

Часть 3. Аффективные со-настройки в поэзии и театре

Анна Швец

«Неявное знание осязания»

ГАПТИЧЕСКОЕ ВОООБРАЖЕНИЕ В ПОЭМЕ МИНЫ
ЛОЙ «ПЕСНИ К ИОАННЕСУ»

18+

Anna Shvets

«Tacit Knowledge of Touch»: Haptic Imagination in Mina Loy's Poem «Songs to Joannes»

Анна Швец

МГУ имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности, старший преподаватель; НИУ ВШЭ, Школа филологических наук, старший преподаватель; кандидат филологических наук
av_shvets@phdphil.ru.

Ключевые слова: модернизм, модернистская поэзия, гаптика, Мина Лой

УДК: 821.111(73)

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_141

Модернистские *little magazines* антикоммерциальны и предлагают антирыночные стратегии вовлечения читателя через остранение: замедленное, осложненное восприятие. «Songs to Joannes» Мины Лой в журнале «Others» — частная версия этого тренда, предлагающая вовлечение через остранение. Остранение создается за счет гаптического воображения — специфического способа создания образности, который оформляет отношения (1) между лирическим субъектом и средой и (2) лирическим субъектом и читателем. Гаптическое измерение опыта тематизировано в тексте и определяет выбор поэтических приемов, учащих читателя не только «видеть внутренним оком», но «осязать» — становиться со-осязателем и со-участником лирической драмы.

Anna Shvets

Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philology, Department of Theory of Discourse and Communication, senior lecturer; National Research University Higher School of Economics (Moscow), School of Philological Sciences, senior lecturer; candidate of philological sciences
av_shvets@phdphil.ru.

Keywords: modernism, modernist poetry, haptics, Mina Loy

UDC: 821.111(73)

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_141

Modernist little magazines are anti-commercial and offer anti-market strategies for reader engagement through defamiliarization: slowed, complicated perception. Mina Loy's «Songs to Joannes» in the magazine «Others» is a particular version of this trend, proposing engagement through defamiliarization. Defamiliarization is created through haptic imagination — a specific method of creating imagery that shapes the relationships (1) between the lyrical subject and environment, and (2) between the lyrical subject and reader. The haptic dimension of experience is both thematized in the text and determines the choice of poetic devices, teaching the reader not only to «see with the inner eye» but to «feel» — to become a co-perceiver and co-participant in the lyrical drama.

...порнографические пассажи отливаются в столь чистые в своей правильности фразы, что их можно принять за грамматические примеры <...> [Я]зык оказывается перераспределен, причем это перераспределение во всех случаях происходит благодаря разрыву¹.

Р. Барт. «Удовольствие от текста»

Переосмысление границ и возможностей репрезентации — поворотный момент в развитии модернистской литературной традиции. Проблема репрезентации рассматривается в связи с переопределением сущности мимесиса²: от подражания и отображения реальности искусство (в том числе слова) переходит к воспроизведению опыта и переживания реальности³. Причины модернистского переизобретения репрезентации — открытие аффективной реальности бессознательного по ту сторону целерационального поведения⁴; возникновение и экспансия новых, массовых и не только вербальных медиа⁵, предлагающих невиданную прежде скорость и словно бы непосредственность коммуникации. Эти два обстоятельства разнородны: одно — в плоскости индивидуального самовыражения, второе — в плоскости литературной продукции и коммуникации с аудиторией. Несмотря на это, оба фактора совпали с неизбежным условием литературного признания и литературной социализации — запросом на уникальный читательский опыт, — обозначив особую конфигурацию эпистемологического, поэтического, коммуникативного измерений.

Локальный и любопытный случай здесь — пересечение стратегий литературной социализации и экспериментов с воздействием литературного текста. Это пересечение интересным образом подсвечивает рыночные стратегии авангардных групп и выпускаемых ими нишевых изданий. Модернистские издания были подчеркнуто антикоммерциальны и предлагали не рыночные (подчеркнуто антирыночные) стратегии вовлечения читателя⁶. Конечно, в этом нарочитом эпатировании буржуа был элемент игры: от массового рынка нужно обособиться, создав альтернативную нишу символического обмена, где эстетический опыт все равно читателю предлагалось потребить, но на особых условиях. Принимая неизбежность коммодификации искусства, модернисты, в формулировке Л. Рейни, предлагают товар — произведение искусства, — но переопределяют его статус как товара (*commodity*). Модернистский товар — «особый вид товара, редкость, представляющая инвестиционную ценность»⁷, т.е. товар, ценность которого растет с инвестицией усилий читателя, с каждым следующим прочитыванием и пересчитыванием, каждым новым контактом с текстом.

1 Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 464.

2 Сурова (Панова) О.Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / Под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 221–291; Швец А.В. Два поэтических парадокса XX в.: Гертруда Стайн в диалоге с Алексеем Крученых // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 317–346.

3 Швец А.В. Op. cit.

4 Сурова О.Ю. Op. cit.

5 Menke R. Literature, Print Culture, and Media Technologies, 1880–1900: Many Inventions. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

6 Rainey L. The Cultural Economy of Modernism // Cambridge Companion to Modernism / Ed. by M. Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 33–69.

7 Rainey L. Op. cit. P. 34.

Нередко на уровне поэтики контакт с читателем осуществлялся в режиме остранения: замедленного, осложненного восприятия. Остранение предлагает «ощущение вещи, как видение, а не как узнавание», а способом моделирования такого ощущения,

приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно⁸.

Ситуация остранения — ситуация затрудненного, осложненного и продленного восприятия, в котором достигается максимальное перцептивное обострение и реципиент максимально восприимчив к опыту, переживаемому как новый опыт. В таком качестве эстетический опыт, передаваемый в режиме остранения, становится наиболее интенсивной разновидностью человеческого опыта вообще, его сгущением⁹, как полагал исследователь природы опыта Дж. Дьюи. В переживании остранения могут сосуществовать фрустрация, когнитивное усилие, переживание странности — и удовольствие, зачарованность¹⁰. Такого рода эстетический опыт — узнаваемое и уникальное торговое предложение модернистского искусства на литературном рынке: опыт, располагающий к расширению чувствительности реципиента. Если точнее, предложение такого опыта — ставка на субрынке модернизма в пике массовой литературной культуре. Именно такой опыт превращает читателя из потребителя в инвестора, обладателя редкости, ценность которой отложена в будущее (подобно ценности акций компаний).

Мы рассмотрим частный кейс: поэму Мины Лой «Песни к Иоаннесу»¹¹, где предлагается — в качестве пакта с читателем — вовлечение через остранение,

8 Шкловский В.Б. Искусство как прием // Теория прозы. М.: Федерация, 1929. С. 7–23. С. 13.

