И. Бродского, белая бумага и молчание мира символизируют прекращение творческого процесса как результат физической смерти поэта:

*«С января на сорок дней / мир бедней. // Тычась в мертвые сосцы / то
ль волчицы, то ль овцы, // сорок дней сосут твое / из него отсутствие. //
Агнец стих. Не воеет волк. / Мир умолк. // Не скребет по дереву мышь. //
Всюду тишь. // Воронья стая на дворе. / Чернила стынута на пере. // Снег
на мраморе стола. / Бумага белая бела»*

(Лосев, 1998: 9)

Среди современных поэтов звания «певцов молчания» заслуживают прежде всего Г. Сапгир (о некоторых его экспериментах в «стилистике пустот» упоминалось в этой статье) и Г. Айги, который считает своей творческой сверхзадачей, по его собственному признанию, «как можно меньше сказать /.../, добиваясь при этом, чтобы нелюдская тишина и свет возрастали вокруг все больше, все неотвратимее»²⁴. Л. Березовчук анализом «поэтики забывания» Г. Айги доказывает, что стихи поэта – «пример нелегкого, длительного, но благодарного возврата к одиночеству, тишине, молчанию...»²⁵. Стихотворение Г. Айги «Тишина с происшествием» хорошо иллюстрирует сказанное:

1
ее острова
2
*и вновь – темнеет:
то – человеко-тишина
/как странно/ не опасная*
3
и – /без кого-либо/ – свет
4
*снова – движение
ее островов*

(Айги, 1998: 42)

Минималистским установкам стилистики молчания идеально отвечает специфический поэтический жанр: однострок. Поэтический язык как «по-

тенциальный максимум воплощения национального языка» (В.П. Григорьев²⁶), принимая эстетику словесного минимализма, демонстрирует свою способность выражать «потенциальный минимум национального языка», но минимум особый – поэтический. В одностроках семантика молчания обретает особое время существования, так как смысловая концентрация в поэтических произведениях этого жанра очень высока и время читательской рефлексии неминуемо длится во много раз дольше времени чтения. В этом смысле однострох Г. Айги «*И – Скомканность Молчанья*» (Айги, 2000: 64), с одной стороны, является поэтической констатацией «теснения» и вытеснения молчания словом и шумом, с другой – позволяет молчанию длиться и длиться, чем и преодолевается его «скомканность». В своих заметках о мини-форме под названием «Мгновечность» М. Ляндо²⁷ определяет мини-стих как «эпиграф в верхнем углу белого листа, который читатель заполняет сам. Мысленно». То есть в молчании творчества, в «вакууме, беременном текстом» (Ры Никонова²⁸).

В современной поэзии обращают на себя внимание поэтические произведения, в которых обыгрывается *кинема молчания* и ее смысловые рефлексии. Например:

Секомые знают и помнят, / мимически полно молчат
(Бобышев, 1992: 102)

Владеть устами / навык или дар / когда молчание / билабиальной речи
(Еремин, 1998: 16)

Л. Лосев создает стихотворение «Без названия»:

*Родной мой город безымян, // всегда висит над ним туман //
в цвет молока снятого. // Назвать стесняются уста //
трижды предавшего Христа // И все-таки святого*
(Лосев, 1996: 49)

Л. Зубова так характеризует поэтику этого стихотворения: «По существу, такая артикуляция /п/ – это жест молчания: при произнесении этого звука рот закрыт. Слово «стесняются» – «не решаются произнести» приобретает и буквальный этимологический смысл «смыкаются», а название стихотворения из писательского клише превращается в прямое обозначение обсуждаемой темы. Смысл этого образа уходит корнями в философию исихазма с его постулатом о непроизносимости святого имени и еще дальше в мифологическое табуирование слова»²⁹.

