

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО НАУКЕ И ТЕХНИКЕ

АКАДЕМИЯ НАУК
СОЮЗА СОВЕТСКИХ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ РЕСПУБЛИК

ВСЕСОЮЗНЫЙ ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ И ТЕХНИЧЕСКОЙ ИНФОРМАЦИИ

СЕМИОТИКА
И
ИНФОРМАТИКА

СЕДЬМОЙ ВЫПУСК

МОСКВА 1976

ЗВЫМ-
НИТЬ
И НАМ
ЭТО-
Э АВ-

УДК 82-1.09

А. К. Жолковский

К ОПИСАНИЮ ОДНОГО ТИПА
СЕМИОТИЧЕСКИХ СИСТЕМ
(поэтический мир как система инвариантов)

чпед-
бирск,

се шо-

исто-

ее из-
ктики.

Плохих и хороших строчек не существует, а бывают плохие и хорошие поэты, т. е. целые системы мышления, производительные или крутящиеся вхолостую [1].

Искусство не просто описание жизни, а передача единственности бытия. То, что мы называем великолепием и живостью описания, это не только черты, относящиеся к стилю, но нечто гораздо большее. А именно — присутствие нового восприятия и философского понимания единства и цельности жизни [2].

I

Очевидно, что описание семантики художественного текста предполагает фиксацию не только его элементарно понимаемого, так сказать «актуального», содержания, но и того более общего и неуловимого мироощущения, которым он пронизан. В каких же терминах должно формулироваться это мироощущение? Ответ на этот вопрос зависит от общего взгляда на познаваемость данного объекта: либо вся надежда возлагается на не поддающиеся объяснению и регламентации интуицию, талант и опыт критика, способного (в счастливом случае) разгадать каждый отдельный неповторимый секрет искусства, либо предлагаются какие-то более или менее универсальные и исчерпывающие рациональные катего-

рии*. Вряд ли какая-нибудь из этих точек зрения может быть опровергнута чисто теоретическим рассуждением. Но если в пользу первой говорит очевидный перевес сегодняшнего интуитивного понимания художественных текстов над тем, что уже сейчас поддается строгой формулировке, то рационалистический подход заманчивее, так как ставит честолюбивую задачу превращения интуитивного знания в научное.

Настоящая статья написана с рационалистических позиций и может показаться в этом смысле даже экстремистской. Автор просит иметь в виду, что предлагаемые понятия не претендуют ни на единственность, ни на окончательность и что к тому же недостаток места вынуждает огрублять эти и без того сухие категории, отказываясь от цитирования убедительного числа примеров и от разъяснения трудностей и недоумений, естественно возникающих по ходу изложения.

Различие между двумя подходами сводится, по сути дела, к разному отношению к проблеме метаязыка описания. При интуитивном подходе сама эта проблема, как правило, не осознается, и в описаниях разрешается пользоваться, так сказать, «чем угодно», что приводит к расплывчатости, противоречивости, порочным кругам и т. д. Своеобразным и достаточно последовательным воплощением отказа от использования какого бы то ни было метаязыка является та разновидность интуитивного подхода, при которой художественный текст портретируется, так сказать, в терминах его самого (ср. [3, с. 38]). Рассказывают, что Андрей Белый мысленно представлял себе каждого поэта в виде некой «сборной цитаты». Подобным образом построено стихотворение Ахматовой «Поэту», которое передает поэтический облик Пастернака (далее П.) с помощью целой антологии подлинных и квазиподлинных цитат, излюбленных картин, предметов, синтаксических и композиционных конструкций и т. п. Важнейшее достоинство этого образца искусства об искусстве состоит в уловлении духа поэзии автора путем демонстрации его присутствия в букве стихов.

* Приблизительной аналогией из области изучения иностранных языков может служить известная альтернатива: непосредственное овладение языком в процессе жизни в иноязычной среде — или обучение по грамматикам и словарям.

мо-
жде-
ный
оже-
ется
дход
пре-

ских
стре-
емые
на
вы-
, от-
име-
гест-

сути
опи-
ема,
ется
одит
угам
ным
о ни
вно-
ети-
38]).
злял
ты».
овой
рна-
ых и
етов,
т. п.
ис-
утом

нных
енное
обу-

Посмотрим, может ли аналогичная задача решаться рациональными средствами. Необходимое условие применимости научных методов — повторяемость изучаемых явлений. Удовлетворяет ли ему столь тонкая и «живая» материя, как поэзия? Обилие повторений в стихах П. — несомненного «поэта милостью божией» — поражает. Причем намеренные цитаты из собственных более ранних стихов, повторное использование раз найденных рифм и целых строчек, а то и целых фрагментов, например:

(1) (а) *Вам в дар баллада эта, Гарри. Воображенья произвол Не тронул строк о вашем даре: Я видел все, что в них привел;* (б) *За прошлого порог Не вносят произвола. Давайте с первых строк Обнимемся, Паоло! Ни разу властью схем Я ближних не обидел, В те дни вы были всем, Что я любил и видел.*

вовсе не составляют большинства. Основная масса — это более глубинные, смысловые самоповторения; сравнительные сходства между строчками, приводимыми под одним номером, но под разными буквами, в примерах (2) — (5):

(2) (а) *Не зная Ваших строф, Но полюбив источник, Я понимал без слов Ваш будущий подстрочник;* (б) *В родстве со всем, что есть, уверясь И знаясь с будущим в быту;* (в) *В его устах звучало «завтра», Как на устах иных «вчера»;* (г) *Я вижу ... Всю будущую жизнь насквозь. Все до мельчайшей доли сотой В ней оправдалось и сбылось.*

(3) (а) *Нет времени у вдохновенья. Болото, Земля ли, иль море, иль лужа, — Мне здесь сновиденье явилось и счесть Сведу с ним сейчас же и тут же;* (б) *Как вдруг он вырос на трибуне И вырос раньше, чем вошел;* (в) *Найдись в это время минута свободы У листьев, корней, и ветвей, и ствола, Успели б вмешаться законы природы. Но чудо есть чудо и чудо есть бог. Когда мы в смятеньи, тогда средь разброда Оно настигает мгновенно, врасплох.*

(4) (а) *Примостясь на твоём подоконнике, Смотрим вниз с твоего небоскреба;* (б) *Он свешивается в окно;* (в) *В детстве я, как сейчат ещё помню, Высунешься, бывало, в окно;* (г) *В кашне, ладонью*

*заслонясь, Сквозь фортку крикну детворе: Какое,
милые, у нас Тысячелетье на дворе?*

- (5) (а) *О боже, волнения слезы Мешают мне видеть
тебя;* (б) *Он меры разоренья Не замечает из-за
слез И приступа мигрени;* (в) *Шарю и не нахожу
сандалий. Ничего не вижу из-за слез. На глаза
мне пеленой упали Пряди распустившихся волос.*

Вообще почти между любыми строчками поэта обнаруживаются существенные сходства. Таким образом, необходимая повторяемость, и притом в явно смысловой сфере, налицо. Но может быть, она свидетельствует о бедности объекта или, по крайней мере, относится к его тривиальным, художественно неценным сторонам? Вот, однако, что писал о повторяемости сам П.: «Шекспир целен и везде верен себе. Он связан особенностями своего словаря. Он под разными именами переносит некоторые характеры из одного произведения в другое и перепевает себя на множество ладов. Среди этих перифраз особенно выделяются его внутренние повторения в пределах одного произведения... С осязательностью... открывается определенность того, что жило в истории лица, которое называлось Шекспиром и было гением» [4, с. 799].

Но если согласиться, что именно в самоповторениях проявляется определенность поэтической личности автора, то, по-видимому, в них, в первую очередь, и может быть обнаружено присутствие искомой семантической величины. Процесс реконструкции той «системы мышления», которая стоит за сходствами, охватывающими стихи поэта сетью взаимных соответствий, можно представлять себе примерно следующим образом. Сопоставляя сходные фрагменты, различия мы будем отбрасывать, а сходства фиксировать, но уже, конечно, не стихами, а так сказать, «презренной прозой» рациональных формулировок. [Именно здесь и проявится важнейшее отличие рационального подхода — готовность к введению особого метаязыка описания.] В соответствии с [5, с. 11 сл.], в качестве метаязыка будет использоваться естественный язык (русский), по возможности сухой и точный, освобожденный от образности, неоднозначности и т. п.

Для всех строчек, приведенных в примере (2), общей будет, по-видимому, ситуация (6), а ситуация, повто-

ряющаяся в (3), может быть резюмирована в виде (7).
(6) Поэт запросто чувствует себя в будущем.

(7) Гениальная историческая личность действует мгновенно, быстрее естественных процессов.

Несколько усложним порядок рассмотрения. Возьмем из (4) сначала только примеры (а) — (в); их семантическая постоянная (инвариант) будет выглядеть как (8):

(8) Человек располагается на подоконнике и, высу-
нувшись, смотрит наружу.

Если же мы добавим к ним пример (4г), то инвариант примет более абстрактный вид:

(9) Человек в комнате располагается у окна и через открытое отверстие обращается наружу.

Разные степени конкретности инвариантов можно было бы усмотреть и в (2). При внешних различиях фрагменты (2в) и (2г) построены на одинаковом ходе мысли: в (2в) говорится, что в устах поэта «завтра, будущее» звучало, как «вчера, прошлое»; в (2г), благодаря употреблению грамматического прошедшего применительно к реальному будущему, «завтра» в буквальном смысле слова звучит в устах П. так же уверенно, как «вчера». Но этот инвариант объединяет только строчки (2в, г), общий же инвариант для (2) менее конкретен (см. (6)).

Намечается, таким образом, некоторая иерархия абстракций. Возможно и дальнейшее обобщение: если сопоставить уже не реальные строчки, а наши искусственные формулировки, например, (6) и (7), то получится еще более абстрактная ситуация (10):

(10) Гениальная личность (в искусстве, в истории) творит чудеса со временем (проникает в будущее, действует мгновенно).

