

ЖАНРОВЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СТИХОВЫХ КОМПОЗИЦИЙ В ЛИРИКЕ

Начиная практически с предромантизма, поэзия Нового времени характеризуется постепенным падением нормативной и системообразующей функции жанра – этого обязательного для эйдетической поэтики гаранта художественной целостности. Как следствие указанного процесса утверждается мнение, что лирика сама по себе – отдельный жанр и что в индивидуально-творческую эпоху единственным и, по сути, универсальным типом лирического дискурса остается просто лирическое стихотворение. Но так ли это?

С нашей точки зрения, жанровое развитие лирики Нового времени осуществляется сразу же по нескольким направлениям. Во-первых, в поэтику художественной модальности в качестве «блаженного наследства» переходит традиционная система жанров эйдетической поэтики – правда, с учетом специфики нового эстетического сознания в серьезно трансформированном и индивидуализированном виде. Здесь, на наш взгляд, вполне уместно говорить о проблеме жанрового синтеза или о явлении жанровой модальности, суть которого С.Н. Бройтман вполне обоснованно усматривал во взаимной соотнесенности различных жанровых парадигм¹.

Во-вторых, естественно предположить, что Новое время стимулирует новационные тенденции жанрообразования. К ним следует отнести, например, циклизацию и лирическое книготворчество, т. е. установку на формирование сверхбольших метажанровых контекстов (книга стихов и авторское собрание стихотворений). Не стоит забывать и о таких эволюционных жанрообразующих тенденциях, как драматизация, новеллизация и романизация, действие которых приводит к возникновению новых жанро-

вых формаций – драматизированного фрагмента, лирической новеллы, а также романизированного цикла (или «романа-лирики»)².

И, наконец, третий вектор эволюционного развития, идеальным пределом которого должно стать, казалось бы, полное исчезновение жанровой «материи». Именно с учетом данного допущения выстраиваются в теории литературы радикальные концепции внежанрового (или постжанрового) развития лирического творчества. Согласно этим концепциям функцию жанра начинают перенимать его многочисленные «заместители», такие как циклическое единство темы, персональный стиль, эстетический модус художественности. В качестве жанрового субститута рассматриваются также всевозможные «формулы» стиховых композиций. Именно об их феноменологических возможностях и жанровом потенциале пойдет речь в данной статье.

Сращение лирических композиций со стиховой формой – обычное дело. Но подмена этих явлений, недифференцированный подход к ним, некритическое рассмотрение стиховых композиций – как правило, в пределах лишь синтаксической организации строфы – серьезно «затемняет» вопрос о способах построения содержания, саму проблему тематической композиции. Следует обратить внимание на различный содержательный объем понятий «лирическая (стиховая) композиция» и «строфическая форма»: наряду с формальным аспектом строфики композиция предусматривает также аспект семантический – тематику. Более того, в искусстве новейшего времени стиховые композиции (как заместители жанровых образований) в обязательном порядке предусматривают единство формально-композиционных и содержательно-архитектонических форм. Имеющиеся же на сегодняшний день исследования в этой области³ нацелены, прежде всего, на морфологию композиционных приемов, или, иначе говоря, на формально-стиховые особенности текста, а не на содержательно-

тематические (архитектонические) аспекты самой художественной структуры.

Напомним, что В.М. Жирмунский в своей работе «Композиция лирических стихотворений» исходил из трех основных разделов теоретической поэтики: стилистики, тематики и композиции. Под композицией он понимал «построение (распределение, расположение) художественного материала», а также сам «закон расположения словесного материала, как художественно расчлененного и организованного по эстетическим принципам целого»⁴. На наш взгляд, было бы точнее выстроить разделы теоретической поэтики в иной последовательности: стилистика, композиция, тематика. Именно такая последовательная цепочка обнаруживает срединное положение композиции и объясняет «поле» ее взаимного напряжения-взаимодействия со стилистикой и тематикой. Этим объясняется и принципиальное различие между двумя сферами: формально-композиционной («метрическая», «фонетическая», «синтаксическая» композиция) и содержательно-тематической («построение самого содержания»).