Итак, очевидно, что попытки поэзии замолчать обречены, но актуализировать семантику «молчания / немоты / тишины» поэзии второй половины XX века удастся благодаря тому, что на это нацелен весь арсенал средств поэтического выражения: от Слова до ... Молчания. По мнению Ф. Мона, «язык вообще только потому в состоянии удовлетворять все время растущим требованиям, что он, будучи постоянно «расчесываемым против шерсти», отражается в себе, дифференцируется и получает новую

силу»³⁰. Разнообразные эксперименты «во исполнение» эстетики «молчания / немоты / тишины» именно расчесывают язык против шерсти, обеспечивают ту самую удаленность (= освобожденность) от *слов*, которая необходима для возврата к *Слову*.

¹ Рубинштейн Л. Случаи из языка. СПб., 1998. С.5.

² Шмидт Э. Василиск Гнедов: на краю молчания // Новое лит. обозрение. 1998. №33. С.266.

³ Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков. М., 1988. С. 209.

⁴ Битов А. Музыка чтения // Петрополь. Литературная панорама. СПб., 2000. С. 284.

⁵ Нарбикова В. Равновесие света дневных и ночных звезд // Нарбикова В. Избранное, или Шепот шума. Париж – Москва – Нью-Йорк, 1994. С. 111.

⁶ Гаспаров Б.Л. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 318.

⁷ Битов А. Музыка чтения... С. 283.

⁸ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 22.

⁹ Тынянов Ю. Проблема стихотворного... С. 27.

¹⁰ Никонова Ры. Массаж тишины // Новое лит. обозрение. 1997. №23. С. 279.

¹¹ Айзенберг М. Точка сопротивления // Арион. 1995. №2. С. 107.

¹² Фет А. Цит. по: Сапгир Г. Избранные стихи. Москва – Париж – Нью-Йорк, 1993. С. 156.

¹³ Мон Ф. Думая о пиле // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы. Калининград, 1998. С. 35.

¹⁴ Монтень М. Опыты: В 3-х кн. Калининград, 1997. Кн. 1. С. 291.

¹⁵ Улуханов И.С. Единицы словообразовательной системы русского языка и их лексическая реализация. М., 1996. С. 74.

¹⁶ Зубова Л.В. История языка в поэзии постмодернизма // Studia Russica. Helsinki et Tartuensia. Helsinki-96. С. 94.

¹⁷ Бирюков С. О максимально минимальном в авторской и поставторской поэзии // Новое лит. обозрение. 1997. №23. С. 292.

¹⁸ Булатов Д. X- files о смешанной технике // Черновик. 1998. №13. С. 8.

¹⁹ Эко У. Два типа интерпретации // Новое лит. обозрение. 1996. №21. С. 12.

²⁰ Янечек Дж. Минимализм в современной русской поэзии: Всеволод Некрасов и другие // Новое лит. обозрение. 1997. №23. С. 250.

²¹ Никонова Ры. Слово лишнее как таковое // Точка зрения ... С. 83.

²² Орлицкий Ю. MINIMUM MINIMORUM: Отсутствие текста как минимальный текст // Новое лит. обозрение. 1997. №23. С. 276.

²³ Дмитриева Е. Юбилей в эпоху технической воспроизводимости // Логос. 1999. №6. С. 163 – 164.

²⁴ Айги Г. Цит. по статье Л. Березовчук (см. следующее прим.).

²⁵ Березовчук Л. Поэтика забывания: Индивидуальная поэтическая система Геннадия Айги // Новое лит. обозрение. 1997. №25. С. 294.

²⁶ Григорьев В.П. Всесоюзная научная конференция «Стилистика и поэтика». Обзор // Вопросы языкознания. 1991. №1. С. 159.

²⁷ Ляндо М. Мгновечность: Заметки о миниформе // Новое лит. обозрение. 1997. №23. С. 337.

- ²⁸ Никонова Р. Массаж тишины ... С. 280.
²⁹ Зубова Л. В. Поэтическая филология Л. Лосева // Литературное обозрение. 1997. №5 (265). С. 97.
³⁰ Мон Ф. Думая о пиле ... С. 40.