Если же ситуацию (6) сопоставить не с (7), а с (9), то в ней выявится другой существенный компонент — не 'чудо', а 'контакт':

(11) Человек, располагающийся в одной части некоторой важнейшей сферы действительности (настоящем как части временной сферы; в доме как части пространственной сферы) находится в контакте с остальной частью этой сферы (с будущим; с внешним миром).

Иначе говоря, ситуация (6) совмещает два инвариан-

та — (10) и (11), — порознь представленные в (7) и (9). Обратим внимание, что во фрагменте (4г), вообще говоря, являющемся конкретизацией инварианта (9) 'контакт в пространстве', представлено и (6) 'контакт во времени', поскольку контакт происходит одновременно с двором и с тысячелетьем.

Обнаруживаемые таким образом логические соотношения между фрагментами и стоящими за ними инвариантами можно пояснить схемой:

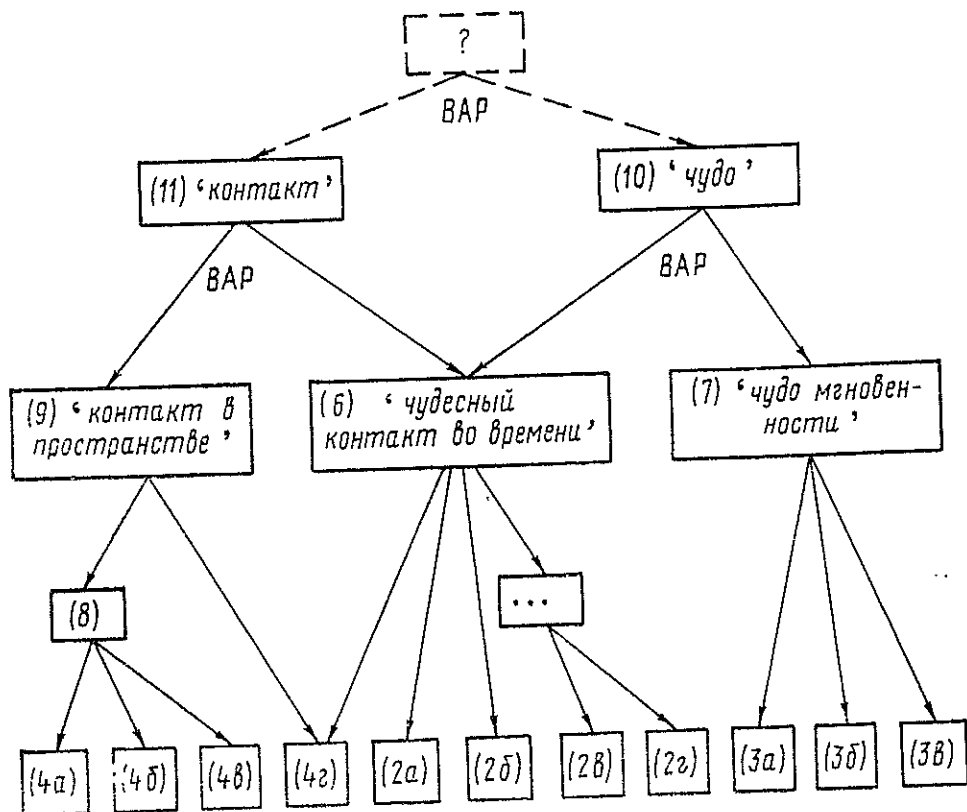


Рис. 1

Движение снизу вверх отражает процесс вычитания различий и фиксации сходств, ведущий, как можно надеяться, к искомой семантической величине*. Этот на и -

* О «вычитании», как способе выявления темы, см. [5, с. 33 сл.]; ср. соображения П. о том же: «Вспомним величайшие романы Достоевского, Толстого, Диккенса, Флобера... Попытаемся постепенно отвлечься от характеров, их развития, ситуаций, сюжета, содержания... Во второразрядной развлекательной литературе после такого вычитания ничего не останется. Но истинное творческое произведение даст в остатке самое главное — характеристику реальности как таковой, — почти как философскую категорию, как звено внутреннего мира.» [6].

и (9).
це го-
1 (9)
акт во
менно

отно-
инва-

более общий инвариант (инварианты) текстов данного автора назовем его инвариантной темой.

При движении сверху вниз тема, варьируясь, предстает в виде более конкретных разновидностей (см. ветвление схемы вширь), которые, в свою очередь, варьируются, а также совмещаются друг с другом (см. схождения стрелок). На самом конкретном (нижнем) уровне располагаются реальные тексты. Отдельная строчка оказывается, как правило, СОВМЕЩЕНИЕМ целого ряда разновидностей одной или нескольких тем (ср. (4г)). Таким образом, вполне рациональными средствами показывается присутствие в ней тех абстрактных категорий, в терминах которых описывается дух поэзии автора. Всю иерархию инвариантов (тем, разновидностей, СОВМЕЩЕНИЙ) мы будем называть поэтическим миром (ПМ) автора. Сделаем несколько замечаний по поводу понятий тема, варьирование и СОВМЕЩЕНИЕ*.

1) Инвариантная тема — это та любимая мысль автора, в свете которой он — вольно или невольно — видит вещи. Эйзенштейн сравнивал художника с невротиком, которого преследует навязчивая идея или некогда травмировавшая его ситуация, так что он постоянно воспроизводит ее, «вчитывая» ее во всё окружающее и происходящее. Аналогия из лингвистики: каждый язык «видит» мир через призму своих грамматических значений — смыслов, выражение которых в нем обязательно (так, в русском, в отличие от китайского, при глаголах обязательно время, а при существительных — число); эти смыслы «вчитываются» в содержание каждого высказывания, даже если они для него не существенны. Так и поэт, видящий мир через призму излюбленной темы,

атания
но на-
на и -

33 сл.];
романы
остепен-
содер-
сле та-
произ-
льности
о внут-

Процесс «вычитания» может мыслиться как модель способности читателя (и критика) понимать (и истолковывать) художественные тексты, а движение в обратном направлении (от тем к текстам) — как модель способности автора воплощать интересующие его темы. Подчеркнем, что говоря о процессах, движении, понимании и воплощении мы всегда имеем в виду только competence, но никогда не performance [7], то есть исключительно логику соответствий между темами и текстами, а не порядок перехода от одних к другим в реальной деятельности автора или читателя.

* Более подробное изложение этой системы понятий см. в [5], [8—12].

«вчитывает» ее в каждую строчку, образ и т. д. своих стихов, так что художественный смысл любого фрагмента образуется СОВМЕЩЕНИЕМ некоторой локальной темы (изображаемых объектов, выражаемых чувств) с инвариантной, представленной теми или иными своими разновидностями*.

2) Строя понятие инварианта, мы опирались на примеры повторяющихся ситуаций из житейской, предметной сферы ('поэт и будущее', 'чудо', 'человек в комнате и пространство за окном' и т. п.). Но принцип варьирования, соответствующий тенденции к пронизыванию единой мыслью самого широкого диапазона явлений, захватывает не только предметную сферу («то, о чем говорится»), но и орудийную сферу («то, с помощью чего говорится»). К орудийной сфере поэзии относятся как общеязыковые средства (словарь, грамматика, фонетика), так и средства собственно поэтического языка (рифма, инструментовка, метр, тропы, поэтический синтаксис). Применительно к П. это означает, что в число самоповторений, подлежащих констатации, а затем и возведению к инвариантным темам, должны войти: специфически пастернаковская метафорика, фонетическое сближение слов, любовь к перечислениям, бытовой лексике и т. д.

3) Многообразие варьирования уравнивается обилием СОВМЕЩЕНИЙ на всех уровнях — совмещаются темы, их разновидности, разновидности разновидностей и т. д., что соответствует тенденции к емкости образа, стремлению поэта превратить каждую клеточку своих стихов в сколок всего ПМ.

* В заостренном виде это СОВМЕЩЕНИЕ предстает в пародиях. Так, в знаменитом «Парнасе дыбом» в одну и ту же локальную тему — 'козлик, растерзанный волками', — «вчитываются» инварианты разных авторов:

'консервативная мораль': *Не бегай в лес, коль дома благодать* (Крылов; о сохранении status quo как о смысловом инварианте басенного жанра см. [13]);

'эстетски-упадочные переживания': *«Ах, у волка быть в лапах И вдыхать его запах! Есть ли в жизни экстазней, чем смертельности миг?»* (Северянин);

'ирония по адресу либеральных надежд': *Ну, а в лесу, брат, волки не куры, Неприкосновенность личности у них под вопросом* (Саша Черный).

О СОВМЕЩЕНИИ локальной и инвариантной тем см. [9, с. 77].

Взгляд на мир, разлитый в пастернаковских стихах, можно сформулировать как (I) ощущение причастности человека в его сиюминутном существовании, и вообще всего малого и обычного, — к чуду единого, вечного, бесконечно огромного бытия.

Условным сокращением (см. ниже, Примечание I) формулы (I) может служить (I'):

(I') единство и великолепие мира

Этот инвариант может быть, далее, сведен к двум основным постоянным темам — теме 'единства, контакта' и теме 'великолепия, интенсивности, ослепительности' бытия, — каждая из которых обычно предстает у П. в виде риторической фигуры, состоящей из двух контрастирующих друг с другом подтем:

(II) единство разного: мир един даже в самых разных и противоположных частях и проявлениях (подтемы: 'единство' и 'разное')

(III) великолепие низкого: мир великолепен даже в своих самых обыденных, низких и отрицательных проявлениях (подтемы: 'великолепие' и 'низкое')

Примечание I. Не говоря уже о том, что формулировка (I) неизбежно огрубляет пастернаковскую картину мира, ее дальнейшее сведение к формулам (I'), (II) и (III) происходит не без потерь (это относится в основном к теме (III): 'великолепие' используется фактически в качестве условного термина, значение которого не совпадает со значением соответствующего русского слова (такое отклонение — право любого из понятий нашего мета-языка, но практически имеет смысл оговорить только данное отклонение). Термин 'великолепие' включает и такие тематические компоненты, как 'ощущение причастности человека...', 'малого — к чуду... огромного...'. Эти компоненты накладывают два существенных ограничения на способы КОНКРЕТИЗАЦИИ темы (III), т. е. на выбор ее более частных разновидностей.