Не менее важно и другое принципиальное различие – между категориями жанра и композиционной формы. По точному определению С.Н. Бройтмана, жанр – это «единство архитектурной и композиционной форм целого», жанр «находится на границе архитектурных (литературный род) и композиционных форм, эстетического объекта и внешнего произведения (текста) – именно в нем эти пределы обретают свое воплощенное единство. Жанр – художественный “поступок”, который превращает возможности архитектурной формы в неотменимую и реализованную художественную действительность»⁵. Из этого, между прочим, вытекает неправомерность зачисления жанра в разряд чисто литературных (внеэстетических) форм, его жесткого противопоставления формам архитектурным (или так называемым модусам художественности).

Чтобы убедиться в этом, достаточно одного примера – классического варианта сонета. Именно сонетная форма наглядно демонстрирует, как композиционная структура в ней формирует собственно жанровую семантику. Канонизация строфической композиции в сонете (этой, прежде всего, «твердой» стиховой форме) влечет за собой и канонизацию тематической композиции, что заставляет рассматривать сонет как уникальную жанрово-строфическую форму. А это, в свою очередь, дает все основания говорить об особой композиционной семантике⁶ сонета.

Но то, что так наглядно демонстрирует сонет, а именно – неразрывное единство формально-композиционных (строфических) и содержательно-архитектонических форм, с нашей точки зрения, не в меньшей степени характеризует и другие структурно-композиционные (стиховые) образования в лирике. При этом сразу же оговорим, что речь идет не о жесткой обусловленности средствами композиции конкретно-психологической тематики, но именно об инвариантных моделях композиционно-тематического развития, самых общих в феноменологическом смысле (следовательно, очищенных от всякой личностно-психологической проблематики и потому структурно-абстрактных) механизмах текстопорождения, обусловленных спецификой композиционно-стиховой формы.

В вопросе типологии стиховых композиций особое значение приобретает количественная форманта. Минимизация стихового объема – ведущая эволюционная тенденция лирического рода литературы. На материале русской поэзии второй половины XIX в. (и прежде всего – поздней лирики Тютчева⁷ и Фета) установлен некоторый «верхний» средний предел из 16 стихов. К подобным стиховым композициям следует отнести лирические миниатюры (преимущественно четверостишия), двух-, трех- и четырехкатренные композиции, а также классические сонеты и так называемые сонетные формы (или, иначе говоря, совершенно свободные от канона, предельно деформированные сонетные композиции).

Статус данных композиций очень неопределенный – в промежутке от строгих жанровых форм «с фиксированной и заданной композиционной структурой» до «строгих композиционных форм (рондо, триолет, возможно, сонет⁸ и др.), которые не стали жанрами, то есть остались способами внешне (композиционно) заканчивать, но не внутренне (архитектонически) завершать произведение»⁹. Сразу же оговорим, что нас интересуют не столько канонизированные варианты твердых стиховых форм, сколько жанровый потенциал более или менее свободных стиховых композиций (от четверостишия до трех- и четырехкатренных стихотворений), обнаруживающих в своем семантическом развертывании черты некоей инвариантной структуры, устойчивой дискурсивности. Феноменологический подход в таком случае позволяет усмотреть за эмпирическим многообразием стиховых композиций определенные инвариантные модели композиционно-тематического развития, некие «самодовлеющие инвариантные структуры сознания»¹⁰, обусловленные спецификой композиционно-стиховой формы.

Феноменология подобных стиховых композиций уже стала предметом специального изучения¹¹. Обобщая накопленный опыт по данному вопросу, мы можем отметить две структурно-семантические модели строфических композиций – с двухчастным и трехчастным развитием лирической темы и, соответственно, два типа лирики, один из которых тяготеет к дионисийскому полюсу, а другой – к аполлоническому. По мнению Вяч. Иванова, «стихотворения двухтемные стремятся отразить переживания диады, – раскола, противоречия и зияния»¹². Как можно предположить, двухкатренные формы (восьмистишия) тяготеют именно к контрастным композициям, выстраиваемым по принципу тезис – антитезис. Стиховые формы из трех катренов, напротив, ближе ко второму, аполлоническому, типу лирики, гармонически разрешающему «душевное волнение, возбужденное созерцанием некоторой противоположности» в «третьей лирической идее»¹³.