9 «К эстетическому опыту философ должен обращаться, чтобы понять, что есть опыт как таковой», поскольку это не что иное, как «опыт в его целостности <...>, опыт, освобожденный от сил, которые препятствуют его развитию или искажают его, т.е. подчиняют его чему-то внешнему». Dewey J. Art as Experience // Dewey J. The Later Works: In 17 vols. / Ed. by J.A. Boydston. Vol. 10: 1934. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987. P. 274; цит. по: Венедиктова Т.Д., Шлейфер Р. Вступление // Новое литературное обозрение. [от составителей блока «Теории телесного опыта в экспериментальных литературных практиках»]. 2015. № 135. С. 13–15. С. 14.

10 В частности, менее известные примеры из статьи Шкловского «Искусство как прием» — эротические загадки — производят подобное переживание остранения: и неловкость, и дискомфорт, и смущение, и загипнотизированность искусством метафорического описания, поглощенность процессом разворачивания текста («Твоя-то была свачка серебряная / А мое колечко позолоченное? / Я-то попадывал тогды-сегды, / А ты-то попадывал всегды-всегды. / Говорит Ставер, сын Гоудинович, / — Что я с тобой свачкой не игрывал! / Говорит Василиса Микulichна, де / Ты помнишь ли, Ставер, да памятуешь ли, / Мы ведь вместе с тобой в грамоты учибися: / Моя была чернильница серебряная, / А твое было перо позолочено? / А я-то помакивал тогды-сегды / А я-то помакивал всегды-всегды?»). Шкловский В.Б. Op. cit. С. 19.

11 В оригинале поэма носит название «Songs to Joannes». На русский название переводилось как «Песни к Джоаннесу», в частности, в переводе, который вышел в 2015 году в издательстве «Скифия-принт» под редакцией П. Заруцкого (Мина Лой. Футуризм и феминизм / Под ред. П. Заруцкого. СПб.: Скифия-принт, 2015; книга вышла тиражом 100 нумерованных экземпляров). Такой же вариант перевода предлагает

так что поэма становится товаром, приглашающим читателя к смысловой соинвестиции. Поэма дошла до читателя впервые в 1915 году в малотиражном поэтическом журнале «Другие»¹² («Others»; тираж не более 300 экземпляров¹³). Подобное периодическое издание — типичная институция модернистского субрынка с ориентацией на контр-публику читателей-инвесторов¹⁴. Задача этого журнала редактором определялась как «издавать произведения тех мужчин и женщин, кто в своих произведениях пробовал новые формы»¹⁵. В таком кредо — заявка на особый, уникальный способ поэтического чувствования и особый, уникальный контакт с читателем. Читатель же к такому контакту предположительно стремится, расширяя диапазон эстетической чувственности через последовательное освоение-перепрочтение текстов.

Остранение внутри сборника поэтических миниатюр создается за счет гаптического воображения, которое предполагает подробный осязательный контакт с описанным и довоображенным читателем. Воображение, вослед Т.Д. Венедиктовой, можно определить как «особое отношение к миру, предполагающее живое ощущение присутствия того, чего нет, — не совпадающее ни с чувственным восприятием, ни с рациональным познанием»¹⁶. С XVIII века, начала модерности и современной литературной культуры, эта «индивидуальная и коллективная творческая способность»¹⁷ начинает рассматриваться и как эстетический, и как познавательный ресурс. Воображение предлагает конструкции «мысленного, проективного взаимодействия с Другим»¹⁸ как особый вид знания. Это знание отделено от «других знаниевых сфер (скажем, опытного

в онлайн-блоге И. Сатановский в посте-публикации, где размещены переводы нескольких произведений Лой (URL: <https://satanovskiy2.livejournal.com/6308.html>). В дальнейшем мы будем цитировать перевод Сатановского как общедоступный, пользуясь при этом русифицированным переводом названия «Песни к Иоаннесу», чтобы подчеркнуть связь между названием поэмы и культурными интертекстами (в частности, библейским интертекстом: «Joannes» как англоязычный аналог имени апостола Иоанна). В некоторых научных публикациях также встречается вариант «Песни к Джоаннесу»: *Хороховский В.В.* «Откровенность» письма как проблема современной любовной прозы (на материале романов Дж. Фаулза, Д.М. Томаса и М. Эмиса) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2017. № 3. С. 88–92; *Ушакова О.М.* Ритуалы весны в поэмах «Париж» Хоуп Мерлиз и «Бесплодная земля» Т.С. Элиота // Литература двух Америк. 2022. № 13. С. 9–60. Наличие двух эпизодических упоминаний (Мина Лой не является предметом аналитического описания в этих статьях) позволяет сделать выводы о фрагментарной рецепции и отсутствии устоявшегося узуса перевода в академической среде.

- 12 «Песни к Иоаннесу» впервые опубликованы в журнале «Others» в июле 1915 года под названием «Любовные песни» («Love Songs») (первая часть) и в апреле 1917 года в том же журнале под названием «Песни к Иоаннесу» («Songs to Joannes») (полному тексту поэмы был отведен весь апрельский выпуск).
- 13 Churchill S.W. The Little Magazine Others and the Renovation of Modern American Poetry. New York; London: Routledge, 2006.
- 14 Швец А.В. Лирическое делегирование: вещи в литературном быту имажистов // Транслит. 2018. № 21. С. 209–221.
- 15 Kreymbourg A. Troubadour. New York: Boni & Liveright, 1925. P. 222.
- 16 Венедиктова Т.Д. «Продуктивное воображение» как «непроизводительный труд»: к истории культуры литературного чтения // Новое литературное обозрение. 2014. № 128. С. 27–38. С. 27.
- 17 Ibidem.
- 18 Дубин Б.В. Воображение — коммуникация — современность // Очерки по социологии культуры. Избранное. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 687–700. С. 688.

знания)»¹⁹, не выводимо напрямую из «эмпирической действительности»²⁰. Такой вид знания оперирует особыми ситуациями, где конструируются возможные сценарии общения Я-Другой: «Исходная точка здесь — это ситуация смыслового многообразия и сложности, для которых нет никаких заранее заданных, готовых содержательных правил, неоспоримых и общеобязательных предписаний»²¹. Иначе говоря, эти ситуации мыслятся в регистре *as if*, в качестве мыслительного эксперимента, не предполагая однозначного исхода, а только множество вариаций развития — и широкий диапазон вероятных смыслов. Получаемое в итоге знание «представляет собой что-то вроде смысловой прививки одного к другому, мира других к моему смысловому миру»²²; расширение субъективности через мыслительные конструкты, внутри которых — «условная целостность воспринимаемого, познаваемого мира, универсальная связь между отдельными частичными знаниями и впечатлениями»²³.