1. Лирический герой П., так сказать, преклоняется перед бытием, т. е. он скорее пассивен, неагрессивен, настроен на восприятие, вчувствование, наблюдение, подслушивание происходящего, а не на вторжение в мир, стремление к его переделке, самоутверждение в нем и т. п. Поэтому, хотя последние и изображаются у П. в качестве естественных разновидностей темы 'великолепия, интенсивности', их носителем не бывает «я» поэта, для которого по линии 'интенсивности' характерны, напротив, всякого рода ситуации типа 'нет сил', 'самоотдача', 'слезы', 'я побежден' и т. п. [Многочисленные прямые свидетельства П. о понимании им поэзии как органа восприятия («губки»), а не воздействия, о сознательном отталкивании от футуристической установки на «утверждение себя силой в общественном сознании» ([14; с. [88], [15], [16, с. 229—230]).]

2. Преклонение перед... чудом бытия означает, в частности, восхищение всякими явлениями, выходящими за рамки меры, закона, порядка, всего предсказуемого, нормального, «правильного». Это сказывается в таких характерных для П. разновидностях темы 'великолепия', как 'чудо', 'импровизационность', 'опрокинутость', 'хаос, 'через край', 'преступно-сильные чувства' и т. п.*

Тема 'единства, контакта' уже отмечалась исследователями [17; 18; 19; 14, с. 9—62], внимание которых было привлечено к ней характерной для П. метафорикой и сходными с ней типами конструкций. Действительно, поэтическая фигура, состоящая в сближении двух явлений из разных областей действительности, представляет собой «готовый предмет», уже существующий в орудийной сфере и как бы нарочно предназначенный для выражения идеи единства, контакта. Ср. (12):

(12) (а) *Лицо лазури дышит над лицом Недышащей
любимицы реки [...] То ветер смех люцерны про-
несет, Как поцелуй воздушный вдоль высот, То,
княженикой с топи угощен, Ползет и губы пачкает
хвощом И треплет речку веткой по щеке; (б) И
воск слезами с ночника На платье капал; (в) Пе-
сок кругом заляпан Сырыми поцелуями медуз.*

Человеческое (лицо, смех, щека, поцелуй, слезы) как бы накладывается на природное (небо, реку, поле, ветер, болото) или просто неодушевленное (воск).

Примечание П. Программа метафорического приведения природы и человека в контакт намечена в эпиграфе к книге «Сестра моя жизнь»: «... в движении бури мне видятся твои девичьи черты» (кстати, буря соответствует теме 'великолепия', см. ниже, стр. 44).

В предметной сфере аналогичное наложение имеет вид не метафорического приравнивания, а пластического соприкосновения (см. ниже о предметных разновидностях 'контакта'), хотя та или иная степень метафоричности в смысле условности возможна и там, ср. (13):

* Приведем красноречивую в интересующем нас здесь отношении автохарактеристику П. (кстати, изобилующую прямыми формулировками инвариантных разновидностей его тем): «Меня привлекала необычность обычного... то охватывающее целое, то полное окружение и обрамление, в которое погружены, в котором плавают все описанные предметы... Я бы мог утверждать (метафорически), что видел природу и вселенную, не как картину на прочной неподвижной стене, а вроде разрисованной красками полотняной крыши или занавеси в воздухе, которую беспрестанно натягивает, развеивает и хлещет какой-то нематериальный, неизвестный и непознаваемый ветер...» [6].

Более подробное описание ПМ П. см в [11].

- (13) (а) *Это, вышедши За плетень, вы полям подставляли лицо;*
 (б) *Как были те выходы в тишь хороши!... Туман отовсюду нас морем обстиг, В волчках волочась за чулками* (в)...
туман Густые целовал ресницы; (г) *Как с маршем, бресть с репьем на всем;* (д)... *ночь терлась о локоть.*

К метафорам (*поверхность реки, лазури/лицо; воск/слезы; медузы/следы поцелуев*) примыкают сравнения: *туман как море; репье как марш; Кавказ как смятая постель*. Метафоры и сравнения прямо называют то явление (*лицо, постель*), к которому приравнивается изображаемое (*лазурь, Кавказ*). Но приравнивание может осуществляться и иначе — путем сдвига, создающего, так сказать, «ловленную сочетаемость» (как бывают ловленные рифмы). Изображаемое (например, *звезды, молнии, капли; ночь; туман*) ставится в контекст, характерный для совсем другого слова и явления или класса явлений (соответственно *цветов, растений; плотных объектов; людей*). Говорится: *звезды росли, нарвал охапку молний, поросли капель; ночь терлась; туман целовал**.

Своеобразным сдвигом сочетаемости можно считать и типично «пастернаковские» перечисления (ср. [14, с. 31]), такие как в (14):

- (14) (а) *Лодка колотится в сонной груди, Ивы нависли, целуют в ключицы, В локти, в уключины — о, погоди...!* (б) *Нас много за столом: Приборы звезды, свечи.*

Эта синтаксическая конструкция, состоящая в нанизывании однородных членов, позволяет поставить разные вещи в один ряд, приравнять их друг к другу. В (14а) перечислением дополнительно подкреплено сближение

* О связи сдвига в сочетаемости с темой единства мира пишет Ю. М. Лотман ([19, с. 226]). Разбирая набросок «Как читать мне? Оплыла печать...» [20, с. 244], он показывает, что благодаря «сознательной замене одних, ожидаемых по законам бытового сознания, денотатов другими и параллельной подмене языковых функций» (т. е. носителя роли субъекта при предикате) «вместо *оплывает свеча* появляются *оплывает печать, оплывают слова*», так что полностью преодолевается «разделенность книги и свечи. Из отдельных «вещей» они превращаются в грани единого мира».

Заметим, что грубо проведенное нами различие между метафорой и «ловленной сочетаемостью» является в действительности очень тонким (многочисленны переходные случаи); для его описания нужна разветвленная система понятий, изложение которой потребовало бы места.

уключины/ключицы, локти, основанное на ловленой сочетаемости: став в один синтаксический ряд с *ключицами и локтями*, *уключины* получают тем большее право рассматриваться как часть человеческого тела и естественный объект *поцелуев*. В (14б) «на равной ноге» оказываются люди (*нас*), *приборы, свечи и звезды*. В предметной сфере это приравнивание поддержано сходством *свечей и звезд*, естественной отнесенностью остальных объектов к *столу* и, наконец, излюбленным пастиернаковским углом зрения, при котором *небо, звезды* находятся где-то на уровне земли, ср.:

(15) (а) *Облако. Звезды. И сбоку — Шлях; (б) Тенистая полночь стоит у пути, На шлях навалилась звездами, И через дорогу за тын перейти Нельзя, не топча мирозданья. Когда еще звезды так нивко росли, И полночь в бурьян окунало...? нельзя, не топча... , ср.: Где нельзя ступить в овраг, чтоб не стало всем известно. Так бушует, Что ни шаг, Под ногами лист древесный]; (в) И палое небо с дорог не подобрано.*

Еще одна «орудийная» разновидность контакта это фонетическое сближение слов, ср. (16):

(16) (а) *незастекленный небосклон; (б) И взамен камор — хоромы, И на чердаке — чертог; (в) ... сквозь шлюзы жалюзи; (г) Поцадят ли площади меня? ср. также (14а).*

Иногда фонетическое сближение самостоятельно выполняет функцию приравнивания слов друг другу, как в (16а, б, г), чаще оно подкрепляет метафору, как в (16в), или ловленую сочетаемость, как в (14в), где из трех семантических сближений (*лодка/сердце; река/грудь; уключины/ключицы*) два поддержаны фонетически: *уключины/ключицы; лодка/колотится (в... груди, как сердце)*.

От орудийных разновидностей темы контакта перейдем к ее разновидностям в предметной сфере, которым, кстати сказать, меньше повезло в литературе о П.* Между тем, как можно было видеть уже из ана-

* Так, Ю. М. Лотман, «вычтя» из рассматриваемого им наброска (см. предыдущую сноску) операцию подмены сочетаемости, получает ее исходный объект:

ой со-
лючи-
е пра-
и ес-
ноге»
ды. В
сход-
ю ос-
им па-
везды

Тенис-
илась
ельзя,
низко
взя,
овраг,
то ни
ое не-

га это
н ка-
(в) ...
щади

ыпол-
как в
как в
де из
река/
этиче-
груди,

перей-
е, ко-
гуре о
ана-

броска
полу-

лиза «самоповторений» (см. (4) и (2)), Примечания II, комментарий к (12а) и (14б) и последней сноски, предметные разновидности, 'контакта' очень определены и покрывают всю предметную сферу. Ради краткости здесь и в дальнейшем постараемся ограничить себя минимумом новых примеров, считая уже приведенные достаточно представительной «сборной цитатой». В них 'контакт' демонстрируют, в частности, следующие разновидности:

(i) Мне трудно читать: свеча оплыла и ветер разгоняет страницы.
Эту «реальную» ситуацию Ю. М. Лотман уже не рассматривает как пастернаковскую («... с точки зрения П., такой текст менее всего будет отвечать реальности», [19, с. 226]).