Иными словами, если двухчастная тематическая композиция стремится к драматическому осложнению, антитетическому развитию темы, то трехчастная, наоборот, в своем идеальном пределе ориентируется на законы диалектического развертывания, т. е. на известную гегелевскую триаду.

В контрастных двухкатренных композициях особую роль эстетического завершения берет на себя лирическая концовка. Эпиграмматический пуант – лишь наиболее очевидный прием такого эффектно контрастирующего завершения. Но им далеко не исчерпывается проявляемое в лирических стихах «чувство концовки». Из наблюдений над стихотворной поэтикой Л. Лосева исследователь Б. Шерр выводит две тенденции лирического завершения: «“укорочение”, которое делает концы отрывистыми, и “густота” звуков и толкований, которая замедляет чтение»¹⁴. Насколько вообще типичен подобный контрастирующий прием лирической концовки, рассмотрим на примере двухкатренных композиций Ф. Тютчева и Н. Некрасова.

Какое дикое ущелье!
Ко мне навстречу ключ бежит –
Он в дол спешит на новоселье...
Я лезу вверх, где ель стоит.
Вот взобрался я на вершину,
Сижу здесь радостен и тих...
Ты к людям, ключ, спешишь в долину –
Попробуй, каково у них!¹⁵

Что ты, сердце мое, расходилося?..
Постыдись! Уж про нас не впервой
Снежным комом прошла-прокатилась
Клевета по Руси по родной.
Не тужи! пусть растет, прибавляется,
Не тужи! как умрем,
Кто-нибудь и об нас проболтается
Добрый словцом!¹⁶

Структурно-композиционная выделенность заключительного двустишия маркирована у Тютчева сменой точек зрения: экспозиционная часть фиксирует внешне отстраненный взгляд героя-наблюдателя (ср.: «Ко мне навстречу ключ бежит – / Он в дол спешит на новоселье...»), в финале же «сторонняя» точка зрения сменяется грамматической фигурой прямого обращения: «Ты к людям ключ спешишь в долину – / Попробуй, каково у них!» Использование в таком случае императивной конструкции и приема

авторской иронии еще раз доказывает, что «мастерское варьирование грамматических фигур», лежащее в основе «драматизации поэтического повествования»¹⁷, проявляет себя и в далеко отстоящих от эпиграммы стиховых композициях.

Эффектная выразительность концовки у Некрасова обусловлена кардинальной ломкой стихотворного метра (вместо устойчиво апробированного анапеста – двустопный каталектический дактиль) и особым характером инструментовки. Так, спорадически проявляемое в первом катрене скопление звуков о (впервой – комом – родной) в лирической концовке достигает наивысшей концентрации: «Кто-нибудь и об нас проболтается / Добрым словцом». Это тем более выразительно на фоне почти исключительного господства в предшествующей части композиции звука у, непосредственно корреспондирующего с мотивом смерти: «Не тужи! пусть растет, прибавляется, / Не тужи! как умрем...».

Однако не менее выразительна концовка и в содержательном отношении: на фоне определенной ритмичности (параллелизма) в распределении мотивов ее отличает ярко выраженный контраст за счет парадоксально-иронического совмещения противоположных оценок и мотивов. Так, ироническое совмещение мотивов клеветы и Родины в конце первого катрена («Снежным комом прошла-прокатилась / Клевета по Руси по родной») все-таки не достигает той убийственно-щемящей ноты, что в самом финале стиховой композиции, осложненной, наряду с ироническим мотивом доброй памяти, также гротесковой интонацией загробного признания: «Не тужи! как умрем, / Кто-нибудь и об нас проболтается / Добрым словцом». Кроме того, особую выделенность концовка получает благодаря еще одному содержательному контрасту, заключающемуся в противопоставлении гиперболизированного образа «снежного кома клеветы» и жалкого в своей единичности и случайности «доброе слово».