Если сужать и операционализировать понятие воображения, то под воображением мы понимаем специфический способ создания и выражения обр-разности («**то, чего нет**»; «**мысленное, проективное взаимодействие с Другим**»), который

— проявляет и оформляет отношения

(1) между лирическим субъектом и **внутритекстовым «Другим**,

(2) лирическим субъектом и читателем, реципиентом (**внетекстовым «Другим**»);

— становится источником знаниевых конструкций, отличных от других видов познания («смысловая прививка к миру Другого»).

Гаптическое измерение опыта и тематизировано в тексте, и определяет выбор и эффект поэтических приемов, учащих читателя не только «видеть внутренним оком», но «осязать» — становится со-осязателем как со-участником лирической драмы и определять свое отношение к этой роли. Это позволяет говорить о гаптическом воображении как особой разновидности литературного воображения вообще. Симптоматично, что гаптическое воображение связано с гаптической модальностью как способом познания (и также источником знания). Р. Шлейфер связывает гаптический опыт с «неявным знанием», *tacit knowledge* (М. Полани), т.е. тем знанием, которое нельзя овнешнить и выразить эксплицитно (схемы, графики, диаграммы, тексты). Пример неявного гаптического знания — навыки владения инструментами. Инструмент представляется продолжением органов восприятия субъекта, их расширением — например, зонд. «По мере того как мы учимся обращаться с зондом <...>, мы осознаем не только то, как зонд ощущается в руке, — это ощущение превращается в ощущение того, как зонд прикасается к изучаемым объектам»²⁴, т.е. де-факто в ощущение прикосновения к другим объектам. Тактильный контакт

19 Дубин Б.В. Op. cit. С. 690.

20 Ibidem.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

23 Ibidem.

24 Schleifer R. The Haptic Arts: How Touch Shapes Our Place in the World. 2025 (In Print).

25 Цит. по: Burke C. Becoming Modern: The Life of Mina Loy. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996. P. 106; Konkol M. That Irate Pornographer: Gender and Nature in Mina Loy's «Songs to Joannes» // Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics. 2017. № 1. Vol. 44. P. 225–258. P. 225.

посредством зонда приводит к следующему: исследователь в этом контакте привлекает из ощущений смыслы — сначала как более или менее дистантные, более или менее опосредованные, а затем — как принадлежащие области его физических ощущений, присвоенные. Происходит обживание пространства за пределами тела за счет расширенного прикосновения (*indwelling*) и обогащение смыслового диапазона. При этом овнешнить эти смыслы можно только если повторить опыт гаптического познания во всей его полноте — рассказать об этом опыте будет трудно.

«В алом жаре агонии»: «Песни к Иоаннесу» и любовная лирика

Такой нерассказываемый, трудно вербализируемый — но передаваемый — опыт воплощен в частном примере гаптического воображения, поэме «Песни к Иоаннесу» Мины Лой. В 1916 году, во Флоренции, Мина Лой, современница Полани, пишет Карлу ван Вехтену, литературному агенту многих модернистских писательниц:

I send herewith — the second part of «Songs to Joannes» — the best since SAPPHO — they are interesting — all of the first were in red hot agony — the first of the second part in the traditional recuperation in the country — & the rest-settled [«more»] cerebral!²⁵

Посылаю этим письмом — вторую часть «Песен к Иоаннесу» — лучшие стихи со времен САПФО — интересные — все строфы первой части написаны в алом жаре агонии — все строфы второй части в традиционном отдыхе на природе — и прочее осело [как «более»] головная поэзия [здесь перевод наш. — А.Ш.].

Первая часть «Песен к Иоаннесу» (написанных во Флоренции в 1914 году²⁶) уже опубликована в первом (июльском) номере журнала «Others» за 1915 год; редактор журнала, Альфред Креймборг, будет недоуменно замечать в постфактумных воспоминаниях 1925 года: «Хоть я издал произведение, которое она [Лой] предоставила мне почти целиком, <...> многое в тексте меня тогда озадачило. Мне показалось, что она могла бы приложить больше усилий, чтобы яснее донести суть» («Though I printed the work she gave me almost in toto, <...> much of it puzzled me at the time. I felt that she might have made a greater effort to communicate herself more clearly»²⁷). Парадоксальным образом поэма-сборник лирических миниатюр предстает и загадочно-криптической, и исполненной интенсивного чувственного опыта, который должен был бы быть понятен без пространных интерпретаций. Эта двойственность делает поэму не столько товаром для потребления, сколько поводом для читательской инвестиции интерпретативных усилий — движения от изначального непонимания к усвоению и «шифра», и опыта.

«Песни к Иоаннесу» в письме ван Вехтену сама Лой описывает как «сборник стихов о любви» (*book of love songs*) и историю «постепенных осознаний» (*progression of realisations*)²⁸. Сборник любовной лирики был написан по сле-

26 Konkol M. Op. cit. P. 225.

27 Kreymbourg A. Op. cit. P. 235–236.

28 Burke C. Op. cit. P. 106; Konkol M. Op. cit. P. 225.

дам двух бурных романов Лой в 1913–1914 годах с поэтами-футуристами: первый роман — с Джиованни Папини, следующий за ним — с Филиппо Томмазо Маринетти. Имя первого увлечения Лой, Джиованни, легло в основу названия. Иоаннес (*Joannes*) напрямую отсылает к Папини, но также к — Дон Жуану, Иоанну Крестителю, Иоканаану — авторитетной фигуре мужчины: и любовника, и зачинателя-основателя²⁹. Собственно, песни о любви, «Песни к Иоаннесу», строятся на диалоге с этим предполагаемым мужчиной, задействуя ряд жанровых интертекстов: гимны Сапфо (что отмечала сама Лой), альборада/обада (*aubade*), утренняя песнь расставания, жанр любовной лирики Возрождения³⁰; пастораль, романтическая любовная лирика³¹. Как и в некоторых образцах этих жанров, лирическая героиня обращается к любовнику сразу же после физической близости, рассказывая ему (а вместе с ним и читателю) о только что случившейся интимной сцене и собственных ощущениях от этой сцены.

Однако обращение с жанровыми интертекстами и набором жанровых горизонтов ожидания в поэме Лой пародийное. «Песни к Иоаннесу» «предлагают [читателю] серию сатирических выпадов против романтического переживания»³² в изображении любовной сцены как в первую очередь физиологического, сексуального взаимодействия. Сосредотачиваясь на передаче опыта полового акта, Лой «использует клинический, медицинский, научный дискурсы, [так что] в песнях традиционные репрезентации любви предстают слишком <...> сентиментальными для того, чтобы ухватить опыт самой лирической героини [*speaker*]»³³.