Но если присмотреться к ситуации (i), то оказывается, что она насыщена характерными для П. мотивами и его излюбленными предметами. Забегая вперед, укажем, что таковы, в частности, разновидности контакта: 'касание' и 'зацепление' (воздействие *ветра* на *свечу* и на *страницы*) и разновидности темы 'великолепия, интенсивности': 'дрожь' и 'быстрое движение' (*свечи, страниц*), 'напряжение', 'нет сил' (у оплывшей *свечи*, у авторского «я»). [Примеры разновидности 'нет сил' см. в (5), а также в (ii):

(ii) *Великолепие выше сил; ... мне невмочь с весною свыкнуться; Нет сил никаких у вечерних стрижей Сдержат голубую прохладу [...] и нет с нею сладу; и под.]*

Как свеча, так и ветер, постоянно служат у П. носителями этих разновидностей и их СОВМЕЩЕНИИ, ср. (iii):

(iii) *С шоссе, задувшего свечу; Рассвет расколыхнет свечу; Трепещи, как стеарин; Тускнеет блеск свечей, Так этот воздух влажен [= 'свечам немоготу светить' ср. в (15б) ... нельзя ... так бушует ...]; И от ветра колышется На окне занавеска; На свечку дуло из угла; и т. п.*

Ср. также ситуацию (iv):

(iv) ветер+дождь страниц: *И плещет, как прапор, Пурги расцарапанный, надорванный рапорт.*

Можно отметить также заложенный в мотиве 'оплывшей свечи' (частом у П.) элемент (v):

(v) стирание, смазывание границы (разновидность 'контакта'): со свечой — *На бронзу всплывший стеарин; (12б) воск, капающий на платье; без свечи — ... двоится Вся эта ночь в снегу И провести границы Меж нас я не могу,*

а также скрытую в подтексте рассматриваемого наброска параллель *Я листаю страницы/ветер листает страницы* (разновидность 'сходство'), подкрепляющую отмеченное Ю. М. Лотманом слияние «я» поэта с ветром (*Мною гонит страницу ...*).

Таким образом, не только операции в орудийной сфере, проанализированные в [19], но и сама изображаемая ситуация (соответствующим образом выисканная в предметной сфере) организована так, чтобы служить воплощению инвариантных тем поэта; как видно из примеров, в ряде случаев П. довольствуется прямым описанием подобных ситуаций, отказываясь от преобразований в «орудийной» сфере (метафор и т. п.).

в физическом пространстве

'соседство' ср. (12а) *над, вдоль*; (14а) *ключицы, локти* геометрически рядом с *уключинами*; (14б), (15а, б) *звезды* оптически рядом со *столом, шляхом*;

'касание' (вплоть до очень интенсивного или многократного) — (13а) *лицо и поля*; (13в) *ресницы и туман*; (14а) *ивы и ключицы, локти, ...*; (14б, в) *небо, полночь и дорога, путь, шлях*; (12а) *ветка и речка*; (13д) *тёрлась*; (14а) *колотится (лодка в реке)*; (15б) *топча*; в сноске на стр. 39 — ситуация (iii)' ветер колышет *пламя (бумагу, занавеску ...)*;

'зацепление', 'оставление следа' и 'окутывание' (еще более интенсивные степени 'касания') — (13б, г) *волчцы, репье на одежде*; (12а) *пачкает*; (12б) *воск на платье*; (12в) *заляпан*; см. на с. 39 — *степарин на бронзе* (13а) *туман ... обстиг*;

'проникание' — (4), (8) 'через окно наружу'; (13а, б), (15б) 'выход в степь';

в пространстве восприятий и эмоций

'видение', 'понимание', 'любовь' — (1а, б) *видел*; (2г) *вижу*; (4а) *смотрим*; (2а) *понимал без слов*; (1б) *любил*; (2а) *полюбив*;

в социальном пространстве

'знакомство', 'родство' — (1а) *ближних*; (2б) *в родстве, знаясь*; ср. также «Сестра моя жизнь»; *Ты из семьи таких основ и под.*;

в логическом пространстве

'сходство', часто лежащее в основе сравнений и метафорических подмен* [*я листаю/ветер листает* в сноске на стр. 39; 'звезды похожи цветы и видны так же

* С точки зрения классификации предметных разновидностей контакта' сравнение и есть сходство; отнесение его к орудийной сфере мотивировано только тем, что оно представляет собой готовую фигуру поэтического языка. Другие орудийные разновидности контакта (метафора; сдвиг сочетаемости; фонетическое сближение) используют орудийную сферу более существенным образом (меняют отношение между означающим и означаемым языковой единицы; меняют языковую сочетаемость; проецируют сходство в план звуковой материи).

низко' → звезды так низко росли в (15б)], но часто выступающее и самостоятельно, ср. (17).

(17) *И тех же белых почек вздутья И на окне, и на распутье; Табор глядит исподлобья, В звезды мониста вперив; На протяженьи многих зим Я помню дни солнцеворота, И каждый был неповторим И повторялся вновь без счета. И целая их череда Составилась мало-помалу — Тех дней единственных, когда Нам кажется, что время стало; Я на той же улице старинной, Как тогда, в тот летний день и час. Те же люди, и заботы те же, И пожар заката не остыл, Как его тогда к стене Манежа Вечер смерти наспех пригвоздил.*

Здесь нет возможности подробно проиллюстрировать эти и остальные «предметные» разновидности темы 'контакта' — 'посылание' (ветра, лучей, отражения, тени), 'вбирание', 'взаимообмен', 'смещение', 'переписку', 'свидание' и др. Вероятно, в этом и нет необходимости — чуткий читатель П. может по памяти убедиться в их характерности. Есть типичные СОВМЕЩЕНИЯ разновидностей, относящихся к разным «пространствам», например, частые образы 'любовного прикосновения' и 'любовного посылаания' — 'объятия' 'поцелуи', 'дарение' — 'объятие в тысячу хватов; (1б) обнимемся; (12а), (13в), (14а) — поцелуи; (12а) — треплет по щеке; (1а) Вам в дар; (12а) угощен; ср. также Вы всего себя стерли для грима; Цель творчества — самоотдача и т. п.

СОВМЕЩЕНИЯ разновидностей вообще очень многочисленны; так, в (14а) 'контакт' представлен одновременно 'соседством' (ключиц и локтей с уключинами и лодкой), 'касанием' (ивы касаются людей и лодки, лодка — реки), 'любовным прикосновением' (подразумеваемая сцена в лодке, метафорические поцелуи ив); 'сходством' и основанными на нем метафорами (касания ив/поцелуи; уключины/локти, ключицы), наконец, перечислением и фонетическими сближениями. Иногда в одной картине совмещается несколько проявлений одной и той же разновидности, ср.: *Как будто бы железом, Обмокнутым в сурьму, Тебя вели нарезом По сердцу моему: сурьма оставляет след на железе, а железо — на сердце — в виде нареза и окраски.*

Из двух совмещаемых разновидностей обычно прямо

называется только та, которая в данной ситуации более «информативна», неожиданна, ср. (18):

(18) (а) *Как пеной, в полночь, с трех сторон Внезапно озаренный мыс; (б) Светло, как днем. Их озаряет пена....*

где очевидное 'прикасание волны к берегу' вынесено в подтекст, а более изысканное (и возможное только ночью) 'посылание света' названо прямо. Иногда такую более информативную разновидность П. «примысливает» посредством метафоры: так, простое 'касание' переименовывается в любовное в (12а) — *треплет речку веткой по щеке* и в (14а) — *ивы нависли, целуют...*

Тема 'единства, контакта' подчеркивается у П. не только путем демонстрации многообразных способов осуществления контакта между теми или иными «партнерами» (то есть, рассмотренных предметных и орудийных разновидностей 'контакта'), но и через особый подбор самих партнеров. В контакт у него обычно вступают разные, противоположные и даже несоотносимые вещи, как бы говоря:

(19) ≈ (II) Мир един даже в своих самых разных частях и проявлениях

Укажем наиболее характерные пары участников контакта:

'человек/природа' — (12а) *лицо/лазурь*; (13) *выход в степь, прикосновения тумана, репья* и др.; (14а) *поцелуи ив*; (14б) *люди и звезды за столом*; (14а—в) *человек топчет мирозданье*;

'дом/внешний мир' — (16а, б) *жалюзи/шлюзы, незастекленный небосклон*; (14б) *приборы, свечи/звезды*; см. на с. 39: *свечи, занавеска/рассвет, шоссе, ветер*; (17) *окно/распутье*; а также ситуации (4), (9) 'у окна', совмещающие пары 'человек/природа' и 'дом/внешний мир';

'настоящее/иное время' — (6) *поэт и будущее*; (17) «те же» *люди, заботы, улица, дни «тогда» и «сейчас»*;

'земля/небо' — (12а) *река/лазурь*; (14б) *звезды за столом*; (15) *облака, звезды, небо — сбоку или под ногами*; (17) *мониста/звезды*;

специфически пастернаковская пара, которую приблизительно можно обозначить как 'невеществен-

ное/вещественное', — (1а) *прошлое* как *комната с порогом*; (4г) *тысячелетье* — на *дворе* (ср. *Ты, как будущность, войдешь*); (13) *выход в тишь*; *марш/репье*; *ночь* как *нечто трущееся о локоть*; (15) *небо* как *вещь, валяющаяся на дороге*; *полночь*, как *масса, окунаемая в бурьян*; *сноска* на стр. 39 — *пурга* как *рапорт и рапор*; (17) *ответ заката* как *объект пригвождения* и т. п.

Есть и другие характерные пары: 'свет/тьма' (ср. (18)) *малое/большое* (ср. (13) *ресницы/туман*) и нек. др. Регулярны СОВМЕЩЕНИЯ пар, ср. выше замечание о ситуации (4г) 'у окна' или СОВМЕЩЕНИЕ в картине *люди и звезды за столом* (см. (14б)) пар 'человек/природа', 'земля/небо' и 'дом/внешний мир'.

Как можно видеть из примеров, одна и та же разновидность (например, 'сходство') может обслуживать разные пары партнеров (ср. (17): 'в доме то же, что за окном'; 'сейчас то же, что тогда').

Но обратимся ко второму важнейшему инварианту поэтического мира П. — теме 'великолепие, интенсивность' бытия (см. о ней в [21]). В уже приведенных примерах представлено множество разновидностей этой темы.

В предметной сфере это прежде всего такие абстрактные категории, как

'исключительность' (все 'первое', 'лучшее', 'самое', вплоть до 'чудесного') — *воздух высот образцовый*; (1б) *с первых строк*; (2а) *мельчайшей*; (17) *тех дней единственных*; (10) и соответствующие фрагменты: (2), (6) 'чудо общения с будущим' и (3), (7) 'чудо мгновенности'; (16б) *хоромы, чертог*;

'обилние, полнота' (понятия типа 'много', 'куча', 'все', 'тысяча', 'чрезмерно', и т. п.) — *в тысячу обхватов*; (1б) *ни разу*; *видел все*; *были всем*; (2а, в) — *в родстве со всем*; *всю будущую жизнь*; *все до мельчайшей доли сотой*; (4г) *тысячелетье*; (5в) *ничего не вижу*; (13б, г) *туман отовсюду*; *с репьем на всем*; (14б) *нас много*; (15б) *что ни шаг*; *всем известно*; (17) *многих зим*; *без счета*; *целая череда*.

