

Многомерная Мнацаканова: пространство интерпретаций

Стефани Сандлер

Архивная поэтика Елизаветы Мнацакановой

Stephanie Sandler

The Archival Poetics of Elizaveta Mnatsakanova

Стефани Сандлер (Гарвардский университет; профессор славянских языков и литературы) ssandler@fas.harvard.edu.

Ключевые слова: Елизавета Мнацаканова, архивная поэтика, Сюзан Хау, визуальная поэзия

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2022_177_5_255

В статье излагается история того, как архив Елизаветы Мнацакановой попал в Гарвардскую библиотеку. Анализ отдельных архивных единиц позволяет автору проследить за уникальным творческим процессом поэтессы. Для изучения поэзии Мнацакановой продуктивным оказывается сравнение с поэтической теорией и практикой Сюзан Хау. Наконец, множество следов общения Мнацакановой с разными людьми — студентами, знакомыми по многочисленным поездкам и т.д. — позволяют опровергнуть сложившийся образ поэтессы-одиночки.

Stephanie Sandler (Ernest E. Monrad Professor of Slavic Languages and Literatures, Harvard University) ssandler@fas.harvard.edu.

Key words: Elizaveta Mnatsakanova, archival poetics, Susan Howe, visual poetry

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2022_177_5_255

This essay recounts the story of how Elizaveta Mnatsakanova's archive came to be in Harvard's Houghton Library, and reads closely some items in the archive as studies in her unique creative process. It draws on the theories of the American poet Susan Howe for that reading, and offers comparisons to Howe's own poetry. Archival holdings like lecture notes, translations, letters from students and people met during her travels also show Mnatsakanova's many meaningful connections to others, which should diminish the impression of her as isolated.

Елизавета Мнацаканова родилась в Баку, тридцать лет прожила в Москве и еще сорок с лишком в Вене. Как вышло, что ее архив в результате оказался в библиотеке Гарвардского университета? Это целая история, в которой проявился и сильный характер поэтессы, и ни на что не похожая манера ее творческой работы. Чем больше я думаю об этой истории и чем больше работаю

с хранящимися в Гарварде материалами, тем больше убеждаюсь: архив не физическая форма, а самая суть поэзии Мнацакановой.

Итак, история. Все началось в октябре 2004 года, когда в Гарварде состоялся симпозиум, посвященный визуальной поэзии Елизаветы Мнацакановой. Одновременно с этим в библиотеке Ламонт была организована небольшая выставка ее рукописей и других работ, отобранных самой поэтессой. В конце симпозиума состоялся поэтический вечер с незабываемым авторским чтением стихов.

Мнацакановой гарвардский симпозиум предоставил возможность не только поучаствовать в обсуждении и осмыслении ее поэзии, но и повидать старых друзей. Среди них был Джеральд Янчек, первый американский славист, взявшийся за исследование ее творчества (именно ему я обязана знакомством с поэтессой), а также искусствовед Конрад Оберхубер, усилиями которого коллекция визуальных работ Мнацакановой была приобретена Альбертиной, одним из главных венских художественных музеев. С 1975 по 1981 год, до своего возвращения в Вену, Оберхубер работал в Гарварде куратором отдела графики в Гарвардском художественном музее (тогда он носил имя Фогга) и профессором изящных искусств¹.

Возможно, это последнее обстоятельство и определило решение Мнацакановой передать весь свой архив в библиотеку Хоутона в Гарварде (не считая, разумеется, части, оставшейся в Альбертине). Теплый прием и высокий интеллектуальный уровень гарвардского симпозиума могли спровоцировать первый импульс, но уверенность в сохранности бумаг и в их доступности исследователям в Хоутоне, вероятно, была важнее. Мнацаканова советовалась с Оберхубером, и, скорее всего, его многолетний опыт работы куратором в Гарварде убедил ее сделать этот выбор. Соглашение было вскоре достигнуто, и к 2006 году в Хоутон начали поступать материалы; экспонаты выставки 2004 года в Ламонте тоже осели в Хоутоне.

Поступали материалы медленно, небольшими партиями. Мнацаканова по-прежнему много сочиняла и публиковалась и не хотела расставаться с тем, что могло пригодиться в текущей работе. Тем не менее она собрала и выслала целый ряд коробок с черновиками, рисунками, письмами и разного рода заметками. Составление подробного каталога отложили до поступления архива целиком, но уже присланные бумаги были открыты для исследователей, чем я и воспользовалась — и в качестве ученого², и в качестве преподавателя: в аудитории внутри библиотеки, специально предназначенной для использования архивных материалов в учебном процессе, я провела несколько занятий со студентами, стараясь пробудить в них интерес к творчеству Мнацакановой.

