

УДК 130.2

Коротченко Ю.М.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ ЗНАКОВОГО АНАЛИЗА

Целью предлагаемой публикации является построение поэтического языка так, как это принято в формальных логических исчислениях. Известна такая попытка, предпринятая Jakobsonом в работе «Аксиомы системы стихосложения. На примере мордовской народной песни» [1].

Однако панлингвистическая трактовка поэтического текста не позволила автору выделить константные и общие поэтические элементы в чистом виде. Именно поэтому, на наш взгляд, сам Jakobson больше не применяет этот свой подход, определенный им самим как аксиоматический. В алфавите мордовского народного стихосложения Р.О. Jakobson выделил два рода элементов - глоттические, встречающиеся и в языке (слог, слово, член фразы, фраза) и метрические, характерные только для поэзии (сегмент и стих). Таким образом, алфавит, в противоречии с его традиционным пониманием в грамматике и логике, включает не только элементарные звуковые структуры. Впрочем, Jakobson и не называет перечень структурных единиц поэтического текста мордовской песни алфавитом, а объединяет их под рубрикой «Компоненты», не проводя четкого терминологического различия между глоттическими и метрическими составляющими. Согласно его определениям глоттические элементы, выделенные в особую группу, тем не менее, включаются в метрические. Не нашла себе места в перечне компонентов и такая неотъемлемая от поэтического текста операция как параллелизм, на которой настаивал и сам Jakobson. Перечисленные неточности в целом не согласуются с общей функционалистской методологией русского ученого: если элементы естественного языка участвуют в создании поэтических текстов благодаря своей поэтической функции, то не ясно, зачем необходимо отличать языковые элементы от метрических (собственно поэтических). В рамках такого подхода все элементы поэтического произведения должны быть или языковыми, или поэтическими. Исследуем две эти возможности. Пусть все элементы поэтического текста будут языковыми, т.е., будут называться так же, как в естественном языке - звуки, буквы, слова, словосочетания, предложения (высказывания). Но это противоречит даже нашей интуиции поэзии: очевидно, что поэтическое произведение только по своей внешней форме состоит из этих семиотических объектов. Если мы предложим такой алфавит, то понять, что перед нами - синтаксическая структура именно поэтического текста, будет невозможно (так же как невозможно догадаться, что речь идет о театральном представлении по списку: люди, куски ткани, бумаги, освещение, слова, предложения и т.д.) На наш взгляд, именно поэтическая функция, в которой выступают языковые элементы в поэтическом тек-

сте, даст им отличные от лингвистических названия и сделает лишними какие-либо иные, кроме поэтических элементов его алфавита.

Итак, в состав алфавита текста исследуемого вида могут входить только элементы соответствующего вида – в данном случае, поэтические. Таким образом, список алфавитных единиц информативен относительно того, какую синтаксную систему мы имеем. Эти алфавитные единицы назовем синтаксами (термин «синтакс» был введен Николко В.Н. в том же значении, что и в настоящей статье, но применен только к письменным алфавитам формальных языков логики [2, с.49]).

Аспект синтакса, несмотря на то, что само синтаксическое измерение исследовалось подробно многими авторами (Моррис, Соссюр, Айдукевич, Карнап и др.), в чистом виде не выделялся. Мы определяем синтакс как элемент материального мира, являющийся знаком потенциально и существующий независимо от того, станет он знаком или нет. Он играет важную роль при раскрытии сущности семиозиса (процесса, в котором нечто выступает как знак) и механизмов кодирования и интерпретации, которые в работах по семиотике до сих пор изучались изолированно в прагматическом или семантическом аспектах. Между тем, именно синтаксу мы приписываем то, что хотим обозначить, тогда как сам по себе он этих характеристик не имеет и не может иметь. Таким образом, учет синтакса как особого аспекта знака позволяет раскрыть суть фундаментальной антропологической способности, лежащей в основе создания как научных теорий, так и художественных произведений и заключающейся в таком приписывании: именно синтаксы, а не семантические структуры изначально не обладают свойствами означаемых объектов. Назовем способность людей приписывать синтаксам свойства, которых у них нет и которые принадлежат другим, внезнаковым объектам, семиотической.

Какими же будут синтаксы, т.е. элементы алфавита, поэтического текста? Зададим этот алфавит систематически – так, как это принято в логике.

I. Линейные синтаксы: слоги.

II. Динамические синтаксы: ударения; длительность слога.

III. Операции: рифма; параллелизм (синонимический, антитетический, синтетический).

IV. Реляционные элементы: падежи, времена, модальности, артикли и т.п.

Константными, общими для всех поэтических текстов, принадлежащим к каким бы то ни было системам стихосложения, будут синтаксы “слоги”, “параллелизм”. В некоторых системах, а именно – построенных на материале языков, в которых ударение не играет важной роли, ведущим является слог.