Более конкретные разновидности связаны с проецированием идеи интенсивности на те или иные участки предметной сферы. Например,

в плане времени это 'мгновенность', см. (3); в плане эмоций такие 'сильные чувства', как

смятенье, разброд (Зв); волнение (5б), слезы (5в), (12б); сновиденье (3а) и т. п.;

в плане физических движений — 'вырастание': *вырос на трибуне* (3б) [ср. *женщины... Вырастали в дверях, как деревья; Как ты встаешь и как дымишься...*]; *'дрожь'* — треплет (12а), колотится (14а); *плещет, колышется, разгоняет страницы, бушует* и т. п. в сноске на стр. 39;

в плане других физических явлений — 'свет', 'тьма', 'гром', 'тишина', 'огромность', 'жар, горение', 'буря', 'дым', и т. п.

В комментариях к наброску «Как читать мне?...» мы назвали еще одну характерную разновидность темы 'великолепие' — ситуацию 'нет сил, выше сил'. Стихи П. изобилуют образами заломленных рук, задранных голов; его герои слепнут, гложут, падают без сил; предметы оказываются раскрошенными, исхлестанными, исцарапанными, надорванными; пламя у него не в силах гореть или светить; слезы, волосы, мигрень мешают видеть; люди таращат глаза или смотрят исподлобья, искоса и так далее. Все эти картины 'бессилия' парадоксальным образом выражают в стихах П. 'великолепие жизни', так сказать, 'интенсивной выше сил'*.

Кстати, как правило, подобные ситуации совмещают обе основные темы П., так как строятся по формуле 'одно явление воздействует на другое так сильно, что то напрягается до предела или даже выходит из строя'. СОВМЕЩЕНИЕМ обеих тем являются и особенно сильные степени 'касания': 'дрожь под действием чего-либо' 'окутывание', 'зацепление', 'оставление следа', 'пригвождение' [= 'очень сильное зацепление плюс оставление следа'], 'обшкуривание, трение' (13д) *терлась*, ср. *Сиренью моет подоконник;... ветки черемух Мыли листьями рамы фрамуг*); 'приникание' ((15б) *навалилась*); и др. Еще одно типовое СОВМЕЩЕНИЕ двух тем состоит в том, что когда в контакт приводятся очень разные, «далековатые» начала (ситуация 'схождение крайностей'), то само преодо-

* Обилие у П. образов болезни отмечено в [18; с. 205]; частичное объяснение парадокса 'великолепие бессилия' см. в Примечании I.

и (5в),

а ста-
раста-
ак ды-
(14а);
и т. п.

свет',
'жар',

...» мы
ты 'ве-
лики П.
их го-
пред-
и, ис-
силах
от ви-
ся, ис-
пара-
и ко-
зыше

ещают
ле 'од-
то то
строя'.
силь-
-либо'
'при-
остав-
) тер-
ремух
ание'
ВМЕ-
нтакт
(ситу-
еодо-

частич-
име-

леваемое при этом расстояние между ними выражает идею огромности, силы.

В заключение нашего краткого перечня предметных разновидностей темы 'великолепия' приведем очень характерный для П. мотив, который можно рассматривать как проекцию идеи 'исключительность, самое' на такой участок предметной сферы, как категории истинности — ложности:

(20) мотив ('самая суть, подлинность', часто даваемый через отрицание контрастного мотива 'шелуха, лузга, сор'; ср. отрицание *произвола* и *схем* в (1а, б) а также: *Во всем мне хочется дойти До самой сути... До сущности... До оснований, до корней, До сердцевины; А ты прекрасна без извилин, И прелести твоей секрет Разгадке жизни равносильна... Словесный сор из сердца вытрясть...; Дышал полетом голой сути, Прорвавшей глупый слой лузги; Как с полки, жизнь мою достала И пыль обдула; Ты появишься у двери В чем-то белом, без причуд, В чем-то впрямь из тех материй...; Уклад подвалов без прикрас...; Как обаянье без гримас...; Дорога со всей прямою, Направилась на крематорий.*

В орудийной сфере разновидностями темы 'великолепие, интенсивность' являются например, восклицания — *о погоди!* (14а); *Как... хороши!* (13б); *Когда еще... так...?* (15б) и употребляемая, так сказать, с поводом и без повода (и в этом ее чисто орудийный характер), конструкция отрицание возможности, представляющая собой проекцию в план оборотов речи предметной разновидности 'нет сил', — *неповторим, без счета* (17); *воображенья произвол не тронул строк* (1а); *не вносят произвола* (1б); *нельзя, не топча...; нельзя ступить, ... чтоб не...* (15б); *вид города неузнаваем; непревзойденной новизной; волн наводненья не удержишь сваями* и т. п.; пристрастие к множественному числу (проекция в план морфологии предметной разновидности 'обилие'), вплоть до морфологических «перегибов» типа *В громах других отчизн* (проекция 'чрезмерности').

Другой грамматической проекцией разновидности 'обилие' является уже знакомое нам перечисление, совмещающее, таким образом, обе главные темы (ср.

[14, с. 42]). Связь перечисления с идеей обилия часто обнажается — перечисление вводится словами типа *много, все*, ср. (14б) ... *много...: приборы, звезды, свечи*. А в некоторых случаях перечисление выражает и еще одну разновидность темы 'великолепие' — 'импровизационность', которую можно приблизительно описать как

(21) мгновенный и исключительно удачный выбор первого попавшегося под действием сильного эмоционального состояния, выключающего разум, законы и т. п.*, ср. *И чем случайней, тем вернее...; Нечаянностях впопыхах; Я люблю ваш нескладный разvaleц;... Наобум размещенных светил... и вообще пристрастие к ситуациям типа наспех, невпопад, не разбирая и под.*

Хаос одновременно подвертывающихся под руку вещей передается перечислением, например, в (2а), где *сновиденье* (=идея постройки Петербурга) должно быть реализовано мгновенно, будь то на *земле, на море, в болоте* или в *луже*, и в (14а), где *ивы* (вторая подразумеваемым участникам любовной сцены) целуют «куда попало», не разбирая, *ключицы* это или *ключины***.

Одновременно с темой 'контакта' тему 'великолепия, интенсивности' выражает в какой-то мере и всякая метафора, являющаяся «сопряжением далековатых идей» (*марш/репье; пурга/рапорт; звезды/цветы, свечи* и т. п.). Часто метафора дополняется гиперболой (преувеличение — естественная разновидность идеи 'огромность'), ср. *шлюзы жалюзи, лицо лазури, 'пожар заката, пригвожденный к стене и не остывший за много лет' и т. п.*

* Элемент 'первое попавшееся' связан не только с разновидностями темы 'великолепие' — 'исключительностью' и 'мгновенностью', но и с разновидностью контрастного к ней мотива 'рядовое, обыденное', входящего в риторическую фигуру (III) ('Мир великолепен даже в самых обыденных своих проявлениях'). Другие разновидности того же мотива ('рядовое') — например, образы 'задворков', 'затрапеза', всего малого, незначительного, а в орудийной сфере, — пристрастие к бытовой лексике (ср. [14, с. 28, 59]). По недостатку места мы отказываемся от более подробного рассмотрения этой подтемы и ее СОВМЕЩЕНИЙ с другими мотивами.

** В орудийной сфере эта «неразбериха» дополнительно поддерживается соотношением метра и синтаксиса: перечисление не останавливается на строкоразделе после *ключицы*, имитируя безудержность, беспорядочность поцелуев.

Иногда преувеличение идет сразу по нескольким измерениям, так что понимание основанной на нем метафоры требует умственного напряжения, ср. (12в), где 'прикасание моря к берегу и оставление им следа в виде медуз' метафорически приравняется к *поцелуям*, для чего не только размер, но и материальность влажного следа от поцелуя гиперболизируются до образа *медуз* [по линии материальности заодно осуществляется метафорический контакт 'невещественного или мало вещественного' (*поцелуев*) с 'вещественным' (*медузами*), ср. *пурга/рапорт*].

Мы бегло очертили основные темы П., их характерные разновидности и СОВМЕЩЕНИЯ разновидностей — как одной, так и разных тем, в том числе любимые поэтом предметы, являющиеся как бы готовыми иллюстрациями его инвариантов (*ветер*, способный вызывать дрожь; *пламя*, способное гореть, дрожать, оплывать, тускнеть, гаснуть; *окно*, соединяющее дом с внешним миром [11, с. 34 сл.]). Аналогичным образом — через способность быть носителями интересующих поэта инвариантных мотивов — могут быть описаны и другие его постоянные образы. Среди типовых СОВМЕЩЕНИЙ двух основных тем некоторые настолько абстрактны, что близки к формулировке сущности той картины мира, которая стоит за этими двумя темами:

- (22) контакт так силен, что приводит вещи в дрожь;
- (23) контакт так силен, что преодолевает большие препятствия;
- (24) внутренняя интенсивность явления приводит к нарушению границы между ним и окружающим или к разрушению им границ между другими объектами.

Иначе говоря, либо 'интенсивность' приводит к контакту' либо 'контакт' к 'интенсивности', либо демонстрируется одновременно то и другое. Закончим рассмотрение основных тем П. истолкованием, которое он сам однажды дал картине своего ПМ:

«Множества [обилие, много — А. Ж.] вострепнувших [‘дрожь’] и насторожившихся [‘сильные чувства’] душ останавливали друг друга, стекались и, как в старину сказали бы, соборно [‘свидание’] думали вслух... Заразительная всеобщность [‘обилие, все’] их подъема [‘сильные чувства’; метафорическое ‘вырастание’] сти-

рада границу ['стирание границы'] между человеком и природой ['человек/природа']. В это знаменитое лето 1917 года в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали ['обилие, куча'] дороги, деревья и звезды ['человек/природа'; 'земля/небо']... Это ощущение повседневности ['обыденное'], на каждом шагу ['обилие, все'] наблюдаемой и в то же время становящейся историей ['исключительность'], чувство вечности, сошедшей на землю и всюду попадающей на глаза ['настоящее/иное время'; 'обыденное'; 'обилие, все'], это сказочное настроение ['исключительность', 'чудо']... я попытался передать в ... книге лирики «Сестра моя жизнь» [14, с. 631].