После симпозиума 2004 года я дважды встречалась с Елизаветой Аркадьевной в Вене. Я с благодарностью храню ее тогдашние подарки: экземпляры всех ее книг, аудиозаписи, рисунки, целые блокноты, в которых она описывала историю создания некоторых своих произведений, в том числе цикла «Metamorphosen» [Netzkowa 1988], исследованием которого я занималась несколько лет (узнав об этом, она выслала мне экземпляр книги с многочисленными комментариями на полях).

1 О работе Оберхубера в Гарварде см. его страничку на сайте кафедры истории искусства и архитектуры: <https://haa.fas.harvard.edu/people/konrad-j-oberhuber> (дата обращения: 10.07.2022).

2 См. мою статью: [Sandler 2008].

Мнацаканова умерла в 2019 году. Ее сын Александр Витте, который приезжал с ней в 2004 году в Гарвард и неустанно заботился о ней, собрал и отправил все, что осталось в ее квартире на Иоганн-Штраус-гассе (и это во время пандемии и без помощи аспирантов, до того помогавших Елизавете Аркадьевне посылать бумаги в Гарвард). К тому же количество материалов оказалось колоссальным: четырнадцать архивных коробок с сотнями папок, большая часть которых была так или иначе размечена самой Мнацакановой.

Опись архива еще составляется, но уже хорошо видно, сколько открытий предстоит сделать исследователям Мнацакановой. Заметки, черновики, фотографии, переводы, письма; планы и замыслы новых сочинений и переделки уже опубликованных; материалы, связанные с преподаванием; вырезки из газет, документы, билеты, афиши выставок и ноты — перед нами архив человека, прожившего жизнь не только дома, в Вене, но и в дороге, впитывавшего местную культуру всюду, где бы она ни бывала, от Цинциннати до Давоса, от Петербурга до Еревана.

Введение в исследовательский оборот новых материалов из архива Мнацакановой должно открыть новые пути и в осмыслении ее поэтики. Ученые, писавшие о Мнацакановой, анализировали и связь ее поэзии с музыкой, и эксперименты с поэтической формой, и визуальную составляющую в ее сочинениях, — все это важные темы, без которых дальнейшее изучение Мнацакановой не сможет обойтись. Собранные в Хоутоне материалы демонстрируют нам еще одно постоянное в ее творчестве явление: порождение поэзии архивом. Брайан Рид, выступая на симпозиуме в Гарварде, привел, как мне кажется, очень меткое сравнение поэзии Мнацакановой с творчеством американской поэтессы Сьюзен Хау, чей метод в значительной степени построен на обработке архивных материалов³. Может показаться, что поэтика Хау довольно существенно отличается от мнацакановской: Хау буквально работает в американских архивах, таких как Хоутонский в Гарварде и Байнеке в Йеле. Так, она создала поэтические коллажи, составившие раздел «Frolic Architecture» («Веселая архитектура») ее сборника «That This» («То это»), на основе фрагментов из текстов, хранящихся в архиве Джонатана Эдвардса, американского богослова XVIII века. Стоит уточнить, что сочинения Хау не принадлежат к документальной поэзии, хотя сами документы ее явно завораживают; Хау часто подходит к своим архивным находкам прежде всего как к визуальным явлениям (сказывается ее художественное образование). Скорее, то, что она делает, как бы продолжение и развитие работы художника: коллаж из слов, в котором сталкиваются шрифты, печатные или рукописные, из всевозможных источников, от библейских конкордансов до семейной переписки и исторических сочинений.

В отличие от Хау, Мнацаканова редко пользовалась «найденным материалом» (хотя заглавие и звуковой лейтмотив ее позднего «Jelmoli» цитируют

3 Мнацаканову заинтересовало это сравнение, и по ее просьбе я выслала ей стихи Хау. Мнацаканова их высоко оценила: в электронном письме ко мне от 17 июня 2008 года она назвала поэзию Хау одним из самых значительных явлений в англоязычной поэзии, а еще через четыре месяца, 28 октября 2008 года, написала, что читает Хау с большим удовольствием. Доклад Рида под заглавием «Мнацаканова и евро-американская экспериментальная поэтика» опубликован не был, но в статье о Мнацакановой и Хлебникове он вновь упоминает Хау (см.: [Reed 2005]). О звуковой стороне визуальной поэзии Мнацакановой см. в его работе: [Reed 2009: 270–271].

