


НАТАЛЬЯ РОГАЧЕВА

 <https://orcid.org/0000-0001-8424-1861>
Тюменский государственный университет
Кафедра русской и зарубежной литературы
625003 Тюмень
улица Володарского, 6
n.a.rogacheva@utmn.ru

СТИХОВЕДЧЕСКАЯ МЕТАФОРА В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ ГЕОРГИЯ ШЕНГЕЛИ

METAPOETIC METAPHOR IN GEORGY SHENGELI'S POETRY AND PROSE

Статья посвящена проблеме семантики стиховедческого термина и стиховедческой метафоры в художественном и научном дискурсе поэта и стиховеда Георгия Шенгели. Рассматривается комплекс метафор, применяемых Шенгели в теоретических и лирических текстах для определения ритма, рифмы, строфы и других филологических категорий. Предложена тематическая классификация метафорических обозначений стиховой формы (милитаристская, архитектурная, органическая и др. метафоры стиха). На основе анализа пневматологической метафоры в стиховедческом и научном текстах Шенгели показано сходство и различие формирования переносного значения образа в научном и художественном контекстах.

Ключевые слова: Георгий Шенгели, стиховедческая метафора, стиховедческий термин, конверсия научного и поэтического языка, билингвизм.

The article deals with the semantics of metapoetic term and metapoetic metaphor in the artistic and academic discourse of Georgy Shengeli, poet and versification expert. The paper scrutinizes a complex of metaphors used by Shengeli in his theoretical and lyrical texts to define rhythm, rhyme, stanza, and other poetological categories. A thematic classification of such metaphoric labels is proposed (military, architectural, physiologic and other metaphors of a poetic text). An analysis of the metaphor of breath in Shengeli's poems and research texts reveals similarities and differences in shaping figurative meanings in the artistic and the academic context.

Keywords: Georgy Shengeli, metapoetic metaphor, metapoetic term, scientific and poetic language conversion, bilingualism.

Взаимопроникновение языка искусства и языка науки – тема не новая¹, но пока недостаточно изученная, особенно если речь идет не только об инверсии литературоведческого термина в художественный объект², но и – наоборот – об использовании поэтической образности в качестве аппарата литературоведения. Справедливо мнение, что «теоретический язык [...] полон обертонов расхожего языка»³. В свою очередь поэтический язык пользуется языком науки, подчиняя его себе, при этом сохраняя ироническую дистанцию между искусством и любыми попытками его рационального истолкования. Предметом статьи служит относительно небольшая группа тропов, которые можно обозначить как «стиховедческие метафоры», имея в виду два изначально противоположных значения: 1) метафора в стиховедческом дискурсе, применяемая для определения категорий поэтики, не поддающихся однозначному толкованию; и 2) метафора поэтическая, где стиховедческий термин символизируется в контексте стихотворения (т. е. выступает как означающая сторона тропа) и предназначается для передачи не филологического, а художественного смысла.

Обращение к поэзии Георгия Шенгели и его же классическому труду *Техника стиха* (1956) напрямую связано с вопросами конверсии языков науки и поэзии, поскольку являет образец «билингвизма». Как исследователь, Шенгели использовал собственные тексты в качестве стихового материала, особенно в «трудных» случаях – к примеру, демонстрируя возможности смешанных размеров – хорямба, различных типов логэада и др. Он создавал и «искусственные» тексты, т. е. специально предназначенные для метрических упражнений. Как поэт, придавал абстрактным понятиям стиховедческих штудий пластическую визуальную форму.

Приведем фрагмент из вступительной заметки *От автора*, где индикаторная образность уместна уже в силу риторической обращенности книги к начинающим поэтам и определения жанра *Техники стиха* как «руководства»:

¹ Ю. С. Степанов, *Протей: Очерки хаотической эволюции*, Москва: Языки славянской культуры 2004, с. 208.