III

Логика движения от тем к текстам — через разновидности, их СОВМЕЩЕНИЯ и, далее, через соответствующие ситуации и предметы — столь естественна и тривиальна, что у читателя может возникнуть вопрос: а что же в этой картине специфического: Как могло бы быть иначе? Специфичной, однако, является не логика выражения темы, а прежде всего сама тема: у каждого поэта детальную разработку получает его любимая мысль; другие «смыслы» оказываются для него периферийными или вообще чуждыми. Это теоретически очевидное положение становится особенно наглядным при сопоставлении ПМ разных поэтов (ср. соображения о пародиях в сноске на с. 34). Рассмотрим основные типы соотношений между разными ПМ*.

I. Мотив, являющийся инвариантом у одного поэта, не характерен для другого.

Среди инвариантных мотивов О. есть такие, как
(25) *просьба, мольба: Мне нужно на кого-нибудь молиться; Дай же нам всем понемногу; Прошу у вас прощенья; И на колени падает старик.*

* Строго говоря, для этого требуется наличие полного описания ПМ каждого из сопоставляемых авторов. В нашем сопоставлении, преследующем сугубо иллюстративные цели, мы будем пользоваться изложенной выше картиной поэтического мира П., довольно подробными описаниями ПМ Фета (далее сокращено Ф.; [22]) и Кюнан-Дойла (К.; [23]), а также собственными, более предварительными материалами к ПМ Пушкина (Пн. [12]), Мандельштама М; [10, с. 63—76]) и Окуджавы (О.).

еком и
е лето
нными
и ора-
звезды
ие по-
билие,
и исто-
едшей
настоя-
казоч-
попы-
кизнь»

новид-
ствую-
и три-
: а что
л быть
выра-
поэта
ь; дру-
йными
ое по-
остав-
однях
тноше-
поэта,

чибудь
юшу у

описания
влении,
зоваться
но под-
и Ко-
тельны-
М; [10,

(26) надежда: *А мы с надеждой в будущее — свет;
Хватаюсь я за саблю с надеждою в глазах; Про-
сто надо очень верить...*

Вместе с относящимся к орудийной сфере пристра-
стием к (27):

(27) просительные обращения: *Простите...;
Взгляните...; Не будем...; Опустите...; Дай
же...*

эти мотивы являются разновидностями инвариантной те-
мы 'неуверенное преодоление', соотносящейся
со второй основной темой — 'тяжесть жизни'.
Квинтэссенцией так понимаемого поэтического мира О.
являются ситуации, совмещающие обе темы, например,

(28):
(28) *Ведь у надежд всегда счастливый цвет, Надеж-
ный и таинственный немного, Особенно, когда
гладишь с порога, Особенно, когда надежды нет.*

Очевидно, что не только такая картина мира, но и сами
упомянутые мотивы не характерны для П. С. другой сто-
роны, у О. едва ли встречаются или повторяются такие
мотивы, как 'проникание (через окно)', 'пригвождение'
и др.

**II. Некоторый мотив является инвариантным у обоих
поэтов, но получает у них разное осмысление, так как
восходит у них к разным более общим инвариантам*.**
Рассмотрим ряд случаев в порядке убывания различий
между осмыслениями.

1) Начнем с несколько неожиданного, но очень на-
глядного сопоставления. Соотнесем известную нам па-
стернаковскую трактовку *окна* с трактовкой его в рас-

* Здесь уместно продолжить аналогию, проведенную в разд. I,
между инвариантными мотивами и значащими грамматическими ка-
тегориями естественных языков: разные ПМ это как бы разные язы-
ки с разными наборами таких категорий. Как известно, различия
между этими наборами могут выражаться как в том, что в одном
языке есть некоторая категория, а в другом нет ничего хотя бы
приблизительно ей соответствующего (это подобно I типу соотно-
шений между ПМ), так и в том, что в обоих языках есть более
или менее сходные категории, занимающие, однако, разное место в
соответствующих системах, а потому, по сути дела, различные. Так,
английский перфект может иногда достаточно точно переводиться
русским совершенным видом (и обратно), но в целом значения
этих двух категорий не совпадают, а общее представление о времени
и виде в двух языковых системах еще более различно; это анало-
гично II типу соотношений между разными ПМ.

сказах К. [23]. В мире К. ситуация 'дом — окно — внешний мир (улица)' также воспроизводится регулярно:

(29) Холмс и Ватсон, наслаждаясь уютом, теплом и безопасностью, царящими в квартире на Бейкер-стрит, смотрят через окно на приближающегося под дождем клиента, мучимого страхом.

П. подчеркивает единство мира комнаты с внешним миром; его окно не столько разделяет, сколько соединяет; самые интимные, «уютные», жизненные отправления (еда, любовная близость) совершаются в стихах П. на виду у всего света — либо вне дома, либо при распахнутых окнах. У К. окно закрыто, оно защищает уютный мир комнаты от полного опасностей, холодного мира улицы. Оно прежде всего отделяет, хотя, конечно, его способность соединять также используется — как в сюжетном плане (через окно герои узнают о приближении клиента), так и в чисто выразительном (прозрачность окна позволяет СОВМЕСТИТЬ уют комнаты с картиной неуюта за окном).

2) Но обратимся к собственно поэтическому материалу. *Окно, портьера, занавеска*, — частный случай 'границы, границы'* , которая в стихах П. всегда успешно нарушается, стирается. У М. мотив 'границы' также возникает довольно часто, но у него 'грань', напротив, оказывается недостижимой, непереходимой, ср.

(30) *Он сказал: «Природа вся в разломах, [...] Здесь провал сильнее наших сил» [...] И подъемный мост она забыла, Опоздала опустить для тех...; Недалеко от Смирны и Багдада, Но трудно плыть...; Театр Расина! Мощная завеса Нас отделяет то другого мира; Глубокими морщинами волнует. Меж ним и нами занавес лежит... Я опоздал на празднество Расина...*

Этот мотив является у М. — наряду с такими, как 'желанность чужого', 'обездоленность',

* О типологической релевантности категорий границы и тенденции к ее нарушению или укреплению в разных культурах и у разных поэтов, в том числе и у П., см. [24, с. 470]. Красноречивой иллюстрацией обращения П. с этими категориями является сцена бунта в пьесе «Слепая красавица» [25], построенная как вторжение разбойных крестьян в господский дом через окно, служащее символом рушащейся социальной перегородки, с ремаркой: «Граница между домом и улицей стирается».

сно —
ся ре-
лом и
ейкер-
ся под
ешним
сое-
ле от-
отся в
, либо
защи-
й, хо-
ляет,
ке ис-
герои
рази-
ТИТЬ
гериа-
'гра-
пешно
также
ротив,
ср.
Здесь
змный
ех...;
рудно
Нас
щина-
сит...
как
сть',
цы и
в раз-
с. 470].
ориями
военная
з окно,
ремар-

«Я не...», 'мысленное, иллюзорное обладание (тоска, воспоминание, мечта)', «по усам текло...», — одной из разновидностей подтемы 'оторванность от любимых ценностей' [5, с. 43], которая (наряду с подтемой 'неосновные, неустойчивые, неполноценные, утонченные состояния', [9, с. 14], [10, с. 63 сл.]), является важнейшим инвариантом поэзии М. Таким образом, противоположность трактовки мотива 'границы' двумя поэтами выражает противоположность их мироощущения. Сопоставим П. и М. еще в одном общем для них измерении.

3) Одной из разновидностей темы 'неосновные состояния' является любимый М. мотив (31):

(31) графические образы кривизны, несимметричности, а также узорчатости, прихотливости, ср. *Улица июньская кривая; Дикой кошкой горбится столица; Товарищ большеротый мой; Улиц твоих большеротых кривые люблю вавилоны; И вычурный чубук у ядовитых губ;... в лапчатой Москве; Мерцающих ресничек говорок; И пишут звездоносно и хвостато Толковые лиловые чернила; Изрезаны ее живые берега [...] Немного женственны заливы очертанья; Как плющ назойливый, цепляющийся весь; С развилкой и горести и сласти...*

П., напротив, любит все прямое, основное, лишненное узоров, извилин, прикрас, причуд, ср. (20). Впрочем, и это различие не абсолютно (ср. сноску на стр. 49).

С одной стороны, у М. есть инвариантный мотив, в какой-то мере сходный с мотивом 'самой сути' у П.: это тема (32), контрастная к теме 'неосновных, неустойчивых состояний':

(32) простейшие, основные, элементарные свойства и состояния; *О временах простых и грубых Копыта конские твердят; Поит дубы холодная криница, Простоволосая шумит трава.... О, где же вы, святые острова, Где не едят надломленного хлеба...; Умывался ночью на дворе — Твердь сияла грубыми звездами. Звездный луч — как соль на топоре, Стынет бочка с полными краями; и т. п.*

Отличие от П. не только в отличии самой формулировки темы (32) от (20), но и в том, что у М. 'основные

состояния' встречаются гораздо реже, чем 'неосновные'; что они обычно даются как нечто недостижимое, как объект ностальгии; что М. любит и 'неосновные состояния', которых П. наоборот, не любит и не изображает (как таковые).

С другой стороны, (с чем и связана последняя оговорка), некоторые из ситуаций, представленных в (31), возможны и у П., но в качестве КОНКРЕТИЗАЦИИ совершенно другого инварианта. Сопоставим строчку *Как плющ назойливый, цепляющийся весь из (31)* со стихами П.; *Он стал спускаться [...] Молочай, Полынь и дрок за набалдашник Цеплялись, затрудняя шаг...*

У П. это *цепляние* — пример инвариантной разновидности 'зацепление', совмещающей 'контакт' с 'интенсивностью' (доходящей иногда, как в данном случае, до степени 'нет сил' — *затрудняя шаг*); у М., то же самое *цепляние* совмещает две разновидности темы 'неустойчивых и т. п. состояний' — известный нам 'прихотливый рисунок' (см. (31)) и 'раздражение' (стоящее в одном ряд с 'обидой', 'спесью', 'завистью' и некоторыми другими проекциями той же темы в сферу эмоциональных состояний).