рекламу одноименного универмага в Цюрихе). Она не ходила в архив, она создавала свой — немислимого объема собрание бумаг (и не только бумаг), по которым мы можем проследить ее творчество как *процесс*: движение, рост и развитие текстов, их приращения и превращения.

Творчество Сьюзен Хау может оказаться полезным для осмысления архива Мнацакановой. Хау провела много лет работая с архивами (среди ее героев столь разные фигуры, как вышеназванный Джонатан Эдвардс, его сестра Ханна Эдвардс Уэтмор, Чарльз Сандерс Пирс и Эмили Дикинсон) и сформулировала целую теорию по этому поводу. За архивными документами, пишет она, сначала «охотятся, их ловят, сторожат и хранят», только чтобы потом спрятать подальше «за пределы экономики пользы, вне пределов досягаемости». Зато, когда и если это все-таки происходит, они «оживают», и им есть что сказать: «каждый объект или манускрипт из коллекции — своего рода немая сцена, где мысль может удивить себя саму в мгновении видения. Где мысль может услышать, как она видит» [Howe 2014: 24].

Где мысль может услышать, как она видит. Перекресток видимого и слышимого — центр внимания в поэзии не только Хау, но и Мнацакановой. По словам первой, любой знак или след на бумаге — акустическая метка⁴. Так и у Мнацакановой написанное, то есть нанесенное на бумагу, всегда звучит, даже когда перед нами строки цветистой каллиграфии или коллаж из разноязычных рукописных и печатных вырезок, красотой которых невозможно не любоваться.

Синэстетическая природа ее поэзии имеет прямой аналог в неизбежно чувственной стороне архивной работы. Документ трогают не просто руками, а, как говорит Хау, «руками-окулярами» [Ibid.: 41]. Мы ведь видим не только глазами, но и пальцами, что в контексте архива релевантно вдвойне, потому что трогать, например фотографии или другие предметы, которые могут пострадать как раз от прикосновения, голыми руками вам в (американском) архиве все равно не дадут; в таких случаях необходимо надевать хлопчатобумажные перчатки. Иначе говоря, речь идет не столько о буквально чувственном впечатлении от прикосновения к предмету, сколько о чувстве физического соприкосновения с прошлым. В архиве, согласно Хау, стоит не просто смотреть на лежащий перед нами документ; имеет смысл представить себе, как он создавался, как водили пером или ручкой по листу, как возникла мысль записать или нарисовать то, что вы видите, именно на этой открытке или на этом меню из ресторана — так осколки давно ушедшего могут собраться в новые узоры и открыть для нас новые окошки в миры людей, будь то Уильям Карлос Уильямс, Эмили Дикинсон или Джонатан Эдвардс.

Книга Хау «Spontaneous Particulars» («Спонтанные детали»), изложение ее архивной теории — еще и живой диалог с тремя только что перечисленными фигурами. По архиву Мнацакановой видно, с кем ведет диалог она — и как преподаватель, и как мыслитель. Кого-то из собеседников мы знаем по ее работам: статьям о Достоевском и Хлебникове, мощной речи об Андрее Белом, произнесенной по случаю присуждения ей премии его имени. Знакомство с архивом

4 Хау высказывала эту мысль многократно, в том числе выступая по зуму перед студентами моего курса по поэзии 16 февраля 2022 года. См. также ее слова в фильме «Up to Astonishment» («Вплоть до восхищения») Бениты Рафан: <https://benitaraphan.com/#/uptoastonishment/> (дата обращения: 10.07.2022).

этот список значительно расширяет, хотя бы за счет хранящихся в нем конспектов ее лекций, в том числе занятий, посвященных практике перевода. В этих папках — ксерокопии стихотворений, которые она задавала студентам, а также их курсовые работы; для изучения ее собственных переводов (с немецкого на русский и с русского на немецкий) эти материалы — бесценный источник. Что еще важнее, они ставят под сомнение ставший привычным для читателя образ поэта-одиночки, который поддерживала сама Мнацаканова. С одной стороны, она действительно предпочитала не примыкать к литературным движениям и группам, в том числе и к эмигрантским; к тому же приклеившийся к ее поэзии эпитет «уникальная» вовсе не является безосновательным⁵.