² Рассматриваемая проблема входит в область метапоэтических исследований, где термин-метафора относится к языку «автометаописания», представляющего «особый аспект текста, описывающего сам себя, в том числе принципы своей собственной структуры и интерпретации». См.: В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян, *Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама (Об одном подтексте акмеизма)*, [в:] *Ново-Басманная, 19*, Москва: Художественная литература 1990, с. 443. Подобные тексты можно найти в творчестве практически каждого поэта – см.: В. А. Маслова, *Поэтическая лингвистика как «стирание границ между наукой и искусством»* (Ю. С. Степанов), «Критика и семиотика» 2012, № 17, с. 138–148.

³ А. В. Михайлов, *Методы и стили литературы*, Москва: ИМЛИ РАН им. А. М. Горького 2008, с. 9.

[...] Специфическое **орудие**, которым пользуется поэзия, осуществляя свои изобразительные задачи, есть стих, реализующий в слове, в живом потоке осмысленной речи законы ритма. Стих – мощное **орудие** идейной, эмоциональной и смысловой выразительности, и поэт должен владеть им с виртуозностью. Только *слыша* и *чувствуя* стих в его *тончайшей пульсации*, можно достигнуть высокого уровня поэтической выразительности [...] ⁴ [курсив наш – Н. Р.].

Как видим, здесь присутствуют две метафорические конструкции: 1) орудийная («стих – орудие»), которая служит для характеристики функций стиховой речи; 2) телесно-соматическая («пульсация» стиха), предназначенная для указания на метрику стиха и ее восприятие поэтом-читателем. Подобное сближение взаимоисключающих определений не является редкостью и восходит к стихovedческим трудам Андрея Белого. С помощью сочетания несочетаемого (живой орган vs вещь) Белый противопоставлял метр и ритм: если метр – «механизм», то ритм – «организм стиха; но организация зависит сама от индивидуума организации (орган в биологии рассматривается и с точки зрения цели)»⁵. В постсимволистской поэзии обе метафоры встречаются довольно часто. Так, Владимир Маяковский отождествляет стиховые формы и с телесными органами («ладонями рифм торжествующе хлопал»⁶; «Только жабры рифм топырит учащенно // у таких, как мы, / на поэтическом песке»⁷, и с механизмами («Теперь просто: / верти ручку, // да смотри, чтоб рифмы не сбились в кучку!»⁸; «добыть / драгоценное слово // из артезианских / людских глубин»⁹). Однако в книге Шенгели взаимоисключающие сопоставления применены к одному явлению, в языке описания намеренно усилены «обертон» художественной речи.

Не только публицистическое вступление, но и основной текст исследования Шенгели содержит практически весь фонд языковых переносов, применяемых для определения стихovedческих понятий. Столь заметное проникновение художественной образности в научный текст нацелено на формирование двуплановости «технического руководства»: поверх исследовательского рассуждения складывается сюжет, в центре которого находится определение поэта как «книгопродавца», или – точнее – «продавца стиховой техники». В то же время рефлексия условности определений,

⁴ Г. В. Шенгели, *Техника стиха*, Москва: ГИХЛ 1960, с. 7.

⁵ А. Белый, *Будем искать мелодии*, [в:] он же, *Стихотворения и поэмы*, Москва: Республика 1994, с. 321.

⁶ В. В. Маяковский, *IV Интернационал*, [в:] он же, *Собрание сочинений: в 13 т.*, Москва: ГИХЛ 1957, т. 4, с. 99.

⁷ В. В. Маяковский, *Юбилейное*. Там же, т. 6, с. 48.

⁸ В. В. Маяковский, *Марксизм – оружие...* Там же, т. 7, с. 109.

⁹ В. В. Маяковский, *Разговор с фининспектором о поэзии*. Там же, с. 122–123.

условности самого языка описания стиха, неотчлененность инструментария исследования от изучаемого объекта свидетельствует о пограничном характере стиховедческой терминологии. Шенгели как автор метапоэтических стихов обыгрывает прозрачность границы между стихотворным текстом и текстом о стихе.

