

УДК 821.161.1.09-1+929

ББК 81.2Рус-5

И. А. Тарасова  
Саратов, Россия

I. A. Tarasova  
Saratov, Russia

ЖАНР ФРАГМЕНТА В ПОЭЗИИ  
«ПАРИЖСКОЙ НОТЫ»

THE GENRE OF FRAGMENT  
IN THE POETRY OF THE PARIS NOTE

**Аннотация.** Фрагмент является одним из основных жанров современной поэзии. В статье рассматривается функционирование этого жанра в поэзии «Парижской ноты». Автор устанавливает различия между четырьмя типами фрагментов – в зависимости от контекста интерпретации: библейскими, историческими, литературными и автобиографическими. Выделяются характерные признаки каждого из типов фрагментов, в том числе базовые механизмы интерпретации. Отмечается связь поэтики фрагмента со стилистическими принципами «Парижской ноты». Исследование выполнено на материале поэзии Г. Адамовича и Г. Иванова.

**Ключевые слова:** фрагмент, «Парижская нота», Г. Адамович, Г. Иванов.

**Abstract.** The fragment is the main genre of contemporary poetry. The article focuses on the functioning of the genre in the poetry of the Paris Note.

The author suggests to distinguish between the four types of fragments, according to the context of interpretation: biblical, historical, literary and autobiographical. The characteristic features of these types are highlighted here, including basic mechanisms for interpreting. The connection between the poetics of the fragment with the stylistic principles of the Paris notes is shown in the article. The research is based on the poetry of G. Adamovich and G. Ivanov.

**Key words:** fragment, "Paris Note", G. Adamovich, G. Ivanov.

**Сведения об авторе:** Тарасова Ирина Анатольевна, доктор филологических наук, профессор кафедры начального языкового и литературного образования. Место работы: Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского.

**E-mail:** tarasovaia@mail.ru

**About the author:** Tarasova Irina Anatolievna, Doctor of Philology, Professor of the Department of Primary Linguistic and Literary Education.

**Place of employment:** Saratov State University.

Лирический фрагмент, сочетающий мгновенность переживания с установкой на отражение образа мироздания в целом, является одной из важнейших составляющих жанрового мышления современной поэзии [1]. В литературоведческих исследованиях утверждается, что «в жанре фрагмента заложено то, что составляет существо новой лирики» [1 : 142]: повышенная суггестивность, сочетание подчеркнутой конкретности и лирической всеобщности, единичного и универсального.

Мы хотим проследить функционирование этого жанра в поэзии эмиграции, показать его органичность для идеологии, поэтики и прагматики русской литературы «в изгнании». Материалом нашего исследования являются лирические миниатюры русских поэтов, примыкавших к литературному направлению, получившему образное наименование «Парижская нота».

Центральной фигурой «ноты» являлся Георгий Адамович. Под его непосредственным влиянием сформировались литературные взгляды А. Штейгера, Л. Червинской, И. Чиннова. Известный специалист по литературе русского зарубежья В. Крейд счел возможным включить в сборник стихотворений «Поэты "парижской ноты"» «произ-

ведения Б. Заковича, Ю. Мандельштама, П. Ставрова, Ю. Терапиано [2]. Кроме того, по мнению В. Крейда, в контексте «ноты» могут быть рассмотрены стихотворения Г. Иванова тридцатых годов.

По словам О. А. Коростелева, «нота» не была кружком или литературной школой: это было, скорее, духовное объединение поэтов на основе общего мировоззрения, своеобразной «философии поэзии» [3 : 5]. Борис Поплавский, которому «нота» обязана своим названием, определял ее звучание как «метафизическое». О «трансцендентальном ветерке» как необходимом качестве настоящей поэзии писал идеолог «ноты» Г. Адамович [4 : 163].

И все же, кроме мировоззренческих установок, парижских поэтов отличало и некоторое стилевое единство. основополагающим формообразующим принципом стихов, написанных поэтами «парижской ноты», О. А. Коростелев считает *выразительный аскетизм*. «Аскетизм во всем: в выборе тем, размеров, в синтаксисе, в словаре» [3 : 36]. К стилистическим признакам «ноты» относят фрагментарность, недоговоренность, дискретность, осколочность, этюдность. Глубокий анализ мировоззренческих истоков подобной формы творческого дискурса проделан в

статье В. Хазана. Исследователь отмечает, что «в этой «обходной», «окольной» поэтике, не в самих словах, а в том, что располагалось «около слов», по ту сторону ясных и четких, но поэтому нередко и упрощенных экспрессий и значений более всего сказало ощущение невозможности однозначно передать размытый строй нового бытия, его катастрофальную семантику» [5 : 124].