С другой стороны, как видно по архиву Мнацакановой, она поддерживала связь с (неожиданным для одиночки) множеством людей. Она хранила письма некоторых из своих студентов годы спустя после их выпуска — видимо, отношения с ними были достаточно близкими. Она знакомилась с новыми людьми, приезжая по разным поводам в разные места, и сохраняла связь с ними по возвращении домой. Глубокий след оставила в архиве ее поездка в Ереван в 2002 году: это переписка с теми, с кем она там познакомилась, а также заметки о ее книгах, предназначенные тамошним библиотекам и музеям, которым она эти книги подарила. Еще одним результатом того путешествия в Армению стало возвращение к работе над циклом «Айастан», впервые опубликованном еще в 1972 году в журнале «Литературная Армения» (редкий случай, учитывая, что до эмиграции в 1975 году Мнацаканова почти не печатала свои стихи)⁶. У цикла появились дополнительные части; возник план составить целую двуязычную (на русском и армянском) книгу, посвященную Армении, в которую вошел бы и этот цикл, расширенный до четырех частей, и фотографии, которые Мнацаканова сняла во время поездки⁷. До реализации этого плана дело, по-видимому, не дошло.

Мнацаканова хранила фотографии, газетные вырезки и самые разные вещи и вещицы, привезенные ею из разных поездок. Одна такая вещь, завалявшаяся в архивной коробке, может послужить готовой метафорой сразу для двух тесно связанных явлений в творчестве Мнацакановой: собирательства и хранительства, с одной стороны, и сочинительства — с другой⁸.

Это небольшая шкатулка (скорее всего, изначально для украшений) с цветами и птицами на крышке. В ней лежат вещицы, по-видимому, никак друг

5 См., например, в статье Александра Секацкого: «Это одна из лучших книг поэзии на русском языке, хотя трудно сказать, состоит ли она из поэм, стихотворений или, может быть, из одного стихотворения» [Секацкий 1992: 127].

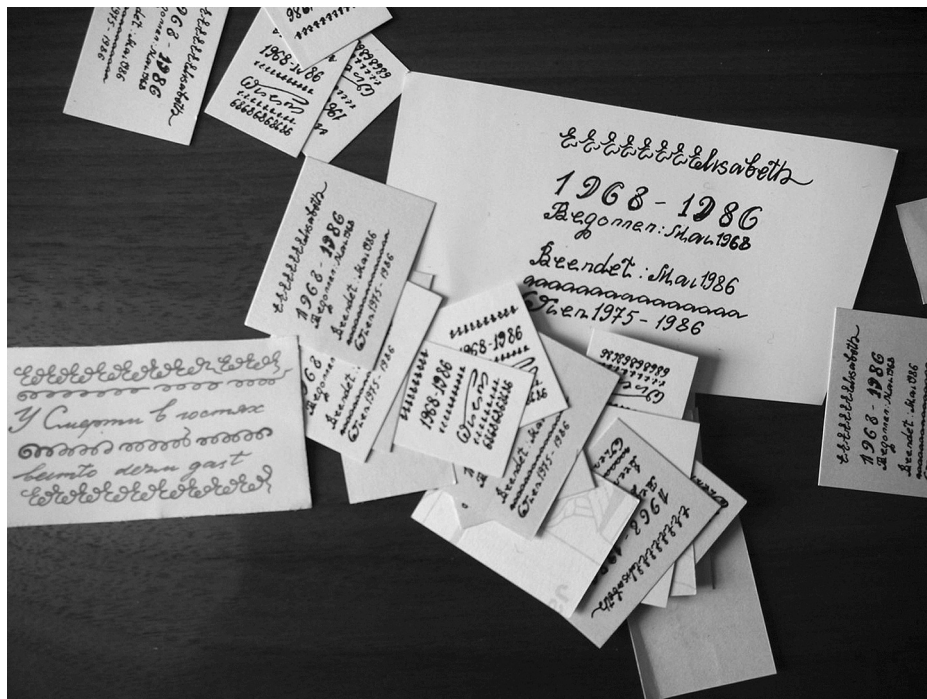
6 Просмотренные мною материалы, касающиеся поездки Мнацакановой в Армению, см. в фонде: Elizaveta Mnatsakanova Papers, MS Russ 160, Box 3. Houghton Library, Harvard University. Поскольку материалы были рассортированы по коробкам порой в случайном порядке, возможно, что в других коробках хранятся дополнительные документы, связанные с этой поездкой. Замечу, что архив Мнацакановой планируется каталогизировать в 2022–2023 годах, после чего номера единиц хранения могут измениться.