К наиболее частотным фигурам речи в *Технике стиха* относится сравнение. Чтобы подчеркнуть темпоральную природу стихотворного ритма, Шенгели сопоставляет ритм как упорядоченное распределение сильных и слабых «моментов» в стихе с работой гребца. Существенное приращение смысла к семантике термина «икт» (метрически сильный слог в стихе), уже применяемого в середине XX в., обусловлено установкой на визуализацию образа. Сравнение ритма с греблей акцентирует внимание на сочетании непрерывности и дискретности действия. Стихотворный ритм понимается как результат не только интеллектуального либо душевного, но и физического, мускульного усилия поэта.

Шенгели явно ориентируется на труды его современников, посвященные вопросам просодии русского стиха, которая характеризуется с помощью физиологии речи. Так, характеризуя специфику национальной метрики, В. М. Жирмунский в работе 1922 г. подчеркивал, что в русской просодии «восприятие ритма теснее связано с моторными ощущениями (хотя бы полученными с помощью внутренней речи), чем с ощущениями чисто акустическими»¹⁰. Для Шенгели связь стихового текста с физиологией представляется самоочевидной и научно доказанной. Так, он обосновывает развитие в XX в. леймического стиха (паузника) спецификой речепроизводительного акта:

На пленках звукозаписи леймы попросту видны, как перерыв в вибрации, как паузы. А о том, что им сопутствует напряжение гортани, свидетельствуют специальные осциллограммы. Наличие этого напряжения подтверждается и непосредственным ощущением¹¹.

В то же время метафорическое уподобление стихотворного ритма «переменным» действиям гребца и весла¹² содержит скрытую отсылку к известному стихотворению А. Фета *Одним толчком согнать ладью живую...*, что можно рассматривать как форму диалога между поэтами и толкователями их текстов.

¹⁰ В. М. Жирмунский, *Введение в метрику. Теория стиха*, [в:] он же, *Теория стиха*, Ленинград: Советский писатель 1975, с. 81.

¹¹ Там же, с. 190–191.

¹² Там же, с. 13.

Функцию термина, в котором еще сохраняется память о метафоре, направленной на поиск точного определения стихovedческой категории, выполняют окказионализмы. Размышляя о связи между метром и лексическим строем стихотворения, Шенгели употребляет выражение «словоемкость стихотворной строки»: «Широкая волна семистопника открывает для поэта много возможностей, доселе неиспользованных. У строки большая словоемкость, простор для словоперестановок...»¹³. Речь идет об одной из ключевых проблем стихovedения середины XX в. – о соотношении метрики и лексики (в том числе стопы и слова), о влиянии поэтического размера на семантику целого произведения. Вновь, как и в предыдущем примере, можно различить двойную отсылку – к стихovedческому дискурсу и к поэтическому. Так, в статье *Бенедиктов* (1936) Л. Я. Гинзбург отмечает, что теме «словоемкости» 6-ст. ямба посвящено целое стихотворение («трактат») П. А. Вяземского¹⁴.

К терминам-метафорам относится «теснота стихового ряда» – понятие, введенное Ю. Н. Тыняновым для характеристики воздействия ритма на все уровни языковой организации поэтического текста, в первую очередь – лексического («кажущейся семантики»¹⁵) и синтаксического¹⁶. В работе Шенгели метафоричность конструкции усилена переносом слова-термина в предикаты: двустопный дактиль «“тесен” (в строку можно вложить лишь два слова)»¹⁷. «Теснота» отмечена с явной оглядкой на определение Тынянова, но с иной расстановкой смысловых акцентов. Метр тесен буквально как форма, в которую невозможно уместить развернутый образ, достаточное число слов или относительно законченную мысль.

Значительно более показательными являются случаи иного рода. Термин, его определение и толкование вводятся как реминисценция поэтического текста. Так, Шенгели пишет, что в отброшенном варианте Н. А. Некрасова стих «спотыкается» перед цезурой после пятого слога¹⁸ (сравним у А. С. Пушкина: «...я в пятистопной строчке / Люблю цезуру на второй стопе. / Иначе стих то в яме, то на кочке...»¹⁹). Доказательством

¹³ Там же, с. 134.