Образ разрушенного, раздробленного мира нашел для своего поэтического воплощения в стихах «Парижской ноты» идеальный жанровый аналог – жанр лирического фрагмента.

Одним из первых к исследованию жанра фрагмента обратился Ю. Тынянов, который указал на системный, жанрообразующий характер фрагментарности Ф. Тютчева [6]. Выделенные Тыняновым жанрообразующие признаки лирического фрагмента были уточнены в последующих работах. Так, Р. Лейбов указывает на краткость, композиционную и образную компактность; открытость зачинов и текстов в целом; внутреннюю связность макроконтеста и семантическую недостаточность отдельных текстов; отсылку к широкому ряду культурных контекстов [7]. Р. Лейбов считает ключевым для определения природы жанра тыняновское замечание о том, что «фрагмент узаконяет как бы внелитературные моменты» [7: 44], иными словами, сдвигает соотношение текста и контекста. Думается, что именно опора на макроконтекст делает жанр фрагмента столь популярным в поэзии эмиграции – поэзии в значительной мере интертекстуальной, или, говоря словами В. Маркова, цитатной.

Мы полагаем, что внутрижанровая типология фрагментов может быть построена с опорой на стратегию интерпретации, которая, в свою очередь, определяется типом межтекстовых связей, типом интертекстуальности.

Так, в лирических фрагментах Г. Адамовича актуализируются различные типы контекстуальных рядов:

библейский («Но смерть была смертью. А ночь над холмом..»);

исторический («Граф фон дер Пален! Руки на плечах...»);

литературный («О, если правда, что в ночи...», «Когда успокоится город...»);

автобиографический («Нам Tristia – давно родное слово...», «Там, где-нибудь, когда-нибудь..»).

Механизмы восприятия каждого из типов фрагментов различны. Наиболее очевидны они для миниатюр, отсылающих к историческому контексту. Это фрагменты, воплощающие жанр в его генетически наиболее

«чистом» варианте. Именно в тютчевских фрагментах этого типа Ю. Н. Тынянов обнаруживал актуализацию внелитературного ряда. Восходящие к одической традиции XVIII века, они опирались на читательские знания о реалиях политической и придворной жизни.

Примером этого типа служит стихотворение Г. Адамовича «Граф фон дер Пален! Руки на плечах...». По замыслу автора, оно должно актуализировать в воспринимающем сознании культурно значимый фрейм русской истории «Убийство императора Павла»:

Граф фон дер Пален! Руки на плечах.  
Глаза в глаза, рот иссиня-бескровный.  
Как самому себе! Да сгинет страх!  
Граф фон дер Пален! Верю, безусловно.

Все можно искупить: ложь, воровство,  
Детоубийство и кровосмешенье,  
Но ничего на свете, ничего  
На свете нет для искупленья  
Измены<sup>1</sup>.

Первая строфа имитирует предполагаемый диалог Павла I с графом фон дер Паленом, генералом-губернатором Санкт-Петербурга, который по должности отвечал за охрану императора. Известно, что Пален был одним из вдохновителей заговора. Не участвуя лично в цареубийстве, он своим личным распоряжением снял в Михайловском замке караулы Конной гвардии и выставил караулы Преображенского полка, командир которого состоял в заговоре, сделал дворцовый переворот возможным.

Г. Адамович реконструирует ситуацию уверения графом императора в своей безусловной преданности. Ключом для понимания фрагмента служит слово «измена», вынесенное в сильную позицию конца стихотворения и образующее отдельную строфу.

По другим законам организуется восприятие фрагмента, опирающегося на библейский контекст:

Но смерть была смертью. А ночь над холмом  
Светилась каким – то нездешним огнем,  
И разбежавшиеся ученики  
Дышать не могли от стыда и тоски.

А после... Прозрачную тень увидал  
Один. Будто имя свое услышал  
Другой... и почти уж две тысячи лет  
Стоит над землею немеркнувший свет.