7 В письме к Иде Карапетян от 3 июля 2003 года Мнацаканова пишет, что вещь будет состоять из четырех частей: 1. Айастан. 2. Агарцын. 3. Анаит. 4. Свет под сводами Гехардского храма (см.: Elizaveta Mnatsakanova Papers, MS Russ 160, Box 3. Houghton Library, Harvard University.).

8 Шкатулка хранится все в той же архивной коробке: Elizaveta Mnatsakanova Papers, MS Russ 160, Box 3. Houghton Library, Harvard University. Пользуюсь случаем принести благодарность Кристин Джейкобсон за фотографии из архива.

с другом не связанные: фотография немолодой женщины, открытка, наклейки для аудиокассет, пластиковый бейдж с напечатанным именем поэтессы, а также загадочного назначения маленькие карточки из плотной бумаги белого и зеленого цвета (их несколько десятков штук) и еще несколько штук похожих карточек чуть большего размера, иначе надписанных и украшенных по нижнему и верхнему краям каллиграфической вязью с узнаваемым инициалом Мнацакановой «Е». На одной из таких карточек, белого цвета, записано название ее книги «у смерти в гостях / beim tode zu gast», причем если русский текст читается без труда, в немецком сдвинуты границы слов: *beimto dezu gast*, — привычный для ее поэзии прием языкового искажения.

Маленьких зеленых и белых прямоугольных карточек в шкатулке больше всего (ил. 1). На каждой одинаковая надпись: «1968—1986 / Begonnen Mar 1968 / Beendet Mar 1986 / Wien 1975—1986». Речь, вероятно, идет о каком-то тексте, начатом в марте 1968 года и законченном в мае 1986-го. «Вена 1975—1986», скорее всего, обозначает годы, к тому моменту прожитые Мнацакановой в Вене. На белых карточках поменьше написано просто «1968—1986». Что все это значит? Зачем их понадобилось так много?



Ил. 1

Подозреваю, что они предназначались для какого-то выступления; трудно сказать, состоялось оно или нет. Возможно, поэтесса собиралась раздавать их присутствующим; а может, они должны были составить рамку, внутри которой поместились бы другие рисунки или рукописи. Судя по архиву, Мнацаканова охотно ходила на концерты, поэтические чтения и выставки, а также устраивала их сама (например, выступления своих студентов в конце семестра): еще

один резон пересмотреть миф об ее уединенном образе жизни, какой бы уникальной и самобытной не оставалась при этом эта поэзия. Если выступление, для которого она подготовила все эти карточки, состоялось, можно надеяться, что дальнейшее изучение архива прольет свет на то, когда и где происходило это событие. Не удивлюсь, если окажется, что это был фестиваль русской поэзии, прошедший в 1986 году в Нью-Йорке (она упоминает его в своем *cutriculum vitae*). Судя по программе, она читала там фрагменты из трех крупных сочинений: «Осень в Лазарете Невинных Сестер», «у смерти в гостях», и «Das Buch SABETH»⁹. А может, это было выступление в студенческом кафе в Вене, помещенное в *cutriculum vitae* под 1988 год, хотя 1986-й на карточках и кажется более логичной датировкой. Любопытно при этом, что в 1986 году никакого большого труда Мнацаканова не закончила¹⁰.

Столь же вероятно, что задуманное выступление так и не состоялось. Это было бы похоже на Мнацаканову с ее ворохом незаконченного, отрывков новых вариантов, оглавления задуманной книги стихов, внушительного размера черновиков так и не дописанных статей. По архиву видно, что она работала двигаясь сразу во всех направлениях: новые замыслы, правка старых вещей, идеи будущих выступлений, перетряхивание и перемонтирование собственного материала.