Описания сексуального опыта в поэме и предельно эксплицитные, и в то же время отчетливо метафорические. В первой версии, «Любовных песнях», сексуальный опыт тематизирован в ряде метафорических, образных деталей: «pig Cupid his rosy snout / Rooting erotic garbage»³⁴ (мужской половой орган³⁵); «wild oats sown in mucous membrane»³⁶ (сперма, слизистая оболочка влагалища); «a trickle of saliva»³⁷ (капли слюны), «skin-sack in which a wanton duality is packed»³⁸ (тестикулы); «clock-work mechanism / Running down against the time / To which I am not paced»³⁹ (половой акт); «a butterfly / With the daily news / Printed in blood on its wings»⁴⁰ (менструация — как знак отсутствия за-

29 *Scuriatti L.* Mina Loy's Critical Modernism. Gainesville: University Press of Florida, 2019; *Bozhkova Ya.* Between Worlds: Mina Loy's Aesthetic Itineraries. Clemson: Clemson University Press, 2022. P. 63.

30 *Bozhkova Ya.* Op. cit. P. 57.

31 *Konkol M.* Op. cit. P. 225–230.

32 *Konkol M.* Op. cit. P. 226.

33 *Prescott T.* Poetic Salvage: Reading Mina Loy. Lewisburg: Bucknell University Press, 2017. P. 69.

34 «Свинья Купидон розовым рылом / Копаясь в эротическом мусоре» (здесь и далее пер. И Сатановского).

35 *Altieri Ch.* The Art of Twentieth-Century American Poetry: Modernism and After. Malden: Wiley-Blackwell, 2006. P. 83; *Konkol M.* Op. cit. P. 243; *Bozhkova Ya.* Op. cit. P. 41.

36 «молодняк посеян[ый] в потовой мембране».

37 «струйка слюны».

38 «Мошонки / В которую распутная двойственность / ЗаклЮчила / Все исполнения моих бесплодных импульсов».

39 «С точки зрения обыденно-вульгарной / Подобия часового механизма / Замедляющегося против течения времени / Из которого я выпадаю по темпу».

40 «Возможно мы породили бабочку / На чьих крыльях кровью / Напечатаны новости дня».

чатия). Во второй версии, «Песнях к Иоаннесу», добавляются «spermatozoa / at the core of Nothing / In the milk of the Moon»⁴¹ (сперма во влагалище), «[s]hutlecock and battle-door»⁴² (член и влагалище, половой акт), «a colorless onion / You derobe / Sheath by sheath / Remaining / A disheartening odour / About your nervy hands»⁴³ (половые губы и клитор, мастурбация), «boom of escaping breath»⁴⁴ (оргазм). Тематизация физической близости через ряд физиологических метафор и полемична по отношению к горизонту ожидания («любовная лирика ставит дух выше плоти»), и позволяет расширить границы репрезентации любовной лирики в целом.

По этой причине «Песни к Иоаннесу» воспринимаются и как предельно прямое (и в своей прямоте шокирующее) описание физической близости, и как поэма-шифр; и как пародия на любовную лирику, и как сложное, многоуровневое высказывание о природе любовного опыта на момент начала XX века. Альфред Креймборг, один из первых читателей стихотворений после ван Вехтена, приписывал поэме (и самой Лой) «абсолютное хладнокровие в обнажении секретов половой любви» (*utter nonchalance in revealing the secrets of sex*)⁴⁵. Встречались отзывы, которые уравнивали «Песни к Иоаннесу» и скандальный (фактически запрещенный) памфлет Маргарет Сэнгер «Ограничение семьи» («Family Limitation») о методах контрацепции⁴⁶. «Песни к Иоаннесу» также указывают на важный источник из круга чтения Лой и Папини — книгу Реми де Гурмона «Физика любви: Эссе о сексуальном инстинкте»⁴⁷, пространный очерк о (в т.ч.) физиологической стороне половой любви. В таковом качестве поэма действительно может прочитываться как манифест или оммаж клиническому очерку, т.е. высказывание не только художественное, но и остросоциальное. Впрочем, это всего лишь один из возможных способов прочтения. Возможность выбирать между способами прочтения (и реакциями на них) — иная возможность эстетического опыта как читательской со-инвестиции.

Суггестия в «Песнях к Иоаннесу»: зрительная модальность против гаптической

При однозначности референций в «Песнях к Иоаннесу» ошутим пласт подразумеваемого, недосказанного — и особенно явно это считается, если сосредоточиться на первой части и первом издании, стихах, созданных «в алом жаре агонии». В формулировке Э. МакУортер, в поэме Лой

41 «И сперматозоидов / В сердце Бездны / Лунного молока».

42 «Волана и ракетки / Колкого романчика / С разлетающимися перьями».

43 «Бесцветная луковица / С которой ты снимаешь / Слой за слоем / Оставляя / Обескураживающий запах / Нервных рук».

44 «Под диссонанс всхлипов / И шума вырывающегося дыхания».

45 Kreymbourg A. Op. cit. P. 235–236; Burke M. Op. cit. P. 5.

46 Маргарет Сэнгер планировала издать методичку, которая бы прямо освещала способы предохранения от беременности. Собрав информацию преимущественно из европейских источников, она выпустила памфлет «Ограничение семьи», который открыто противоречил так называемым «законам Комстока». Согласно этим нормативным актам, запрещалась пересылка по почте материалов, считавшихся непристойными, включая сведения о контрацепции, сами противозачаточные средства, а также информацию о прерывании беременности. Burke M. Op. cit. P. 6.

47 Konkol M. Op. cit. P. 227.

клинически точные слова и обороты <...> подсвечивают нечто отсутствующее в предельно рациональном, научном описании <...> сексуального опыта: близость и ее красоту, все неуловимые и невысказанные переживания внутри сексуального опыта (*subtle unspokens of sex*), такие, как интенсивность эмоциональной связи, столь сильной, что не нужны слова; безмолвная координация движений, переполняющие эмоции или даже переживание возвышенного (*sublimity*)⁴⁸.