4) В стихах О. часто повторяется мотив (33):
(33) *близящиеся перемены (отсюда внимание к образам порога, расцвета, весны), ср. Ах, нынче наверное, что-нибудь произойдет; Мы школьники, Агнешка, и скоро **перемена**; На смену декаблям приходят январь; Март намечается великодушный; Мы крепко спали на пороге дня; **Петухи** в Цинандали **пророчат** восход; Мостовая вдруг качнется, как **очнется**, Вдруг **начнется**, что еще не началось.*

У П. есть сходный инвариантный мотив, его лучше назвать 'преображением'. Есть даже строчки, очень сходные с последними примерами:

(34) *Когда ж трава, отряхиваясь, вскочит, Кто мой испуг изобразит росе В тот час, как загорланит первый **кочет**. За ним другой, еще за этим — все? Перебирая годы поименно, Поочередно окликающая тьму, Они **пророчить** станут **перемену** Дождю, земле, любви — всему, всему; Ждешь: вот-вот горизонт **и очнется** И, **начнется** И гул пойдет.*

У П. мы имеем дело с одной из разновидностей 'бы-

стрых, сильных, резких изменений, движений, звуков', восходящих к теме 'великолепия' (ср. *вскочит, загорланил, гул, все, всему, первый, испуг; кто...?*, конструкция перечисление). В пределе 'весна', 'рассвет', 'пробуждение' трактуются как 'чудо'. Часто подчеркивается регулярность, обыденность такого чуда, его повторяемость ('контакт' 'теперешнего' и 'вечного', 'исключительного' и 'рядового'), ср. оксюмороны типа *Это, поистине, новое чудо, Это, как прежде, снова весна.*

У О. 'перемены' носят более робкий характер и стоят в одном ряду с такими разновидностями темы 'неуверенное преодоление', как 'надежда', 'просьба', 'мольба'. Одним из излюбленных 'чудес' О. является 'воскрешение' любимых героев — *Пушкина, Грибоедова, убитого трубача, Ленки Королева*. При этом каждый раз очевидна не реальность, а лишь желательность такого чуда (*Все мне чудится, что вот за ближайшим поворотом Короля повстречаяю опять*). Если 'воскрешение' изображает П., то оно носит вполне зримый и стремительный характер (*И спуск со свечью в подвал, Которая гасла в испуге, Когда воскрешенный вставал*; тема 'великолепия', разновидность 'вырастание', см. стр. 44).

5) П. любит

(35) образцы смеси, смешан^еия, выражения типа *пополам, наполовину: С песком и солнцем пополам; Водю с солнцем пополам;... в сколь тонких дозах С землей и небом входят в смесь Успех и труд, и долг и воздух...; Сосновую снотворной смесью;... стежки и дорожки Позаросли наполовину; ...вьюга Все смешала в одно.*

М. любит

(36) примеси, половинчатость: ... к зловещему дегтю подмешан желток; привкус несчастья и дыма; кислосладкая земля; язык солоно-сладкий; *Течет вода, на вкус разноречива, — Полужестка, полусладка, двулична.*

Различия очевидны. М. подчеркивает в 'смеси' либо недостаточность одного из компонентов (*подмешан, привкус*), либо неустойчивость, половинчатость соединения, так что в любом случае выражается тема 'неустойчивых, неполноценных состояний'. У П. 'смешение' — разновидность полноценного 'контакта'. Кроме того, мотив 'наполовину' часто выражает не только 'контакт,'

но и 'интенсивность', идею 'большое количество', представленную разновидностью.

(37) 'по X, до самого X-а', ср.: ...*Позаросли наполовину; Полкомнаты заслонено; осев до осей; затертого до самых труб; ночь до рассвета просижена; вода по пояс небосклону**.

6) Для О. характерен мотив

(38) нехватка сил, времени: *Шагаю еле-еле; Хватило б только пота...; была бы надежда. Пусть нехватает сил; Когда мне невмочь пересилить беду; Ты падаешь навзничь без сил.*

У него это естественная разновидность темы 'тяжесть жизни'. Более или менее сходные строчки встречаются и у П.:

(39) *Повалилась без сил амазонка в бору; Солнце греет до седьмого пота; Еле ноги доволоч; ...невмочь с весною свыкнуться* и т. п.

Но у него, как мы видели, те же мотивы выражают прямо противоположную идею: 'жизнь так великолепна, что нет сил'.

Кстати, такие относящиеся к этой разновидности мотивы, как

(40) *задыханне, хрипота и под., ср. И в задыхающейся раме...; вода трудилась без отдышки; Благодарить тебя до сипу... и т. п.*

находят себе аналогию у М., ср. (41):

(41) *О, этот медленный одышливый простор; И всегда отдышкой болен Фета жирный карандаш; Любезный Ариост немножечко охрип; хриплая охра,* и т. п.

Но у М. ситуация (41) выражает тему 'неустойчивых, неполноценных состояний'. Заметим, что в трактовке мотивов, сходных с пастернаковской ситуацией 'нет сил', М. ближе к О., но не совпадает и с ним, как не совпадает с К. в трактовке мотива 'границы', хотя и стоит к нему ближе, чем к П.

7) Проведем к мотиву 'нет сил', характерному для П., еще одну параллель:

(42) *Нет времени у вдохновенья. Болото, Земля ли, иль море, — иль лужа, Мне здесь сновиденье яви-*

* Проекцией рассматриваемой пары сходных, но и различных инвариантов ('смещение, пополам' / 'примесь, половинчатость') в орудийную сферу является синтаксическая запутанность,

, пред-
заросли
о осей;
проси-
эле-эле;
. Пусть
ить бе-
яжесть
чаются
е греет
евмочь
ажают
лепна,
ти мо-
зады-
ышки;
всег-
; Лю-
охра,
живых,
ттовке
г сил',
совпа-
стоит
у для
я ли,
яви-
личных
ть') в
ость,

лось, и счета Сведу с ним сейчас же и тут же
[...] Нет, и в могиле глухой и в саване Ты не на-
шел себе места. Волн наводнения не удержишь
сваями [...] Это ведь бредишь ты, неизменяемый,
Быстро бормочешь вслух.

из цикла «Петербург», явно отсылающего читателя к
«Медному всаднику», ср. (43):

(43) Пусть волны финские [...] не будут Тревожить
вечный сон Петра и цепь событий, включающих
наводнение, сумасшествие Евгения и его «бунт»,
которые выводят неколебимого кумира из непод-
вижности.

У П. в (42) мы имеем дело с рядом разновидностей
темы 'великолепия': 'импровизационностью' (см. (21)),
'нет сил' (не удержишь, неизменяемый), 'схождение
крайностей' (мертвый бормочет, как живой) и нек. др.
Характерно, что постройка Петербурга в гиблом месте,
составляющая основу трагического конфликта «Медно-
го всадника», выражает у П. безусловно положительную
тему ('великолепие бытия').

А каково место ситуации (43) в ПМ Пушкина? По-
видимому, она не является чисто локальной темой
«Медного всадника» и восходит к инвариантному моти-
ву (44) — разновидности одной из важнейших тем Пн.
('изменчивость/неизменность', [12])

(44) промежуточные ситуации между
жизнью и смертью, покидание могилы,
буйная жизненность на краю смерти:
Приятель твой Вольтер [...] Не успокоившись и
в гробовом жилище, Донуэне странствует с клад-
бища на кладбище; Долго мертвый меж волнами
Плыл, качаясь, как живой; И шла молва в про-
стом народе, Чо обрываясь по начам, Они до утра
на свободе Гуляли, мстя своим врагам. О старец
грозный! На мгновенье, Явись у двери гробовой;
Мчатся, сшиблись в общем крике... Посмотрите!
Каковы? Делибаш уже на пике, А казак без го-
ловы; Скажите: кто меж вами купит Ценою жиз-
ни ночь мою?; И девы-розы пьем дыханье, Быть
может... полное чумы!

Подчеркнем, что для Пн. тематически существенны
именно категории 'жизнь/смерть', а такой аспект ситуа-
ции, как 'невозможность успокоиться на

кладбище' играет чисто выразительную роль; для П., напротив, существенен прежде всего, факт 'невозможности, нехватки сил', а сами категории 'живое/мертвое' интересуют его здесь лишь как примеры эффектно сходящихся крайностей.

8) У Ф. часто встречаются мотивы

- (45) отражение в воде: *В воде опрокинулся лес; Свод небесный в воде опрокинут; Так светят звезды всепобедно На темном небе и в воде.*
- (46) тень, ср. стихотворение «Ярким солнцем в лесу пламенеет кустер»; *Над лампой тихою подвешенный кружок Вертится призрачною тенью* и др., а также (47) 'дрожь'. Мотивы (45), (46), (47) часто совмещаются, ср. (48):
- (48) *Покраснев, зашатается ельник [в отсветах костра]; Качнулся на воде богини ясный лик; Я дрожу глядя, счастливый, Как в воде дрожишь и ты [22, с. 136 сл.].*

Интересно, что все эти три мотива и их СОВМЕЩЕНИЕ являются инвариантными и у П. (см. выше). На уровне самих этих мотивов никакой разницы между двумя ПМ, по-видимому, и нет — она возникает лишь на более абстрактном уровне, уровне тем, разновидностями которых являются эти мотивы. Для П. 'тень' и 'отражение' — разновидности 'контакта', стоящие в одном ряду с 'соседством', 'оставлением следа' и др., а 'дрожь' — разновидность 'интенсивного движения'. Для Ф. все три мотива — разновидности темы 'зыбких, неуловимых, неповторимых, субъективных состояний' (подробнее см. [22, с. 137, 117 сл.]).