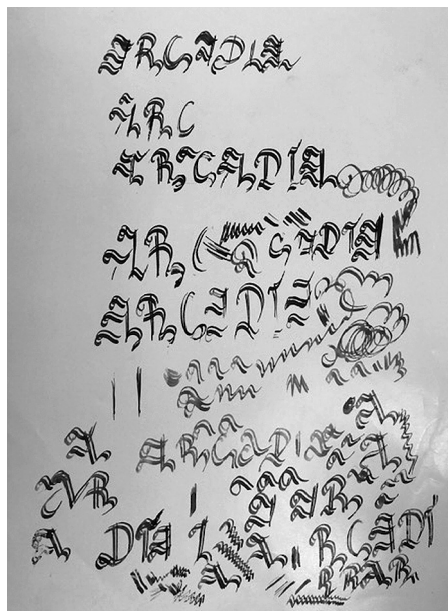
Можно было бы пожалеть о том, сколько всего Мнацаканова не успела закончить, но я в любом случае смотрю на все эти отрывки и черновики как на подлинную творческую удачу. Перед нами мир человека с немислимой силой воображения и неистовой жаждой творчества во всем, чем она занималась, будь то стихи, рисунки, переводы или лекции. Поражаешься тому, сколько она сумела завершить и опубликовать, и неукротимой энергии, с которой она все это делала. «Jelmoli», к работе над которым она вернулась после долгого перерыва, пожалуй, самый красноречивый тому пример¹¹. Опубликованные вещи она тоже редко считала вполне законченными: отсюда нескончаемая правка и частые задержки в публикации ее книг, особенно вышедшей в Москве «Новой Аркадии», которая готовилась к печати годами.

Мнацаканова правила себя постоянно. Это не новость, но именно знакомство с архивом по-настоящему выявляет объем этой работы. Множество ее текстов писались на протяжении нескольких лет подряд; множество имеют несколько отдельных датировок (дата завершения первоначальной редакции, дата создания следующей редакции, а иногда и еще одной). Многочисленные редакции и варианты, потенциальные переделки, бесконечные машинописные

-
- 9 Варианты составленного Мнацакановой *cutriculum vitae* напечатаны в разных изданиях; сведения о двух упомянутых здесь выступлениях взяты из публикации в сборнике «Новая Аркадия» [Мнацаканова 2018: 344].
- 10 Во время симпозиума «Параллельные флейты века» (31 мая 2022 года) Владимир Аристов предложил, что 1986 год ассоциируется с текстом «у смерти в гостях». Он показал последнюю страницу книги, где в крючке каллиграфического инициала «Е» видны цифры 986. В моем экземпляре книги эти цифры тоже упоминаются — три раза! Однако на обложке книги написаны цифры 982.
- 11 Впервые фрагменты этого текста были опубликованы в интернет-журнале «Syg.ma» 7 октября 2015 года вместе с интервью, взятым у Мнацакановой Андреем Самохоткиным; см.: <https://syg.ma/@samokhotkin/fraghmienty-poemy-ielizaviety-mnatsakanovoi-interviu-s-avtorom> (дата обращения: 10.07.2022). Полную публикацию см. в «Новой Аркадии»: [Мнацаканова 2018: 301–332].

экземпляры — все это отложилось в архиве. Для Мнацакановой это не только творческий метод, но и художественный прием. Так, нанизывание вариантов и вариаций в значительной степени определяет поэтику ее «Das Buch SABETH». Вообще повтор — любимый поэтический инструмент Мнацакановой, причем повторяются не только слова и обороты, но и более мелкие элементы языка: морфемы и фонемы, отколовшись от повторяемых слов, вступают между собой в новые сочетания; так рождаются новые звуки, узоры, смыслы.

К этому приему — назовем его приемом размножения — Мнацаканова прибегает в создании не только текстов, но и самодельных книг. Трудно не увидеть тут парадокса: они единичны и тем не менее являются продуктом копирования (ксерокопирования, если быть точным). В руках Мнацакановой ксерокс — инструмент не только воспроизведения вещи, но и ее создания или, скорее, компоновки. (Здесь мы опять сталкиваемся с любопытной параллелью с творчеством Сьюзен Хау, которая тоже использует ксерокопии печатных и рукописных страниц в своих коллажах, таких как «Frolic Architecture» в книге «That This» [Howe 2011], или «Tom Tit Tot» в книге «Debths» [Howe 2017], или в разделе «Concordance» одноименной книги [Howe 2020]; она делает из них вырезки в форме необычных геометрических фигур и затем укладывает эти вырезки на листе слоями, одну за другой.) Так и Мнацакановой ксерокопирование позволяет добиться многослойности вещи; яркий пример — фотопортрет, снятый много лет назад, который она в разных местах трансформирует, превращая в характерный автопортрет, используемый с разными выразительными эффектами.