Литературные тексты

- Айги Г. Тетрадь Вероники. М., 1997.
Айги Г. Памяти музыки. Шубашкар, 1998.
Айги Г. И – Скомканность Молчания // Арион. 2000. №3.
Ахметьев И. Стихи и только стихи. М., 1993.
Барский М. Н. Некрасов. Несжатая полоса // Черновик. 1998. №13.
Бахтерев И. Пукет (в четыре предмета), или Археология сердечных потрясений // Новое лит. обозрение. 1997. №26.
Безродный М. Конец цитаты. СПб., 1996.
Бобышев Д. Полнота всего. СПб., 1992.
Бобышев Д. Ангелы и силы. Нью-Йорк, 1997.
Бродский И. Форма времени. Соч.: В 2 т. Минск, 1992. Т. 1.
Вишневский В. Как важно оборвать стихотворе // Зевгма. Русская поэзия. М., 1994.
Гнедов В. Смерть искусства // Зевгма. Русская поэзия. М., 1994.
Еременко А. Горизонтальная страна. СПб., 1999.
Еремин М. Стихотворения. СПб., 1998.
Жданов И. Фоторобот запретного мира. СПб., 1997.
Зельченко В. Войско. СПб., 1997.
Иов I. Народження, можливо, геніального вірша // Черновик. 1998. №12.
Казаков В. Прекрасное зачеркнутое четверостишие // Зевгма. Русская поэзия. М., 1994.
Казаков В. Избранные сочинения. М., 1995. Т. 3.
Кальпиди В. Ресницы. СПб., 1998.
Кольмагин Б. Новое лит. обозрение. 1997. №23.
Кушнер А. Стихотворения. М., 2000.
Левин А. Черновик // Новое лит. обозрение. 1997. №23.
Лермонтов М. Собр. соч.: В 4 т. М., 1957. Т. 1.
Летов Е. Русское поле экспериментов. М., 1994.
Летцев В. Немота // Новое лит. обозрение. 1998. №31.
Лосев Л. Тайный советник. Тенаfly, 1987.
Лосев Л. Новые сведения о Карле и Кларе. СПб., 1994.
Лосев Л. Стихотворения. СПб., 1998.
Лосев Л. Стихи из четырех книг. СПб., 1999.
Ляндю М. Говори в душе. Вслух – мочи // Новое лит. обозрение. 1997. №23.
Мандельштам О. Избранное: В 2 т. М., 1991. Т. 1.
Миронов А. Метафизические радости. СПб., 1993.
Мнацаканова Е. Vita Breve. Из пяти книг: избранная лирика. Пермь, 1994.
Некрасов В. Стой... // Новое лит. обозрение. 1997. №23.
Новиков Д. Самопал. СПб., 1999.
Новиков Д. Караоке // Личное дело 2. М., 1999.
Очеретянский А. В начале была белая страница // Новое лит. обозрение. 1997. №23.
Павлова В. Линия отрыва. СПб., 2000.

- Поплавский Б.* Автоматические стихи. М., 1999.
- Пригов Д.А.* Советские тексты. М., 1997.
- Пригов Д.А.* Собр. стихов: В 2 т. Wien, 1997.
- Сапгир Г.* Избранные стихи. Москва – Париж – Нью-Йорк, 1993.
- Сапгир Г.* Стихи на неизвестном языке // Точка зрения: Современная визуальная поэзия: 90-е годы. Калининград, 1998.
- Сапгир Г.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1999. Т.1.
- Тютчев Ф.* Стихотворения. М., 1986.
- Фет А.* Стихотворения. Проза. Письма. М., 1988.
- Хвостова О.* Слово Даниилу Заточнику // Арион. 2000. №3.
- Холин И.* Я мню дное венъ... // Новое лит. обозрение. 1997. №23.
- Цветков А.* Стихотворения. СПб., 1996.
- Эрль В.* Стихотворения. СПб., 1995.