IV

В лингвистике теоретическое сопоставление разных языковых систем имеет своим «практическим коррелятом» и экспериментальной базой описание реальных ситуаций языкового контакта, перевода, интерференции и т. п. Сделаем несколько беглых замечаний об аналогичных «приложениях» понятия ПМ.

1) В свете изложенного ответ на известный вопрос о критериях точности поэтического перевода мо-

жет выглядеть так: передаче подлежат в первую очередь инварианты, причем с тем большей категоричностью, чем более высокое положение они занимают в иерархии (то есть, чем они абстрактнее). Это значит, что элемент текста, не поддающийся точному переводу, если он не является КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ какой-либо разновидности инвариантной темы, может заменяться при переводе довольно свободно; в противном случае желательно заменить его другой КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ той же разновидности, либо, если это невозможно, КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ другой, но близкой разновидности той же темы и т. д.

Рассмотрим искусственный пример — перевод на иностранный язык пастернаковского фрагмента: *Полынь и дрок за набалдашник Цеплялись, затрудняя шаг.* Допустим, по каким-то причинам (из-за лексических различий между языками, или по условиям метра, синтаксиса и т. п., складывающимся в данном контексте) слово *цепляться* не может быть передано своим точным эквивалентом. Несколько менее точным эквивалентом будет другое слово, выражающее тот же мотив 'зацепления', еще менее точным — слово, выражающее 'оставление следа' или 'прикасание', наконец, довольно приблизительным, но в принципе верным, — слово, выражающее хотя какую-нибудь разновидность предметного (а на худой конец — орудийного) 'контакта'.

Если же аналогичная трудность возникнет при переводе того же слова *цепляться* в приведенной выше строчке М. *Как плющ назойливый, цепляющийся весь,* то критерием точности будет сохранность уже не 'зацепления', 'прикасания' или вообще 'контакта', а 'прихотливости рисунка' и 'раздражения' или хотя бы 'неустойчивого состояния' вообще. Эти соображения носят, конечно, сугубо предварительный характер, но именно так, по-видимому, можно представлять себе «техническую реализацию» того принципа, что перевод должен сохранять облик поэта, передавая не букву буквой, а, так сказать, порцию «духа» порцией «духа», то есть инвариантом.

2) На примере стихотворения Ахматовой (А.) о П., упомянутого в начале нашей статьи, покажем, как можно в терминах предложенных понятий представлять себе такие ситуации столкновения поэтических миров, как

перевод стихов одного оригинального поэта другим, вариации одного на темы другого (ср. наши комментарии к формулам (42), (43)), творческий портрет одного, написанный другим и т. п.

Стихотворение А. не только насыщено более или менее прямыми цитатами из П., но и выбраны они так, что представляют инварианты его ПМ: ср. целый ряд перечислений, характерные, хотя и немногочисленные сдвиги сочетаемости (*пространства чуткий сон*), мотивы сияния, звона, грома, такие напряженные чувства и состояния, как взгляд искоса, изнывание, испуг, затерянность в двух шагах от дома, 'все' (*всему конец, вся земля* и др.), 'по X' (*снег по пояс*; ср. (37)), а также характерный для П. переход в финале к «назидательным» контактам в этической сфере — 'взаимообмену' и 'дарению' («мораль» стихотворения А: *за то, что... — он награжден, и... со всеми разделил*).

Но «переводчица» выбирает и такие пастернаковские предметы, которые одновременно выражают ее любимые мотивы:

(49) *Кладбищенский воспел чертополох* [ср. у П. *Не чувствую красот В Крыму и на Ривьере. Люблю речной осот, Чертополоху верю*; у А.: *Когда б вы знали, из какого сора Растут стихи, не ведая стыда, Как желтый одуванчик у забора, Как лопухи и лебеда*];

(50) *За то, что дым сравнил с Лаокооном* [ср. у П.: *Точно Лаокоон будет дым На трескучем морозе, Оголясь, как атлет, Обнимать и валить облака*; у А. — многочисленные статуи, и исторические собственные имена, помогающие преодолеть время].

Однако в одном месте следование своему ПМ приводит А. к отклонению от точности — в строчке: *В душистой лайке робкая рука*. Хотя по отдельности все это встречается у П. (и *робость, робкий, и душистый, и рука, и лайка*), цельная картина собрана не по-пастернаковски. У П. невозможно любование такой законченной элегантною деталью дамского облика и туалета без сдвига сочетаемости, ср. у П. (51):

(51) *Льнут лайкою его [ландыша] початки; Котик лайкой застегнув,*

и без наэлектризованности энергией или умноженности в числе, ср. у П. (52):

(52) ... *зачаженный бутон заколов за кушак, Провальсировать [...] Чтобы, комкая корку рукой, мандарина Холодящие дольки глотать, торопясь...; Где и ты, моя забота, Котик лайкой застегнув, Темной рысью в серых ботах Машешь муфтой в море муфт.*

Подобная лаконичная, завершенная и нагруженная обычно не только эмоцией, но и сюжетным значением деталь, в которой спрессована целая традиция любовного романа (ср. [26, с. 140 сл.]) принадлежит только А., ср. (53):

(53) *Сжала руки под темной вуалью; В пушистой муфте руки холодели; Я на правую руку надела Перчатку с левой руки; Ты напрасно бережно кутаешь Мне шею и грудь в меха и т. п.,*

хотя предлогом для нее и послужили элементы пастернаковского «подстрочника».

На этом примере можно видеть три ступени точности, совместимые с достаточно бережным отношением к оригиналу: передачу в нетронутом виде элементов, характерных только для переводимого поэта; СОВМЕЩЕНИЕ в переводящем элементе мотивов, характерных для обоих поэтов; использование элементов, присутствующих в оригинале, для выражения мотивов, характерных только для переводчика. [Дальше начинается уже свободная интерполяция переводчиком собственных мотивов и элементов, отсутствующих в оригинале.]

Такова миниатюрная модель, серьезное же описание взаимодействия ПМ при художественном переводе возможно, например, на материале пастернаковских переводов*. Но это уже особая задача.

ЛИТЕРАТУРА

1. О скромности и смелости. Речь тов. Бориса Пастернака.— «Литературная газета», 16 февраля 1936 г.
2. Пастернак Б. Л. Письмо Юджину М. Кейдену. 22 августа 1958 г.— В кн.: Boris Pasternak. Poems. Translated from the Russian by Eugene M. Kayden. Ann Arbor, 1959, p. IX.

* Ср. выполненное в иных терминах очень интересное описание сонетов Шекспира в переводах С. Маршака как результата подобного взаимодействия [27].

3. Tzvetan Todorov. Poétique, Paris, 1973 (русский перевод — В кн.: Структурализм: «за» и «против». М., «Прогресс», 1975).
4. Пастернак Б. Л. Заметки к переводам шекспировских трагедий.— В кн.: Литературная Москва. М., 1956 г.
5. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К описанию смысла связного текста.— Предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 22, М., ИРЯ АН СССР, 1971.
6. Пастернак Б. Л. Письмо Стивену Спендеру (Stephen Spender). 23 августа 1959 г.— «Encounter», 1960, August.
7. Хомский Н. Аспекты теории синтаксиса. М., Изд-во МГУ, 1972.
8. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К описанию смысла связного текста. II.— Предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 33, М., ИРЯ АН СССР, 1972 г.
9. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К описанию смысла связного текста. III.— Предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 39, М., ИРЯ АН СССР, 1973 г.
10. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К описанию смысла связного текста. IV.— Предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 49, М., ИРЯ АН СССР, 1974 г.
11. Жолковский А. К. К описанию смысла связного текста V. Инварианты и структура поэтического текста.— Предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 61, М., ИРЯ АН СССР, 1975 г.
12. Жолковский А. К. К описанию смысла связного текста. VI.— Предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 76—78. М., ИРЯ АН СССР, 1976.
13. Гаспаров М. Л. Сюжет и идеология в эзоповских баснях.— «Вестник древней истории», 1968, 3, с. 116—127.
14. Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы. М.— Л., 1965.
15. Пастернак Б. Л. Несколько положений.— «Современник», 1922, № 1.
16. Пастернак Б. Л. Люди и положения.— «Новый мир», 1965, № 1.
17. Faguno Jerzy. Wybrane zagadnienia poetyki Borisa Pasternaka.— «Slavia Orientalis», 1970, 3, XIX, с. 271—289.
18. Левин Ю. И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах.— В кн.: Структурная типология языков. М., АН СССР, 1966, с. 199—215.
19. Лотман Ю. М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста.— В кн.: Труды по знаковым системам. IV (Ученые записки ТГУ. Вып. 236). Тарту, 1969, с. 206—238.
20. Первые опыты Бориса Пастернака. Публикация Е. В. Пастернак.— В кн.: Труды по знаковым системам. IV (Ученые записки ТГУ). Тарту, 1969, с. 239—281).

ий пере-
огресс»,
их тра-
смысла
блемной
зып. 22,
п Среп-
о МГУ,
смысла
роблем-
истике.
смысла
роблем-
истике.
ста V.
ритель-
ьной и
1975 г.
текста.
то экс-
76—78.
нях. —
1965.
енник»,
, 1965,
Paster-
поэти-
М.,
екото-
ды по
Тарту,
Пастер-
аписки

21. Nilsson N. Life as Ecstasy and Sacrifice. Two poems by Boris Pasternak. — «Scando-Slavica», V, 1959, pp. 180—197.
22. Бухштаб Б. Русские поэты. Л., «Художественная литература», 1970, с. 76—160 (Фет.)
23. Щеглов Ю. К. К описанию структуры детективной новеллы. — В кн.: Recherches sur les systèmes signifiants, Mouton, 1973.
24. Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры. — В кн.: Труды по знаковым системам. IV. (Ученые записки ТГУ). Тарту, 1969, с. 460—477).
25. Пастернак Б. Л. Слепая красавица. — «Простор», 1959, № 10, с. 47—75.
26. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., «Советский писатель», 1969.
27. Автономова Н. Ф., Гаспаров М. Л. Сонеты Шекспира — переводы Маршака. — «Вопросы литературы», 1969, № 2, с. 100—112.