Отсутствующие, косвенно предполагаемые (суггестируемые) смыслы, невыговариваемый комплекс телесных ощущений и аффективных реакций (*unspokens of sex*) — вот к чему отсылают «Песни к Иоаннесу» в режиме умолчания, говоря обо всем *вокруг* опыта сексуальной близости, но не о самом опыте *изнутри*. Эти непроговариваемые смыслы позволяют говорить о «поэтическом шифре» (в определении Я. Божковой), так что поэма превращается в «многозначные (поливалентные) текстовые созвездия»⁴⁹, множество связей между словами и возможными смыслами — помимо буквальных, медицински точных. «Сам текст остается подчеркнуто немым в том смысле, что в нем отсутствует однозначно считываемое <...> сообщение, а поливалентные структуры создают множественные смысловые потенции, искушающие и дезориентирующие читателя»⁵⁰.

Непроговариваемые смыслы (*unspokens*) интегрированы в знаниевую конструкцию, которую моделирует поэма «Песни к Иоаннесу». На проблему знания в «Песнях к Иоаннесу» указывала М. Конкол, отмечая, что Лой «сочетает различные формы знания (эволюционистская теория, биологическое понимание половых отношений, феминистские концепции)»⁵¹. Это — знания, «которые выражают саму суть модерности»⁵²; характеризуют понимание половой любви и способ о ней говорить (и не говорить) на момент написания поэмы. Р.Б. ДюПлесси в этой связи добавляет, что «репрезентация сексуальности у Лой... [это] комплекс событий и смыслов, пространство протеста и борьбы против разнообразных дискурсов, исторически укорененных в контексте эпохи»⁵³. По этой причине к дискурсивным видам знания добавляется еще один вид, знание субъектно-личностное: знание о межличностном и предельно близком контакте; знание как познание (сексуальное) и знание как возможность обжить и присвоить предельно интимный (и с трудом стопроцентно разделяемый) опыт. Последний тип знания и оперирует суггестивными смыслами и предпочитает альтернативные, нераспространенные способы познания — чувственные, нерационально-аффективные. Именно этот тип знания и добывается читателем за счет взаимодействия с текстом в режиме остранения — требовательной со-инвестиции.

Один из избираемых Лой сенсорно-эпистемологических регистров — чувство осознания как способ познания и гаптическая модальность познания в це-

48 McWhorter E. Body Matters: Mina Loy and the Art of Intuition // European Journal of American Studies. 2015. № 1. Vol. 12. P. 1–19. P. 10.

49 Bozhkova Ya. Op. cit. P. 23.

50 Ibidem.

51 Konkol M. Op. cit. P. 226.

52 Ibidem.

53 DuPlessis R.B. Seismic Orgasm: Sexual Intercourse and Narrative Meaning in Mina Loy // Mina Loy: Woman and Poet / Ed. by M. Shreiber and K. Tuma. Orono: National Poetry Foundation, 1998. P. 145–174. P. 64.

лом. Гаптическая модальность противостоит зрению, так что создается оппозиция чувства привилегированного, высокого, предполагающего власть и дистанцию (зрение), и чувства менее привилегированного, менее опосредованного и более демократичного⁵⁴. Лирический субъект в поэме — женщина *post-coitus* — колеблется между модальностью зрительной, клинично-медицинской, облакаемой в слова, и модальностью гаптической, невыговариваемой и выходящей в область суггестивных смыслов.

Модальность зрительная используется для того, чтобы называть и семiotически размечать сексуальную сцену, предъявить читателю ее максимально полно. В этом режиме читатель наблюдает за происходящим с определенной дистанции, фактически занимая позицию вуайериста. Как вуайерист поневоле, читатель становится носителем знания об акте любви — знания, возможно, нежеланного и непрошеного. Потому читатель становится и носителем власти — тем, кто испытывает шоковую реакцию и определяет данный тип опыта и данный тип знания как трансгрессивный, табуированный, выходящий за привычные рамки эстетического переживания. Модальность же гаптическая работает в противовес зрительной, избегая называния феноменов и апеллируя к смыслам подразумеваемым и невысказываемым. Здесь читатель занимает позицию со-осязателя и со-участника процесса (иногда буквально вживаясь в телесный опыт лирической героини), также приобщаясь к знанию о физической интимности в ином режиме, более демократичном и менее эксплицитном. Вместо шоковой реакции здесь читатель может испытать интерес, возбуждение, прилив нежности, восторг, эйфорию, восхищение переживанием самим по себе — т.е. богатый эстетический опыт, связанный с вживанием в опыт сексуальный.

Зрительная модальность используется для дистанцирования опыта близости, хоть и делает этот опыт предельно близким и наглядным. Для неискушенного читателя может показаться, что поэма целиком — исключительно акт интенсивного вуайеризма, триумф зрения. Как отмечала Т. Прескотт, порой лирическая героиня «стремится уравнивать поэтическое “я” и глаз»⁵⁵ как расширение «я» и инструмент познания. В «Песнях к Иоаннесу» лирическая героиня — и вместе с ней читатель — всматривается в режиме экстракрупного плана в отдельные детали, по которым восстанавливается картина только что случившегося полового акта (и возможное будущее после него).

Поэма и открывается подобным крупным — и предельно порнографическим — «кадром», увиденным максимально подробно: «Pig Cupid__his rosy snout / Rooting erotic garbage / “Once upon a time” / Pulls a weed__white star-topped / Among wild oats sown in mucous membrane»⁵⁶ (извлечение полового члена из влагалища сразу после эякуляции). Следующий кадр, в следующей строфе (второй), — крупный план мужских гениталий («The skin-sack / In which a wanton duality / Packed <...> More of a clock-work mechanism / Running

54 Konkol M. Op. cit. P. 228.

55 Kouidis V. Mina Loy, American Modernist Poet. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980. P. 112; Prescott T. Op. cit. P. 452.

56 «Порождение Фантазий / Осквернивший бесценное / Свинья Купидон розовым рылом / Копаюсь в эротическом мусоре / “Однажды” / Сорвал белоснежный сорняк увенчанный звездой / Среди молодняка посеянного в потовой мембране / Я бы глазом в бенгальский огонь / Вечность на взлёте / К созвездиям океана / Чьи реки не чище / Струйки слюны».

down against time / To which I am not paced»⁵⁷). Кадр номер три, в третьей строфе, уже предполагает развитие некоего сюжета: за сценой секса последовало (через какое-то время) открытие об отсутствии зачатия, первые симптомы менструации («We might have given birth to a butterfly / With the daily news / Printed in blood on its wings»⁵⁸). Затем (опять же по прошествии времени) мог встать мучительный выбор — аборт либо рождение младенца (четвертая строфа): «Bird-like abortions / With human throats <...> One bore a baby / In a padded *porte-enfant* / Tied with a sarsanet ribbon»⁵⁹.