<sup>1</sup> Здесь и далее стихотворения Г. Адамовича цитируются по сборнику: В Россию ветром строчки занесет...: Поэты «парижской ноты». – М. : Мол. гвардия, 2003.

Строго говоря, К Евангельскому источнику восходит только мотив разбежавшихся учеников. В услышавшем свое имя угадывается апостол Павел (Савл), но, как известно, в число первых учеников Христа он не вошел и в Гефсиманском саду быть не мог. Об увидавшем «прозрачную тень» Евангелие тоже ничего не сообщает. По всей вероятности, значимыми для интерпретации оказываются не конкретные бытовые реалии, зафиксированные священным Писанием, а их символический смысл. Мы полагаем, что ключевым для интерпретации фрагмента является символ «немеркнувшего света», традиционно ассоциирующегося с христианским учением. Световая символика «окольцовывает» фрагмент (*ночь светилась – не меркнувший свет*), придавая ему определенную идеологическую завершенность, несмотря на «осколочность» представленной ситуации. Таким образом, механизмы интерпретации этого фрагмента опираются не только на культурно-исторический фрейм «Предательство и взятие Иисуса» (Мтф. 26: 56), но и на когнитивные механизмы символизации.

Символика света, сияния, восходящая к библейскому контексту, чрезвычайно актуальна как для Г. Адамовича, так и для полемизирующего с ним Г. Иванова, что подтверждает внутреннюю связность сверхтекста эмигрантской поэзии. Оба поэта интерпретируют Божественный свет как источник поэтического вдохновения:

... Но брезжил над нами  
Какой-то божественный свет,  
Какое-то легкое пламя,  
Которому имени нет. (Г. Адамович «Без отдыха  
дни и недели...»)

Отблеск нестерпимого сиянья  
Пролетает иногда во мне.  
Боже! И глаза я закрываю  
От невыносимого огня.  
Падаю в него... и понимаю,  
Что глядят соседи по трамваю  
Странными глазами на меня. (Г. Иванов «В глубине,  
на самом дне сознания...»)

В то же время в поэзии обоих авторов этот образ обнаруживает свою антиномичность.

Сохраняя свое божественное происхождение, «сияние» Г. Адамовича приобретает эпитет «обманувшее» («Ну, вот и конечно теперь. Конеч...»). В ряде стихотворений Г. Иванова образ сияния трансформируется в символ вечности и смерти. Именно такая интерпретация релевантна для образа сия-

ния в поэтическом фрагменте Г. Иванова, отнесенного нами к литературному типу:

Сиянье. В двенадцать часов по ночам,  
Из гроба.  
Все – темные розы по детским плечам.  
И нежность, и злоба.

И верность. О, верность верна!  
Шампанское взоры туманит...  
И музыка. Только она  
Одна не обманет.

О, все это шорох ночных голосов,  
О, все это было когда-то –  
Над синими далями русских лесов  
В торжественной грусти заката...  
Сиянье. Сиянье. Двенадцать часов.  
Расплата<sup>1</sup>.

Стихотворение было впервые опубликовано в составе цикла «Из книги «Ночной смотр», навеянного одноименной балладой В. Жуковского. Ее вольный перевод из И. Х. Цедлица начинался словами «В двенадцать часов по ночам/ Из гроба встает барабанщик...». Оборванная Г. Ивановым на форме «из гроба» цитата усиливает некрологическую семантику фрагмента, а опознание претекста читателем «размыкает» фрагмент в широкий литературный и исторический контекст.

Литературные источники стихотворения детально прокомментированы А. Ю. Арьевым [8 : 605]. Литературоведческие комментарии позволяют прояснить поэтическую логику появления образов детских плеч, музыки и русских лесов. Они мотивированы интертекстуальными переключками с стихотворениями Жуковского и Лермонтова («Воздушный корабль»). Иными словами, интерпретация фрагментов этого типа невозможна без знания литературного контекста. С другой стороны, символы сияния, музыки и синих далей являются индивидуально-авторскими, отсылают к единому тексту творчества Г. Иванова, где они приобретают устойчивый экзистенциальный смысл [9].