¹⁴ Л. Я. Гинзбург, *Бенедиктов*, [в:] она же, *Работы довоенного времени: Статьи, рецензии, монография*, Санкт-Петербург: Петрополис 2007, с. 350.

¹⁵ Ю. Н. Тынянов, *Проблемы стихотворного языка*, [в:] он же, *Литературный факт*, Москва: Высшая школа 1993, с. 83.

¹⁶ М. Л. Гаспаров, «Теснота стихового ряда». *Семантика и синтаксис*, [в:] *Analysieren als Deuten. Wolf Schmidt zum 60. Geburtstag*. Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gözl und Aage A. Hansen-Löve, Hamburg: Hamburg University Press 2004, с. 86.

¹⁷ Т. Шенгели, *Техника стиха...*, с. 46.

¹⁸ Там же, с. 31.

¹⁹ А. С. Пушкин, *Домик в Коломне*, [в:] он же, *Собрание сочинений: в 10 т.*, Москва: ГИХЛ 1960, т. 3, с. 251.

цитатности приведенного примера служит более явная отсылка к поэме Пушкина *Домик в Коломне*: «Это стремление Д⁵ к “цезуре на второй стопе” иногда создает иллюзию цезурного переброса»²⁰. Здесь «чужое слово» выделено графически. Пушкинский контекст влияет на восприятие собственно термина: «переброс» (или анжамбеман) попадает в область условных понятий, их ощутимость зависит не только от поэта, но и от читателя, которому предлагается некая мера вкуса, заданная, безусловно, классическим пушкинским стилем.

Игра различными значениями многозначного слова «образец» формирует основной литературный сюжет книги Шенгели. Многочисленные примеры из стихотворений XIX и XX вв. он определяет как «технические образцы» (например, «в качестве технического образца» приводится стихотворение Брюсова²¹). Но значительно более часто автор *Техники стиха* пользуется словом «образчик»: «вот образчик смены окончаний» (о Некрасове), «любопытный образчик соединения полномерного Д⁴ с полномерным же Д¹» (о Курочкине). «Образчики» находятся в поэзии Жуковского, Фета, Пушкина и других классических и современных поэтов. «Образчик» – это лоскуток, фрагмент: технологическая метафора явно не совпадает с «текстильным» значением, которое невольно ассоциируется со словом «образчик». Судя по всему, уменьшительная форма позволяет избежать излишних коннотаций – «образец для подражания», но все же не избавляет от иронии, порожденной самим фактом превращения живой поэзии в технический образец и в предмет торговли.

В поэтическом дискурсе слово «образчик» имеет радикально иное значение, служит явной отсылкой к стихотворению Осипа Мандельштама *Батюшков* (1932): «Вечные сны, как образчики крови, / Переливай из стакана в стакан»²². Заметим, что в книге Шенгели Мандельштам цитируется наряду с другими поэтами Серебряного века. О его присутствии можно судить и по скрытым реминисценциям, рассчитанным на понимание подготовленного, т. е. знакомого со стихами Мандельштама читателя. Более того, мандельштамовская метафора «стиха – стекла» близка Шенгели-поэту, писавшему в стихотворении 1922 г.:

И только зарева и радуги вверху,
Как мне их покорить стеклянному стиху,

²⁰ Г. Шенгели, *Техника стиха...*, с. 57.

²¹ Там же, с. 23.

²² О. Э. Мандельштам, *Батюшков*, [в:] он же, *Собрание сочинений: в 4 т.*, Москва: Терра 1991, т. 1, с. 261.

Такому хрупкому и колкому такому?
Как в нем запечатлеть бестелую истому?²³

Рефлексия условности определений, условности самого языка описания стиха, смешения инструментария исследования с изучаемым объектом проявляется в постоянном использовании кавычек, сопровождающих введение термина-метафоры. С демонстративной оценочностью Шенгели употребляет в качестве термина слово «двуликий» для наименования двойной метрической характеристики стихотворных строк: «Эта “двуликость” некоторых структур будет освещена в особом разделе»²⁴. Раздел, о котором идет речь, называется *Обратимые стихи*, а сами «структуры» определяются как стихи, «способные без перестановки слов включаться в разные размеры, повинувшись инерции предшествующих строк»²⁵. В современном стиховедении для них используется термин «биметрия», который, по наблюдениям В. Семенова, был введен А. П. Квятковским в *Поэтическом словаре* 1966 года²⁶. Заметим, что история стиховедческой терминологии нуждается в дополнительном исследовании, но случай Шенгели, где «обратимый» вводится в качестве термина, а метафора «двуликий» – в качестве толкования термина, представляется весьма характерным показателем научно-поэтического билингвизма.