В режиме зрительного восприятия образные детали сверхкрупных планов функционируют как легко читаемый код: конкретный референт — его метафорический «дубликат». Симптоматично, что читатель — глазами лирической героини — расшифровывает этот зримый код и в результате видит максимально подробно интимную сторону жизни некой пары (Иоаннеса и безымянной героини), но видит исключительно фрагментарно: как совокупность кадров с монтажными склейками. В формулировке Л. Пьетроусти, «ясно, что разворачивание сюжета серьезно осложнено фрагментарной репрезентацией событий»⁶⁰: сюжет угадывается по обозначенным визуальным кодом метафорическим деталям, но между его частями присутствуют лакунированные, предполагаемые, внесюжетные части опыта, причем не обязательно визуального.

При этом явно считываемый (и означенный зримым кодом) сюжет в «Песнях к Иоаннесу» можно интерпретировать как вариацию т.н. традиционной сюжетной схемы: движения от завязки — через конфликт — к развязке. Динамика этой сюжетной схемы в психоаналитическом ключе нередко сравнивается с моделью мужского возбуждения и разрядки⁶¹. Этот сюжет существует на фоне внесюжетных событий. Они не означены через визуальный код, пере-

57 Мошонки / В которую распутная двойственность / Заключила / Все исполнения моих бесплодных импульсов, / Некой мужской формы / С точки зрения обыденно-вульгарной / Подобия часового механизма / Замедляющегося против течения времени / Из которого я выпадаю по темпу / Кончики моих пальцев немеют — / они устали тереть твои волосы — / Божий половик / На пороге сознания».

58 «Возможно мы совокупились / Охваченные мгновенной неизбежностью постели / Или разделили плоть / За столом вульгарных причащений, / Где льют вино на распутные губы / Возможно мы породили бабочку / На чьих крыльях кровью / Напечатаны новости дня».

59 «Когда-то своды / Звёздного потолка одного мезонина / Скрывали невообразимое семейство / Птицеподобных выроdkов / С человеческими шеями / И глазами полными Мудрости, / В красных абажурных платьях / И шерстяных париках / Одна из них родила ребёнка / В люльку / Связавшую атласной лентой / Её гусиные крылья / Если бы не кошмарные тени / Я бы так и жила / Среди пугливой мебели, / Учила их делиться дурацкими секретами / Пока не догадалась / — Вымести выводок».

60 Pietrouisti L. Body and the Text/Body of the Text in Mina Loy's Songs to Joannes // Journal of International Women's Studies. 2008. № 2. Vol. 9. P. 29–40. P. 31.

61 В частности, эту сюжетную модель (*male plot*) описывает в книге «Чтение ради сюжета» П. Брукс («Reading for the Plot», 1984): акт чтения предполагает «заданную извне отсрочку, причудливое, как в узоре арабески, движение в расширяющемся пространстве текста, которое приводит к “финальной разрядке” <...> в конце повествования. Тем же образом Бартово описание [сюжета] предполагает процесс, посредством которого читатель пытается <...> обнажить, познать исток, достигнуть его в конце». Brooks P. Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative. Cambridge: Harvard University Press, 1984. P. 10.

даны суггестивно, через гаптическую модальность. Коннотируемый здесь вне-сюжетный опыт — длительный опыт соприкосновения, соосязания, сооткрытия друг другу в ситуации уединенного и предельно откровенного контакта без социальных масок (в противовес модели обладания / покорения, ассоциируемой с зрительной модальностью).

Философы М.Н. Эпштейн и Г.Л. Тульчинский характеризуют противопоставление зримого вуайеристского опыта обладания и гаптического демократического опыта со-открытия (со-познания) так:

...принято говорить, что «мужчина овладевает женщиной». <...> Но в том-то и суть [осязаемого] сплетения, что двое овладевают *друг другом*: обвивающий, «владеющий», оказывается одновременно обвиваемым и владеемым. <...> Любость есть осязательный абсолютизм, когда не только я осязаю другого всем своим телом, но осязаю себя сквозь него, свое пребывание в нем [курсив авторов. — А.Ш.]⁶².

«Осязательный абсолютизм», посредством которого осознается собственное тело в контакте с телом другого (и тело другого), передан средствами гаптического кода.

Зримому коду и его референтам противостоит открытое поле смысловых возможностей, означенное посредством гаптической модальности и гаптического кода. Это поле прорежено зонами смысловой неопределенности, которые приглашают читателя к соучастию — опять же через телесный, гаптический опыт. Такие «гаптические лакуны» на уровне формы могут овнешняться в виде пробела между словами — минус-приема как отсутствия подразумеваемого текста:

Pig Cupid his rosy snout
Rooting erotic garbage
«Once upon a time»
Pulls a weed white star-topped
Among wild oats sown in mucous membrane
I would an eye in Bengal light
Eternity in a sky-rocket

Минус-прием пробела словно бы подразумевает длительную паузу или даже означает внезапную немоту лирического субъекта, прерывание речи. В этой немой паузе опыт переживается, но не проговаривается — и потому не ассоциируется в первую очередь с опытом зрительным (то, что видимо, можно поименовать). Немая пауза контекстуализирована описанием зафиксированного опыта — опыта зрительного. Зрительный опыт (наблюдение за окончанием полового акта) подробно описан метафорическим кодом: это опыт взгляда на свое тело и тело другого человека словно бы со стороны — что лирическая героиня видит, на что указывает, что называет, что представляет некоему третьему наблюдателю. Немой опыт, прожитый в паузе, — это опыт, проживаемый изнутри тела лирической героини. Опыт изнутри тела аккумулирует то, что лирическая героиня ощущает до вербализации, ощущает без предъ-

62 Эпштейн М.Н., Тульчинский Г.В. Философия тела. Тело свободы. СПб.: Алетейя, 2006. С. 129.

явления стороннему наблюдателю, а внутри себя и, возможно, рядом с близким человеком. Это — ощущение собственного тела в соприкосновении с телом любовника («Pig Cupid__his rosy snout»), прерывание тактильного контакта, в т.ч. генитального («Pulls a weed__white star-topped»), ощущение после оргиастической разрядки внутри тела («I would__an eye in Bengal light / Eternity in a sky-rocket»). Соразделить этот опыт можно в воображении этого опыта на уровне собственного тела — максимально возможном умозрительном соприкосновении с телом Другого (Другой).

Еще один способ создания гаптической лакуны — создание немых разрывов (монтажных склеек) между строками, так что лирический монолог прерывается скрытыми паузами в переходе от одной строки к другой. Игра с анжамбеманом, подчеркнутая на уровне типографской организации строфы, — прием, роднящий Лой и Маринетти с Аполлинером, вероятно, творчески адаптированный ей⁶³. В видимом разрыве (разбиве) предложения на две автономные строки тоже есть разрыв речи — и разрыв визуального опыта как некоего континуального целого.