В стихах Г. Иванова и Г. Адамовича литературные и автобиографические контексты тесно переплетены и «уложить» их в однозначную классификацию порою весьма непросто. Так, в указанном фрагменте Г. Иванова «*русские леса*» – не только отсылка к судьбе наполеоновских солдат, но и в значительной степени – маркер мотива воспо-

<sup>1</sup> Стихотворения Г. Иванова цитируются по изданию: Иванов Г. В. Собр. соч. В 3 т. Т.1. М.: Согласие, 1993.

минаний об оставленной родине; *музыка* – не только оркестровое сопровождение верных императору полков, но и символ поэтической судьбы лирического героя, источник его вдохновения. Завершающее стихотворение слово «*расплата*» – безусловный знак трагической судьбы самого лирического героя. Иными словами, поэтика фрагмента опирается на систему поликонтекстуальных отсылок.

Восприятие поэтической цитаты как имеющей непосредственное отношение к собственной судьбе характерно и для стихов Г. Адамовича. Напряженный диалог с А. С. Пушкиным определяет поэтическую семантику фрагмента «О, если правда, что в ночи...». Стихотворению предпослана усеченная цитата из «Пира во время чумы»: ... *может быть залог* (у Пушкина: «*Всё, всё, что гибелью грозит,/ Для сердца смертного таит/ Неизъяснимы наслажденья/ – Бессмертья, может быть, залог*»). Паратекстуальная переключка с эпиграфом, отчасти восстаивающая цитату, находится в завершающих строках:

«О, если правда, что в ночи...»  
Не правда. Не читай, не надо.  
Все лучше: жалобы твои,  
Слез ежедневные ручьи,  
Чем эта лживая услада.

Но если... о, тогда молчи!  
Еще не время, рано, рано.  
Как голос из-за океана,  
Как зов, как молния в ночи,  
Как в подземельи свет свечи,  
Как избавление от бреда,  
Как исцеленье...видит Бог,  
Он сам всего сказать не мог,  
Он сам в сомненьях изнемог...  
Тогда бессмер...молчи! ...победа,  
Ну, как там у него? «залог».

Как и при восприятии других интертекстов, в сознании читателя возникает своеобразная структура бленда – смешанного ментального пространства, в котором взаимными проекциями объединяются поэтические миры А. Пушкина и Г. Адамовича. Так, первая закавыченная цитата – из стихотворения Пушкина «Заклинание», ритмически совпадающего с песней Вальсингама из «Пира во время чумы»: «О, если правда, что в ночи, /Когда покоятся живые,/ И с неб лунные лучи/ Скользят на камни гробовые,/ О, если правда, что тогда/ Пустеют тихие могилы/ – Я тень зову, я жду Леилы:/ Ко мне, мой друг, сюда, сюда!» Высказанная Пушкиным мысль о бессмертии любовного чувства используется Адамовичем как форма выра-

жения мысли о бессмертии поэтического творчества – «залог» победы над смертью. Так литературный фрагмент оказывается «входом» в свертхтекст русской поэзии, демонстрируя ее ценностные установки, «культурные» имена и ключевые мотивы.

По справедливому замечанию В. И. Хазана, «интертекстуальность «парижской ноты» была по-особенному избирательной: в поле зрения ее авторов попадали, как правило, произведения, отмеченные сильным эсхатологическим началом» [5 : 129].

Эсхатологические мотивы во многом определяют семантику самой известной книги Г. Иванова – «Розы» (1931). Ее заключительное стихотворение – типичный фрагмент, содержащий почти полный каталог индивидуально-авторских образов, обладающих некрологическими коннотациями и аккумулирующих энергию авторского гипертекста:

Все розы, которые в мире цвели,  
И все соловьи, и все журавли,

И в черном гробу восковая рука,  
И все паруса, и все облака,

И все корабли, и все имена,  
И эта, забытая Богом, страна!

Так черные ангелы медленно падали в мрак,  
Так черною тенью Титаник клонился ко дну,  
Так сердце твое оборвется когда-нибудь – так  
Сквозь розы и ночь, снега и весну...