Таким образом, двухкатренные формы лирики (речь идет об их феноменологической модели) ориентированы преимущественно на двухчастное развитие темы. В связи с этим актуализируется принцип тематического контраста и возрастает роль концовки в композиции целого. Отсюда проистекает и важное следствие: типологию двухкатренных форм предпочтительнее выстраивать с учетом формально-содержательной выраженности концовки и ее роли в общей композиции стихотворения.

Что касается трехкатренных композиций, то роль лирической концовки в них, пожалуй, не менее важна, хотя, наверное, и не столь ощутима и контрастно оттенена, как в случае с двухкатренными формами. Главная проблема эстетического завершения для типа трехчастного стихотворения – это снятие семантического контраста, достижение своего рода диалектического (или гармонического) синтеза¹⁸.

По мнению новозеландского исследователя И.К. Лилли, структурно-семантическая модель подобных стиховых композиций представляется следующим образом: «Можно предположить, что роль начальной строфы в любом многострофном стихотворении – установить определенную строфическую форму как основу всего произведения. Роль второй строфы – показать повторением формы первой строфы, что эта форма есть на самом деле модель, которая повторится в стихотворении. Напротив, окончательная строфа часто отступает от модели, тем самым сообщая, что ожидать дальнейших строф не следует»¹⁹. Как видно из приведенного высказывания, для подобной структурно-семантической модели идеально подходят именно трехкатренные стиховые композиции.

Правда, реальная практика не обходится без отступлений от «чистоты» теоретической модели. Наряду с преимущественной установкой на трехчастное развитие темы трехкатренные формы лирики предполагают также различные «внутренние» комбинации строф: ААА («бесконфликтное» описательное стихотворение), АБА (вариант кольцевой композиции),

ААБ (усложненное развитие двухчастной композиции), АБВ (собственно диалектическая триада).

Пожалуй, самые ранние примеры трехкатренных композиций, принадлежащих к разряду анакреонтических песен или стихотворений на случай, находим в поэзии Г.Р. Державина: «Рождение любви», «Горячий ключ», «К женщинам», «На разлуку», «Хмель», «Мореходец», «Бабочка», «Старик», «Пленник», «Цепочка». Примечательна также пиндарическая ода поэта «Афинейскому витязю», состоящая из 12-стишных стрóf разных стихотворных размеров. Среди 15 стрóf оды можно выделить несколько примеров 12-стиший, вполне претендующих на роль автономных лирических композиций: например, «Испытывал своих я сил...», «Так пусть фортуны чада...», «Как мысль моя, подобно...», «Внемлите все молитву...».

В связи с проблемой генетической связи отдельной стрóфы и целостной стихотворной композиции обратим внимание на парадоксальный статус единственной дошедшей до нас стрóфы «Оды на тленность» Державина – «Река времен в своем стремлении...». В системе жанров классицизма данный текст мог бы восприниматься как незаконченный фрагмент, отрывок более крупного стихотворного жанра, однако в эстетической перспективе предромантизма он предстает как вполне завершенный образец лирико-философской миниатюры, к тому же усиленный структурной организацией акростиha. В этой связи не лишним будет напомнить и некоторые стихотворения других поэтов, выполненные в виде отдельной одической стрóфы: например, «На новый 1797 год» В.В. Капниста, «К новостолетию XIX» и «К портрету императрицы Елисаветы Петровны» С.С. Боброва.

Еще более сложный и нетривиальный случай феноменологии стиховых композиций представляют четырехкатренные формы лирики. Отталкиваясь от материала тютчевской поэзии, исследователь Ю.Н. Чумаков обосновал понятие идиожанра (по аналогии с понятием «идиолект»), вы-

делив своеобразные видовые формы поэта, «не имеющие преемственности и сохраняющие определенную стабильность внутри корпуса его лирики»²⁰. К тютчевским идиожанрам Ю.Н. Чумаков отнес так называемые «двойчатки» (или стиховые композиции из двух восьмистиший, разделенных пробелом)²¹ и некоторые примеры композиций из четырех катренов, разделенных тремя пробелами. Специфика указанных четырехкатренных форм по логике исследователя такова: «В них особо отмеченной является конструктивно-семантическая и риторическая перегрузка заключительной четвертой строфы. Она несет функцию композиционного замка всей вещи, к ней направлены, как ступени к пьедесталу, три предшествующие строфы. Поэтому она слегка дистанцирована от них, собирая, концентрируя, возвышая предыдущее или смещая и резко переключая его в иные сегменты поэтического пространства, или, наконец, выводя на первый план доселе спрятанную тему и много другое. Переламявая форму после трех строфических шагов, содержательное движение отчасти напоминает ходы английского сонета, несмотря на добавленный “хвост” из двух стихов»²².