The skin-sack
In which a wanton duality
Packed [1]
All the completion of my infructuous impulses
Something the shape of a man [2]
To the casual vulgarity of merely observant [3]
More of a clock-work mechanism
Running down against the time
To which I am not paced [4]
My fingers are numb from fretting your hair
A God's door-mat
On the threshold of your mind [5]

Лирический монолог на уровне зримого кода призван описать непосредственно половой акт — и очевидное несовпадение физиологических темпов возбуждения и разрядки мужчины и женщины в нем. Однако этот взгляд — взгляд третьего, вуайериста, чья перспектива «обыденно-вульгарна» [3], лишена смыслов, проживаемых изнутри тела лирической героини. Сцена дробится на фрагменты, скрепленные немymi разрывами: пристальный взгляд на половые органы любовника [1] — и немая пауза; возбуждение — и немая пауза [1]; выпадение из момента и ощущение собственного тела — и немая пауза [2]; совокупление и его механический ритм, продолжение частичной диссоциации на уровне тела — немая пауза [4]; ощущение рассинхронизированности — немая пауза [4]; онемение руки и частичная потеря контроля над телом [5] — и финальная немая пауза. Последняя пауза как подразумевает забвение самой лирической героини, так и создает «занавес» для наблюдателя, без доступа к ее опыту изнутри. Немymi разрывами означаетсся опыт, проживаемый изнутри тела, — опыт, безусловно, гаптический и, безусловно, не сопряженный с модальностью зрительной.

О том, как проживается этот опыт, расположенный в зоне умолчания, читатель может догадываться, открывая поле множасьщихся смысловых возмож-

63 Koudis V. Op. cit.

ностей. За счет визуального дробления строфы каждая строка воспринимается как автономное высказывание. В рамках этого ограниченного смыслового контекста каждая метафорическая пара открывается широкому перечню прочтений. Эзра Паунд одной из особенностей поэтики Лой называл игру со смыслом слова — логопозию, — умение

употребить слово не только в прямом смысле, но также учесть особые способы и привычки использования этого слова, в контекстах, в которых такое слово ожидается, учесть сопутствующие смысловые оттенки (*concomitants*), известные употребления (*known acceptances*), возможности иронического обыгрывания смыслов⁶⁴.

Размыкание слова в область семантической многозначности — следствие изоляции поэтической метафоры внутри короткой, дробленной строки:

We might have coupled
In the bed-ridden monopoly of a moment
Or broken flesh with one another
At the profane communion table
Where wine is spilled on promiscuous lips

We might have given birth to a butterfly
With the daily news
Printed in blood on its wings.

Метафорические эквиваленты опыта в этой строфе не принадлежат зримому коду, читаемому легко и однозначно (хотя некоторые из этих метафор визуальны). Каждая из метафор — сгущение интимного опыта и его абстракция, словно бы отвлеченная от конкретных сцен взаимодействия, но при этом косвенно к ним отсылающая. Предполагаемый (а может, также и случившийся) момент физической и эмоциональной близости подан не в режиме сверхкрупного плана, а наоборот — уведен за рамки кадра, дистанцирован от читателя через метафоры евхаристии и рождения. Метафорический язык здесь — зонд (как у Полани), позволяющий на дистанции прикоснуться к опыту интимного взаимодействия. Абстрактность метафоры подчеркивает многозначность возможных прочтений — что значит «преломить плоть за обыденным столом причащения, где вино проливается на распутные губы»? «Преломить / разделить плоть» можно читать как метафору полового акта, но можно трактовать и шире: разделение интимного опыта, зачатие ребенка как плоти от плоти обоих родителей, приобщение к трансцендентному опыту через опыт любовный, в т.ч. через его сексуальную составляющую и т.д. «Обыденным столом причащения» («столом обыденного причащения» — как вариант перевода *profane communion table*) может стать постель, а может и сам ритуал близости, контекст любовных отношений. Сама любовь как акт причащения может трактоваться и как конкретный момент сексуального взаимодействия, и как богатые эмоциональными подробностями отношения, не сводящиеся исключи-

64 «[It] [e]mploys words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of habits of usage, of the context we expect to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play». *Pound E. How to Read*. London: Desmond Harmsworth, 1931. P. 25–26.

тельно к сексу. «Бабочка, с новостями, кровью напечатанными на крыльях», может отсылать к менструации или к выкидышу — притом что читатель заранее не уверен в однозначности обеих интерпретаций.

Хоть эти многозначные метафоры сами по себе не вызывают к гаптической модальности, их функциональная задача в другом. Цель такой метафоры — сделать опыт близости дистантным, закадровым, но при этом угадываемым и реконструируемым в воображении. Игра на смысловой многозначности уводит от «обыденной вульгарности простого наблюдения» в режиме вуайеризма и открывает пространство прихотливо-индивидуальных ассоциаций, возможностей достроить пространство интимного опыта самостоятельно, ни с кем третьим его не разделяя. Такое расширение и заполнение лакуны потенциально переживается на уровне гаптики. Это может переживаться как зарождающееся возбуждение и желание, укорененные внутри тела, ощущаемые всем телом (а не наблюдаемые со стороны). Такое переживание — тоже опыт тактильного контакта, притом контакта неявного и с трудом вербализуемого.

«Песни к Иоаннесу» — один из артефактов модернистской литературной экономики произведений как объектов когнитивных и эмоциональных «инвестиций». Остранение — предпочитаемый познавательный и аффективный регистр вовлечения читателя: через шок, отторжение, но также интерес и возбуждение. Конкретно в этой поэме Мины Лой эффект остранения моделируется гаптическим воображением. Гаптическое воображение — в первую очередь способ образно создать отношения между лирической героиней и ее окружением, между лирической героиней и читателем. Лирическая героиня проживает опыт физической близости и как наблюдатель, и как соучастница процесса — и второй случай предполагает не зрительную (вуайеристскую), а гаптическую модальность. Читатель в контакте с лирической героиней может усилием воображения обжить ее опыт изнутри тела (предельный случай тактильного контакта), а может соотноситься с ее опытом на дистанции, благодаря зонду метафоры, при этом переживая эстетический опыт как опыт гаптический (возбуждение и желание). Помимо этого, гаптическое воображение — способ трансляции неявного знания: от знания опять же дистантного до присвоенного и обжитого, от знания-через-инструмент до знания через тело (или наоборот — в случае Лой: от знания, воплощенного внутри тела, до знания дистантного, данного посредством метафоры). Читатель «Песен к Иоаннесу» колеблется между предельной близостью и сопричастностью к телесному опыту лирической героини и абстракцией и дистанцированием опыта через метафору. Потому читатель колеблется между разными типами гаптического контакта — дискомфортно и путающе близким и волнующе, дразняще косвенным, непрямым. Это предполагает особую динамику формирования «неявного знания»: от эмпатии через шок, соотнесения с Другим (Другой) по ту сторону дискомфорта, обживания ее желания до растождествления с лирической героиней через метафорический язык и ощущения собственного желания как желания эстетического.