К автобиографическому типу относится нами следующий фрагмент Г. Адамовича. Посвященный Зинаиде Гиппиус <З.Г.>, он развивает один, но чрезвычайно важный для поэтов эмиграции мотив (невозможного) возвращения:

З. Г.  
Там, где-нибудь, когда-нибудь,  
У склона гор, на берегу реки,  
Или за дребезжащею телегой,  
Бредя привычно под косым дождём,  
Под низким, белым, бесконечным небом,  
Иль много позже, много, много дальше,  
Не знаю что, не понимаю как,  
Но где-нибудь, когда-нибудь, наверно...

Неопределенность семантики создается грамматическими средствами: инициальным указательным наречием «там», неопределенными наречиями времени, отрицательными конструкциями с частицей «не» и относительными местоимениями «что» и «как». Незавершенность фрагмента усиливается многоточием и модальным словом

«наверно». На этом намеренно «затуманенном» фоне выделяются национально окрашенные образы дребезжащей телеги и косого дождя, а также глагольная форма с семантикой передвижения «бредя». Попадая в фокус читательского восприятия, эта форма актуализирует целый ряд глаголов направленного движения, обладающих в поэзии Г. Адамовича, да и других поэтов эмиграции, значением «вернуться на родину»:

Когда мы в Россию вернемся... о, Гамлет восточный, когда? –

Пешком, по размытым дорогам, в стоградусные холода,

Без всяких коней и триумфов, без всяких там кликов, пешком,

Но только наверно знать бы, что вовремя мы добредем...

Аскетизм мотивики и образов позволил русским парижанам «закодировать поэтический лексикон, ставший выражением усложненного словаря внутренней жизни» [5: 128], повысить суггестивность стиха.

Жанр автобиографического фрагмента широко представлен в стихах младшего поколения «ноты». В миниатюрах Л. Червинской угадываются традиционные моменты любовной драмы:

Все не о том. Помолчи, подожди,  
Месяцы. Память. Потери....  
В городе нашем туманы, дожди,  
В комнате узкие двери.  
В городе... нет, это все не о том.  
В комнате... нет, помолчим, подождем.  
Что же случилось?  
Стало совсем на мгновенье светло  
– Мы не для счастья живем –  
Сквозь занавеску чернеет стекло,  
Вспомнилось снова такое тепло.  
Вспомнилось... нет, помолчим, подождем.

Неполные и односоставные предложения, самоперебивы, многоточия, имитирующие спонтанность речи, являются типичными маркерами разговорности и в то же время органически вписываются в поэтику фрагмента с его сосредоточенностью на сиюминутном переживании, мгновенной реальности происходящего.

Опыт любовного переживания превращается под пером А. Штейгера в экзистенциальное размышление о смысле человеческого существования:

У нас не спросят: вы грешили?  
Нас спросят лишь: любили ль вы?  
Не поднимая головы,

Мы скажем горько: – Да, увы,  
Любили... как ещё любили!...

Прагматика жанра может быть охарактеризована через параметры коммуникативной цели, образа автора и образа адресата.

Коммуникативная цель фрагмента, говоря словами Г. Иванова, «поговорить о самом важном» («Стоят сады в сияньи белоснежном...»).

Требования к образу автора афористично выражены в одном из фрагментов А. Штейгера: «Но только без позы, Трезво, бесцельно и очень всерьез». Ключевое слово здесь – «без позы». По замечанию О.А. Коростелева, поэты «ноты» «скорее согласились бы простить некоторую неуклюжесть стиха, в котором выражалось подлинное чувство, чем неискренность. Как любил говорить Адамович: «Кто поверит словам, которым не совсем верю я сам?» [3 : 35]. Провозглашаемая поэтическая честность и ответственность за свои слова коррелируют с таким стилевым приемом, как дневниковость.

Требующий для своей адекватной интерпретации знания широкого контекста (исторического, культурного, литературного, а иногда и личностного), фрагмент ориентирован на «идеального» читателя, являющегося alter ego автора, и в пределе стремится к автокоммуникативности. Наиболее явно эта тенденция просматривается в стихотворениях Г. Адамовича, созданных по коммуникативной модели с эксплицитным адресатом, близким автору:

Ни музыки, ни мысли – ничего.  
Тебе давно чистописанья мало,  
Тебе давно игрой унылой стало,  
Что для других – и путь, и торжество.

Но навсегда вплелся в напев твой сонный, –  
Ты знаешь сам, – вошел в слова твои,  
Бог весть откуда, голос приглушенный,  
Быть может, смерти, может быть, любви.