Определяя статус подобных стиховых композиций, Ю.Н. Чумаков предпочитает говорить не просто о внежанровом или «некоем наджанровом образовании», но более определенно – о статусе «твердого лирического идиожанра» (вероятно, по аналогии с «твердыми» стиховыми формами и, прежде всего, с сонетом). Соглашаясь с исследователем в той части, в которой идиожанром признаются тютчевские «двойчатки», органически сросшиеся с философским мироощущением поэта, мы, однако, вынуждены подвергнуть сомнению особый статус окказионального жанра, закрепленный за четырехкатренными композициями Тютчева. Так, уже в книге Г.Р. Державина «Анакреонтические песни» (1804) находим типичные примеры 16-строчников («Буря», «К лире», «Крезов Эрот», «Стрелок», «Анакреоново удовольствие», «Охотник», «Пламиде», «Оковы» и др.), среди которых

и прообразы будущих «двойчаток», и собственно четырехкатренные композиции, напрямую предвосхищающие тютчевский «идиожанр»²³.

Примеры 16-строчников в русской поэтической традиции заставляют пересмотреть вопрос о типологии четырехкатренных композиций в лирике. Помимо выделенного Ю.Н. Чумаковым варианта 3 + 1 (с композиционно-логической выделенностью заключительной строфы) феноменология четырехкатренной композиции предусматривает, по крайней мере, еще пять возможных вариантов: 1) частный случай композиционного типа 3 + 1 с «эллиптической кульминацией» (термин Б.О. Кормана) на стыке 3-й и 4-й строф; 2) композиционный тип 1 + 3 (первая строфа – заявленный тезис, последующие строфы его уточняют и конкретизируют, заключительный катрен выполняет функцию коды); 3) композиционный тип 2 + 2 (структурно-семантический перелом приходится в начале третьей строфы, четвертая уточняет и развивает, иногда пуантирует, содержание второй части); 4) композиционный тип 1 + 2 + 1 (вариант «кольцевой композиции», внутри которой, после первой строфы и перед заключительным катреном, четко прорисовывается своего рода вставная конструкция); 5) композиционный тип 2 + 1 + 1 (вставная конструкция идет после второй строфы, заключительный катрен продолжает тему первых двух)²⁴.

Заметим, что в рамках одной статьи затруднительно раскрыть все структурно-семантические возможности заявленных стиховых композиций, тем более апробировать предложенные теоретические модели в анализе конкретных стихотворных текстов. Понимая, что подтверждение выдвинутых тезисов требует фронтального анализа огромного массива лирики и проведения масштабных статистических исследований, мы, однако, считаем, что предложенного опыта рассмотрения стиховых композиций вполне достаточно, чтобы утверждать существование в лирике неких устойчивых стиховых «формул». Иначе говоря, «строгих композиционных форм» – со своими дискурсивными приемами, устоявшимися моделями

композиционного развертывания лирической темы. В ряде случаев, как мы имели возможность убедиться, эти «самодовлеющие инвариантные структуры сознания» (В.С. Баевский) получают статус «твердого лирического идиожанра», что обуславливается феноменологической природой стиховых композиций в лирике.

¹ См.: *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: (Субъектно-образная структура). М., 1997. С. 162; *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика: Учеб. пособие. М., 2001. С. 363.

² Подробнее об этом см.: *Зырянов О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003. С. 286–400.

³ *Томашевский Б.В.* Строфика Пушкина // Томашевский Б. В. Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959. С. 202–324; *Жирмунский В.М.* Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. С. 433–536.

⁴ *Жирмунский В.М.* Указ. соч. С. 435, 436.

⁵ *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. С. 114.