Ил. 2

В архиве Мнацакановой сохранились еще и многочисленные следы ее занятий каллиграфией; судя по листам, она явно считала это делом не менее важным, чем сочинение стихов, рисование и живопись. Таких листов очень много, и они очень разные: на некоторых выведено всего несколько букв; иные полностью покрыты вариантами написания того или иного слова и выглядят как вполне самостоятельные художественные произведения. Приведу для примера один из таких листов с пробами каллиграфического написания слова Arcadia, заглавия ее книги [Мнацаканова 2004] (ил. 2)¹².

Поразительно, насколько этот лист напоминает ее стихи. Сочетание строк горизонтальных и клонящихся к диагонали, расторжение слов на отдельные слоги и буквы, добавление завитков и росчерков,

служащих не украшением, а визуальным продолжением и даже усилением звука и слова — все это делает поэзию Мнацакановой уни-

12 Эта фотография сделана мной. Благодарю Александра Витте за разрешение воспроизвести ее здесь.

кальной. Видимо, эти приемы стали для нее настолько естественными, что даже подбор почерка для книжной обложки превратился из практического в творческое действие.

Я бы хотела закончить здесь, на воспроизведении этого листа, в надежде, что именно он с его силой и выразительностью останется в памяти читателя. В этом году исполняется сто лет со дня рождения Елизаветы Мнацакановой, и ее вклад в русскую поэзию скоро можно будет оценить по-настоящему. Когда ее архив будет описан и как следует изучен (как я надеюсь, уже новым поколением филологов), мы сумеем увидеть ее творчество и из-за кулис, как процесс, и из зрительного зала, как блистательный результат, жизненный подвиг личности, которую легче всего описать словами Джошуа Котина — «утопия в одном лице» [Kotin 2017]. Творческая уникальность, как демонстрирует архив Мнацакановой, вовсе не препятствует тесным связям с современниками, чьи интересы, будь то преподавание или занятия музыкой, поэзией и искусством, она разделяла. Мне пока удалось взглянуть только на совсем небольшую часть ее архива, но уже совершенно ясно, как много открытий у нас еще впереди.

Авторизованный перевод
с англ. В. Феценко

Библиография / References

- [Мнацаканова 2004] — Мнацаканова Е. Arcadia. Избранные работы 1972–2002. М.: Издательство Р. Элинина, 2004.
(Mnatsakanova E. Arcadia. Izbrannye raboty 1972–2002. Moscow, 2004.)
- [Мнацаканова 2018] — Мнацаканова Е. Новая Аркадия. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
(Mnatsakanova E. Novaya Arkadiya. Moscow, 2018.)
- [Секацкий 1992] — Секацкий А. Поэма и мантра // Митин журнал. 1992. № 45–46. С. 127–137.
(Sekatskiy A. Poema i mantra // Mitin zhurnal. 1992. № 45–46. P. 127–137.)
- [Howe 2011] — Howe S. That This. New York: New Directions, 2011.
- [Howe 2014] — Howe S. Spontaneous Particulars: The Telepathy of Archives. New York: Christine Burgin; New Directions, 2014.
- [Howe 2017] — Howe S. Debths. New York: New Directions, 2017.
- [Howe 2020] — Howe S. Concordance. New York: New Directions, 2020.
- [Kotin 2017] — Kotin J. Utopias of One. Princeton: Princeton University Press, 2017.
- [Netzkowa 1988] — Netzkowa (Mnatsakanjan) E. Metamorphosen. 20 Veränderungen einer vierzeiligen Strophe und Finale. Vienna: [S.n.], 1988.
- [Reed 2005] — Reed B. Locating Zaum: Mnatsakanova on Khlebnikov // Jacket2. 2005. № 27 (<http://jacketmagazine.com/27/reed.html> (дата обращения: 10.07.2022)).
- [Reed 2009] — Reed B. Visual Experiment and Oral Performance // The Sound of Poetry / The Poetry of Sound / Ed. by M. Perloff, C. Dworkin. Chicago: University of Chicago Press, 2009. P. 270–284.
- [Sandler 2008] — Sandler S. Visual Poetry After Modernism: Elizaveta Mnatsakanova // Slavic Review. 2008. Vol. 67. № 3. P. 610–641.