Как справедливо отмечает Л.О. Бутакова, коммуникативная адресная модель выступает здесь средством акцентуации доминантных эмотивных смыслов [10 : 219].

«В поэзии главная забота, сущность сущности ее – не литературная, а жизненная, и только при некотором пренебрежении к литературе она – эта литература – и не превращается в пошлость и чушь», – утверждал Г. Адамович [2 : 29], полагавший, что в стихах должно быть больше человеческого, нежели поэтического. Жанр лирического фрагмента, с его обращенностью к внелитературному ряду, сохранил для нас челове-

ские страдания, надежды и разочарования в наиболее адекватной, по своему совершенной художественной форме.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Козлов В. Жанровое мышление современной поэзии // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 137–159.
2. Крейд В. П. «В линиях нотной страницы...» // В Россию ветром строчки занесет... : Поэты «парижской ноты». М. : Молодая гвардия, 2003. С. 5–30.
3. Коростелев О. А. «Парижская нота» и противостояние молодежных поэтических школ русской литературной эмиграции // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 3–50.
4. Адамович Г. В. Одиночество и свобода М. : Республика, 1996. 447 с.
5. Хазан В. И. Из наблюдений над эмигрантской поэтикой // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 123–146.
6. Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 38–51.
7. Лейбов Р. «Лирический фрагмент» Тютчева : жанр и контекст. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/533836.html> (дата обращения: 28.10.2013).
8. Арьев А. Ю. Примечания // Иванов Г. Стихотворения. СПб. : Академический проект, 2005. С. 483–713.
9. Словарь ключевых слов поэзии Георгия Иванова / сост. И. А. Тарасова. Саратов : Наука, 2008. 208 с.
10. Бутакова Л. О. Авторское сознание в поэзии и прозе: когнитивное моделирование Барнаул : Изд-во Алтайского ун-та, 2001. 283с.

REFERENCES

1. Kozlov V. Zhanrovoye myshlenie sovremennoy poezii [Genre-based thinking of contemporary poetry]. *Russian Studies in Literature*. 2008, no. 5, pp. 137–159.

2. Kreyd V. V liniyakh notnoy stranitsy [In music paper lines]. *V Rossiyu vetrom strochki zaneset* [This lines will be brought to Russia by a wind]. Moscow, 2003, pp. 5–30.

3. Korostelev O. Parizskaya Nota i protivostoyanie molodezhnykh poeticheskikh shkol russkoj literaturnoj emigracii [Paris Note and the opposition of the youth schools of poetry of the Russian literary emigration]. *Literaturovedcheskiy zhurnal* [Literary magazine]. 2008, no. 22, pp. 3–50.

4. Adamovich G. V. *Oдиночество i svoboda* [Loneliness and Freedom]. Moscow, 1996. 447 p.

5. Khazan V. Iz nabljudeniy nad emigrantskoy poetikoy [Some observations on the poetics of emigration]. *Literaturovedcheskiy zhurnal* [Literary magazine]. 2008, no. 22, pp. 123–146.

6. Tynyanov Ju. N. Vopros o Tyutcheve [The question about Tyutchev]. *Poetica. Istorija Literatury. Kino* [Poetics. The History of Literature. Cinema]. Moscow, 1977, pp. 38–51.

7. Leybov R. *Liricheskij fragment Tyutcheva: tekst and kontekst* (Lyrical fragment by Tyutchev: text and context). Available at: <http://www.ruthenia.ru/document/533836.html> (accessed 28 October 2013).

8. Aryev A. Ju. Primechanija [Notes]. *Ivanov G. Poems* [Ivanov G. Stikhotvorenija]. S.-Peterburg, 2005, pp. 483–713.

9. Tarasova I. A. *Slovar' klyuchevykh slov poezii Georgiya Ivanova* [The Dictionary of keywords of Georgiy Ivanov's poetry]. Saratov, 2008. 208 p.

10. Butakova L. O. *Avtorskoye soznaniye v poezii i proze: kognitivnoye modelirovaniye* [The Author's consciousness in poetry and prose: cognitive modelling]. Barnaul, 2001. 293 p.

**Статья получила положительные анонимные рецензии от двух докторов наук, компетентных в обсуждаемой проблематике**