Библиография / References

- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994.
- (Bart R. Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika. Moscow, 1994.)
- Венедиктова Т.Д. «Продуктивное воображение» как «непроизводительный труд»: к истории культуры литературного чтения // Новое литературное обозрение. 2014. № 128. С. 27–38.
- (Venediktova T.D. «Produktivnoe voobrazhenie» kak «neproizvoditel'nyy trud»: k istorii kul'tury literaturnogo chteniya // Novoe literaturnoe obozrenie. 2014. No. 128. P. 27–38.)
- Венедиктова Т.Д., Шлейфер Р. Вступление // Новое литературное обозрение. [от составителей блока «Теории телесного опыта в экспериментальных литературных практиках»]. 2015. № 135. С. 13–15.
- (Venediktova T.D., Shleyfer R. Vstuplenie // Novoe literaturnoe obozrenie. [ot sostaviteley bloka «Teorii telesnogo opyta v eksperimental'nykh literaturnykh praktikakh»]. 2015. № 135. P. 13–15.)
- Дубин Б.В. Воображение — коммуникация — современность // Очерки по социологии культуры. Избранное. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 687–700.
- (Dubin B.V. Voobrazhenie — kommunikatsiya — sovremennost' // Ocherki po sotsiologii kul'tury. Izbrannoe. Moscow, 2017. P. 687–700.)
- Мина Лой. Футуризм и феминизм / Под ред. П. Заруцкого. СПб.: Скифия-принт, 2015.
- (Mina Loy. Futurizm i feminizm / Ed. by P. Zarutskiy. St. Petersburg, 2015.)
- Сурова (Панова) О.Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / Под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 221–291.
- (Surova (Panova) O.Yu. Chelovek v modernistskoy kul'ture // Zarubezhnaya literatura vtorogo tysyacheletiya. 1000–2000 / Ed. by L.G. Andreev. Moscow, 2001. P. 221–291.)
- Ушакова О.М. Ритуалы весны в поэмах «Париж» Хоуп Мерлиз и «Бесплодная земля» Т.С. Элиота // Литература двух Америк. 2022. № 13. С. 9–60.
- (Ushakova O.M. Ritualy vesny v poemakh «Parizh» Khoup Merliz i «Besplodnaya zemlya» T.S. Eliota // Literatura dvukh Amerik. 2022. № 13. P. 9–60.)
- Хороховский В.В. «Откровенность» письма как проблема современной любовной прозы (на материале романов Дж. Фаулза, Д.М. Томаса и М. Эмиса) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2017. № 3. С. 88–92.
- (Khorokhol'skiy V.V. «Otkrovennost'» pis'ma kak problema sovremennoy lyubovnoy prozy (na materiale romanov Dzh. Faulza, D.M. Tomasa i M. Emisa) // Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika. 2017. № 3. P. 88–92.)
- Швец А.В. Два поэтических парадокса XX в.: Гертруда Стайн в диалоге с Алексеем Крученых // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 317–346.
- (Shvets A.V. Dva poeticheskikh paradoksa XX v.: Gertruda Stayn v dialoge s Aleksee Kruchenikh // Literatura dvukh Amerik. 2024. № 16. P. 317–346.)
- Швец А.В. Лирическое делегирование: вещи в литературном быту имажистов // Транслит. 2018. № 21. С. 209–221.
- (Shvets A.V. Liricheskoe delegirovanie: veshchi v literaturnom bytu imazhistov // Translit. 2018. № 21. P. 209–221.)
- Шкловский В.Б. Искусство как прием // Теория прозы. М.: Федерация, 1929. С. 7–23.
- (Shklovskiy V.B. Iskustvo kak priem // Teoriya prozy. Moscow, 1929. P. 7–23.)
- Эпштейн М.Н., Тульчинский Г.В. Философия тела. Тело свободы. СПб.: Алетейя, 2006.
- (Epshteyn M.N., Tul'chinskiy G.V. Filosofiya tela. Telo svobody. St. Petersburg, 2006.)
- Altieri Ch. The Art of Twentieth-Century American Poetry: Modernism and After. Malden: Wiley-Blackwell, 2006.
- Bozhkova Ya. Between Worlds: Mina Loy's Aesthetic Itineraries. Clemson: Clemson University Press, 2022.
- Brooks P. Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Burke C. Becoming Modern: The Life of Mina Loy. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996.
- Churchill S.W. The Little Magazine Others and the Renovation of Modern American Poetry. New York; London: Routledge, 2006.
- Dewey J. Art as Experience // Dewey J. The Later Works: In 17 vols. / Ed. by J.A. Boydston. Vol. 10: 1934. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.
- DuPlessis R.B. Seismic Orgasm: Sexual Intercourse and Narrative Meaning in Mina Loy // Mina Loy: Woman and Poet / Ed. by M. Shreiber and K. Tuma. Orono: National Poetry Foundation, 1998. P. 145–174.

- Konkol M.* That Irate Pornographist: Gender and Nature in Mina Loy's «Songs to Joannes» // *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*. 2017. № 1. Vol. 44. P. 225–258.
- Kouidis V.* Mina Loy, American Modernist Poet. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980.
- Kreymbourg A.* Troubadour. New York: Boni & Liveright, 1925.
- McWhorter E.* Body Matters: Mina Loy and the Art of Intuition // *European Journal of American Studies*. 2015. № 1. Vol. 12. P. 1–19.
- Menke R.* Literature, Print Culture, and Media Technologies, 1880–1900: Many Inventions. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Pietroiusti L.* Body and the Text/Body of the Text in Mina Loy's Songs to Joannes // *Journal of International Women's Studies*. 2008. № 2. Vol. 9. P. 29–40.
- Pound E.* How to Read. London: Desmond Harmsworth, 1931.
- Prescott T.* Poetic Salvage: Reading Mina Loy. Lewisburg: Bucknell University Press, 2017.
- Rainey L.* The Cultural Economy of Modernism // *Cambridge Companion to Modernism* / Ed. by M. Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 33–69.
- Schleifer R.* The Haptic Arts: How Touch Shapes Our Place in the World. 2025 (In Print).
- Scuriatti L.* Mina Loy's Critical Modernism. Gainesville: University Press of Florida, 2019.