Тропеичность речи усиливается в тех фрагментах книги, где автор переходит к интерпретации и оценке поэтических текстов. В вопросы «техники» неизбежно привносятся проблемы психологии, и метафоры употребляются для описания характера воздействия ритма на слушателя и исследователя. Так, в рассуждении о цезуре и типах клаузул перед цезурой Шенгели отмечает, как читатель реагирует на перебои ритма, руководствуясь отнюдь не специально научным опытом, а соображениями литературного вкуса: строка «представляется неровной, смятой», стих звучит «фальшиво» и др.

Явление противоположного характера – метафоризация научных терминов в поэтическом высказывании – активно изучается прежде всего в рамках лингвистической поэтики. Назовем лишь посвященные данной группе метатропов фундаментальные работы Д. Н. Ахапкина²⁷,

²³ Г. Шенгели, *Стихотворения и поэмы*, Москва: Водолей 2017, т. 1, с. 427–428.

²⁴ Г. Шенгели, *Техника стиха...*, с. 107.

²⁵ Там же, с. 154.

²⁶ В. Семенов, *Функциональная биметрия в стихе М. Цветаевой (на материале стихотворения «Неподражаемо лжет жизнь...», 1922)*, «Toronto Slavic Quarterly» 2010, № 32, с. 96.

²⁷ Д. Ахапкин, «Филологическая метафора» в поэтике Иосифа Бродского, [в:] *Русская филология: сборник научных работ молодых филологов*, вып. 9, Тарту: Тартуский университет 1998, с. 228–238.

Л. В. Зубовой²⁸, Н. А. Фатеевой²⁹, и в особенности – М. Ямпольского, писавшего о заимствованных из квантовой физики метафорах в поэзии Аркадия Драгомощенко³⁰. В числе других филологических тропов авторы (в первую очередь – Л. В. Зубова и Н. А. Фатеева) рассматривают и лексические единицы, входящие в состав стиховедческого дискурса. По сравнению с современной поэзией, на материале которой сосредоточены данные исследования, стиховедческая метафора в поэзии Г. Шенгели, представляется случаем нечастым. В составе метафорических конструкций присутствуют слова «ямб» (например, как форма надгробной речи или памятника в стихотворениях о Пушкине и Брюсове), «ритм» (в расширительном, не специально терминологическом значении) и «рифма»: в качестве синекдохи (т. е. для обозначения стихотворчества вообще), в специальном смысле (поиск рифм) и в том сложном сочетании рифмы как темы стихотворения и каламбурной рифмовки в самом тексте:

Сафьян был легче тенора Мазини
И синь, как бы сапфировый отвар,
И от него, хочу ли, не хочу ли,
Задумчивыми веяло пачули.

При чем «хочу ли, не хочу ли» тут?
Для рифмы, что ли?..³¹

Наиболее удаленными от научного дискурса являются случаи, когда слово полностью утрачивает связи с литературоведческим контекстом, так что становится омонимом термина. Таково, например, употребление метафоры «рифма» для прояснения ассоциативных связей между образами. Именно в этом значении мы встречаем «рифму» в *Поэме воздуха* М. Цветаевой:

Полная срифмованность.
Ритм, впервые мой!
Как Колумб здороваюсь

²⁸ Л. В. Зубова, *Языки современной поэзии*, Москва: Новое литературное обозрение 2010, с. 157–163 и др.

²⁹ Н. А. Фатеева, *Поэзия как филологический дискурс*, 2-е изд., Москва: Языки славянской культуры 2017, с. 66–70, 120–138 и др.