⁶ *Шапир М.И.* Язык поэтический // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. пособие. М., 1999. С. 519.

⁷ См.: *Новинская Л.П.* Метрика и строфика Ф.И. Тютчева // Русское стихосложение XIX века: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 384.

⁸ Под «строгими композиционными формами» С.Н. Бройтман понимает то, что традиционно называется «твердыми формами стиха». Что касается сонета, то по этому вопросу мы не соглашаемся с уважаемым исследователем и относим сонет к явлению жанрово-композиционной природы, т. е., по словам самого С.Н. Бройтмана, «единству архитектурной и композиционной форм целого». О сонете и сонетных формах в русской поэзии см. наше специальное исследование: *Зырянов О.В.* Указ. соч. С. 212–285.

⁹ *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. С. 222.

¹⁰ *Баевский В.С.* Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., 2001. С. 193.

¹¹ См.: *Иванов Вяч.* Экскурс: о лирической теме // Иванов Вяч. И. Дионис и прадионисийство. СПб., 2000. С. 307–308; *Лилли И.К.* Русская трехкатренная лирика: подступ к анализу // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М.Л. Гаспарова. М., 1996. С. 182–188.

¹² *Иванов Вяч.* Указ. соч. С. 308.

¹³ Там же. С. 307–308.

¹⁴ *Шерр Б.П.* Строфика, метрика и «чувство концовки» в стихах Льва Лосева // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы междунар. конф. М., 2001. С. 244.

¹⁵ *Тютчев Ф.И.* Лирика: В 2 т. Т. 1. М., 1965. С. 76.

¹⁶ *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 2. Л., 1981. С. 93.

¹⁷ *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 215.

¹⁸ Ср.: «Типично трехчастное построение лирических стихотворений, где в первой части дается тема, во второй она или развивается путем боковых мотивов, или оттеняется путем противопоставления, третья же часть дает как бы эмоциональное заключение в

форме сентенции или сравнения (“*pointe*”))» (Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 231–232).

¹⁹ Лилли И.К. Указ. соч. С. 183.

²⁰ Чумаков Ю.Н. Заметки об идиожанрах Ф.И. Тютчева // Сибирский филологический журнал. 2003. № 3–4. С. 5.

²¹ В.М. Жирмунский такой вариант композиции называл двучленной анафорой», усматривая его устройство в явных или скрытых формах символического параллелизма (Жирмунский В.М. Указ. соч. С. 465). Оригинальный опыт феноменологического описания тютчевских «двойчаток» см.: Чумаков Ю. Н. Пир поэтики: стихотворение Ф. И. Тютчева «Кончен пир, умолкли хоры...» // Русские пиры. СПб., 1998 (Альманах «Канун»; Вып. 3); *Он же*. Принцип «перводеления» в лирических композициях Тютчева // *Studia metrica et poetica*: Сб. ст. памяти Петра Александровича Руднева. СПб., 1999.

²² Чумаков Ю.Н. Заметки об идиожанрах Ф.И. Тютчева. С. 6. Проводимые исследователем аналогии с шекспировским типом сонета далеко не случайны. Они закрепляют роль сонетной архитектоники как своего рода эталонной модели в решении вопроса о феноменологии трех- и четырехкатренных форм лирики.

²³ По мнению Ю.Н. Чумакова, «идиожанр смотрится так, как будто его структура изначально вылилась совершенной. Тютчев, как известно, является “поэтом без истории”, и, значит, удивляться нечему» (Чумаков Ю.Н. Заметки об идиожанрах Ф.И. Тютчева. С. 14). Действительно, согласимся с тем, что Тютчев, возможно, и первый из русских поэтов, кто с таким совершенством выразил феноменологию подобной лирической композиции. Но предпринятый нами экскурс в историческую поэтику (наблюдения над лирикой не только Г. Державина, но и В. Жуковского, К. Батюшкова и др.) заставляют взглянуть на Тютчева по-новому – как «на поэта с историей».

²⁴ Более подробно об этом см.: Зырянов О.В. Феноменология стиховых композиций в лирике // Искусство поэтики – искусство поэзии. К 70-летию И.В. Фоменко. Тверь, 2007. С. 173–176.