³⁰ М. Б. Ямпольский, *Из хаоса (Драгомощенко: поэзия, фотография, философия)*, Санкт-Петербург: Сеанс 2015, с. 225–234.

³¹ Г. Шенгели, *Стихотворения и поэмы...*, с. 527–528.

С новой землей –
Воздухом...³².

У Шенгели «в рифму» выстраиваются мотивы поэтического творчества и самоубийства художника, отсюда возникает «рифменная» пара: «асфальт – скальд», которая поддерживается фонетическим сходством, достаточным для точной рифмовки:

Такой хороший, такой укатанный,
Такой лощеный внизу асфальт!
Гляжу с балкона, Москвой захватанный:
Что, если шмякнет о камень скальд?
(Для рифмы? Правда! Но что тут скверного?
Ведь мы и в жизни рифмуем так:
Натужным словом – для лада мерного,
Натужным делом – добыть пятак)³³.

В то же время формулы, определения, тропы, применяемые для истолкования термина в прозе, в поэзии разворачиваются в самостоятельные образы и могут служить критерием для их выбора в *Технике стиха*. По форме мы имеем дело с тем же набором речевых приемов, которые были отмечены в стихovedческом тексте Шенгели, но по сути эти приемы уводят от терминологической точности научного дискурса. Рассмотрим данное явление на примере стихотворения *Поэту* (1921):

Да, стиснуть зубы, губы сжать, как шпагу
Перо в тугие пальцы вплавить, сердце
Взнуздать и мысль рассечь ланцетом, – вот
Поэта полуночный подвиг.
Да, только в молнийной игре, во вздохах
Насоса нагнетательного, в звонах
Дрожащих исступленных рычагов,
В порхании, в свистящем лёте поршней,
Отмеривающих стихи и строфы,
Ты золото из глубины подымешь
И вверх его по желобу косому
Тяжелой песней устремишь. А там –

³² М. Цветаева, *Поэма воздуха*, [в:] она же, *Собрание сочинений*, Москва: Терра 1997, т. 3, ч. 1, с. 139.

³³ Г. Шенгели, *Стихотворения и поэмы...*, с. 527–528.

Пусть сыплется густым золотопадом,
Расплескиваясь оземь, в дробь зернится,
В мельчайший бисер. Ах, не всё ль равно:
Ветр дует в парус и подола крутит,
Но мчится, мчится, мчится. Будь и ты
Подобен ветру. Но стреми не воздух,
А вескую, а золотую жидкость, –
Настой давно угаснувшего солнца³⁴.

Как видно, Шенгели определяет работу поэта через систему взаимозаменяемых метафор. С медицинской (хирургической) метафоры начинается стихотворение, далее следует сопоставление производства стиха с механической работой шахтера-золотоискателя, трансформация драгоценного материала в природное явление и в обесцененный «бисер». Стихотворение завершается пневматологической метафорой, возвращающей к мотиву дыхания как механического процесса (нагнетательный насос), но трансформирует его в миф о свободе дыхания-духа. Основанием для переноса во всех случаях служит сходство ритмических действий, т. е. моторика, мускульное усилие. Чужое слово – узнаваемые авторские (Пушкин и Фет) и ставшие общим местом в метапоэтических текстах метафоры творчества – формируют риторическую направленность стихотворения, что сближает его с позднейшей *Техникой стиха*. При этом есть существенное различие стиховедческих метафор в научном и поэтическом дискурсах Шенгели. Сама многочисленность, теснота метафорических образов порождает принцип логической катахрезы, известный прежде всего по построению метафор в символистских текстах. Вопреки пластичности отдельных образов, метафоры этого стихотворения невозможно перевести в визуальную форму, а работа стихотворца мифологизируется.

Споры о стиховедческой терминологии, которую во многом создавали сами поэты Серебряного века, находились в центре научных дискуссий той эпохи, к которой принадлежит творчество Георгия Шенгели. Будучи поэтом и исследователем, он лишь отчасти вписывается в сугубо научную традицию, направление которой задавали русские формалисты. Но стиховедческие штудии Шенгели отличны и от работ «стиховедов и стихотворцев» (М. Л. Гаспаров) Валерия Брюсова или Андрея Белого, прежде всего, постоянно отмечаемым конфликтом между языком поэзии и языком ее описания, что и порождает утопическое стремление к созданию языка, органически сочетающего объективность науки и субъективность поэзии.

³⁴ Там же, с. 140.

References

- Akhapkin, Denis. «*Filologicheskaya metafora*» v poetike Iosifa Brodskogo. In: *Russkaya filologiya: Sbornik nauchnykh rabot molodykh filologov*. Vyp. 9. Tartu: Tartuskii universitet, 1998: 228–238.
- Belyi, Andrei. *Budem iskat melodii*. In: *Stikhotvoreniya i poemy*. Moskva: Respublika, 1994: 320–323.
- Fateeva, Natalya A. *Poeziya kak filologicheskii diskurs*, 2-e izd. Moskva: Yazyki slavyanskoi kultury, 2017.
- Gasparov, Mikhail L. «*Tesnota stikhovogo ryada*». *Semantika i sintaksis*. In: *Analysieren als Deuten. Wolf Schmidt zum 60. Geburtstag*. Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A. Hansen-Löve. Hamburg: Hamburg University Press, 2004: 85–95.
- Ginzburg, Lidiya Ya. *Benediktov*. In: *Raboty dovoennogo vremeni: Stati, retsenzii, monografiya*. Sankt-Peterburg: Petropolis, 2007: 316–354.
- Mandelstam, Osip Ye. *Batyushkov*. In: *Sobranie sochinenii*: v 4 t. Vol. 1. Moskva: Terra, 1991: 261.
- Maslova, Valentina A. „Poeticheskaya lingvistika kak «stiranje granits mezhdru naukoj i iskusstvom» (Yu. S. Stepanov)”. *Kritika i semiotika*. No. 17 (2012): 138–148.
- Mayakovskii, Vladimir V. *Polnoe sobranie sochinenii*: v 13 t. Moskva: GIKhL, 1955–1961.
- Mikhailov, Aleksandr V. *Metody i stili literatury*. Moskva: IMLI RAN im. A. M. Gorkogo, 2008.
- Semenov, Vadim. “Funktionalnaya bimetriya v stikhe M. Tsvetaevoj (na materiale stikhotvoreniya «Nepodrazhaemo lzhet zhizn...», 1922)”. *Toronto Slavic Quarterly*. No. 32 (2010): 96–111.
- Shengeli, Georgii. *Stikhotvoreniya i poemy*. Vol. 1. Moskva: Vodolei, 2017.
- Shengeli, Georgii. *Tekhnika stikha*. Moskva: GIKhL, 1960.
- Stepanov, Yurii S. *Protei: Ocherki khaoticheskoi evolyutsii*. Moskva: Yazyki slavyanskoi kultury, 2004.
- Toporov, Vladimir N., Tsivyan, Tatyana V. *Nervalianskii sloj u Akhmatovoi i Mandelshtama (Ob odnom podtekste akmeizma)*. In: *Novo-Basmannaya*, 19. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1990: 420–447.
- Tsvetaeva, Marina. *Poema vozdukha*. In: *Sobranie sochinenii*: v 7 t. Vol. 3. Part 1. Moskva: Terra, 1997: 137–144.
- Tynyanov, Yurii N. *Problemy stikhotvornogo yazyka*. In: *Literaturnyi fakt*. Moskva: Vysshaya shkola, 1993: 23–121.
- Yampolskii, Mikhail B. *Iz khaosa (Dragomoshchenko: poeziya, fotografiya, filosofiya)*. Sankt-Peterburg: Seans, 2015: 225–234.
- Zhirmunskii, Viktor M. *Vvedenie v metriku: Teoriya stikha*. In: *Teoriya stikha*. Leningrad: Sovetskii pisatel, 1975: 5–232.
- Zubova, Lyudmila V. *Yazyki sovremennoi poezii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010.