Рифма также является частным элементом – операцией, связывающей строки посредством созвучия конечных ударных слогов. Существуют системы стихосложения, для которых она необязательна (английская, например). Это связано с функциями ударения в естественном языке, составляющем синтаксную базу для языка поэтического.

Общей для всех систем стихосложения будет операция параллелизма, определенная Якобсоном в работе “Грамматический параллелизм и его русские аспекты” [3, с.99-133] как неотъемлемый элемент поэтического текста. Эта операция устанавливает отношения между сходными, контрастными и чередующимися сходными и

контрастными строками. В первом случае мы имеем синонимическую разновидность параллелизма, во втором – антитетическую, в третьем – синтетическую.

Операции рифмы и параллелизма аналогичны логическим связкам, участвующим в образовании сложных формул из простых по правилу, дающему определение формулы. Поэтическим аналогом этого правила будет определение размера, устанавливающее соотношение элементов алфавита и запрещающее выход за рамки этих соотношений. Нам представляется, что поэтические операции ближе к логическим союзам, чем к грамматическим. Грамматические союзы включены в алфавит поэтического языка в качестве линейных синтаксов или являются сложными синтаксами, но также линейными, а не операциональными. Сами по себе они еще не гарантируют “поэтичность”. В грамматике естественного языка их смысл не задан систематическим образом, они могут быть многозначными (например, союзы “да” или “но”), тогда как операции искусственных языков поэзии и логики не имеют синонимов внутри этих языков, ничем не могут быть заменены и потому выполняют раз и навсегда закрепленные за ними функции.

Реляционные синтаксы – грамматические категории естественного языка, формально (структурно) оказываются подчиненными все той же общепоэтической “идее”: например, падежное окончание должно выполнять законы рифмы в конце строки; местоимение будет заменено именем существительным (или наоборот) с соответствующим числом слогов, если того потребует правило размера. Любопытно, что в поэтическом тексте реляционные, скрытые значения естественного языка, детерминирующие его глубинную структуру, только и сохраняют свой чистый, естественно – языковой, грамматический смысл в противовес конкретным элементам. Нам представляется, что это связано с их абсолютной функциональностью, с тем, что они функциональны по определению в отношении корневых и деривационных структур.

Алфавит, определение сложных синтаксов посредством размера в своей совокупности составят синтаксис поэтического языка. Мы не назвали сложные синтаксы. Ими будут (в линейном порядке) слово, строка, строфа и всё стихотворение.

Какие же структуры следует отнести к семантическим в поэтическом произведении, трактуемом как знаковая система? Традиционно в качестве семантических свойств знака выделяют смысл и значение. Под значением понимают реально существующий предмет, а под смыслом – существенные свойства этого предмета, выраженные в языке. Такое понимание термина “семантика знака” характерно для принятой в классической логике, например, теории смысла и значения Фреге [см. 4, с.25-49]. Однако эти дефиниции не применимы к культурному контексту: культура никогда не имеет дело с реально существующим, она всегда – превращенная реальность. “Значения” знаков культуры условны, их “нет” во внешней действительности. Следовательно, эти знаки не имеют денотатов. Но тогда и смысл не может быть определен в духе Фреге, хотя знаки культуры очевидно “небессмысленны”. Какова же природа семантики (т.е. её оставшейся смысловой части) конвенциональных знаков, среди которых знаки искусства предельно условны?

По нашему убеждению, смысл знаков поэтического и любого другого художественного текста детерминирован синтаксическим строем. Смысл используемых в

поэзии слов, предложений и т.д. – иной, чем имеют эти объекты в естественном языке. Этот природ, искажение или любая другая трансформация смысла происходит за счет того, что слово, предложение и т.д. становятся синтаксами поэтического текста и только будучи таковым, они приобретут новые семантические характеристики. Само по себе это наблюдение не ново. Об этом писали Эко, Лотман, Барт и др. Введенный нами здесь термин “синтакс” позволяет уточнить природу этого феномена.

Назовём синтакс, которому приписаны семантические свойства, семантом. Среди семантов выделим те, которые обладают денотатом и смыслом, и те, которые обладают только смыслом. Назовем первые денотантами, а вторые – аденотантами. Аденотанты несциентистских текстов приобретают свои семантические характеристики только в структуре этих текстов.

Смысл, появляющийся только в структуре, только благодаря тому, что один знак отличен от другого в составе алфавита и в тексте, впервые был определён, выделен в самостоятельный аспект знака де Соссюром. В “Курсе общей лингвистики” [5, с.106] он получает название “valeur” (“ценность”) и отличается от означаемой и означающей сторон знака. Идея аксиологической трактовки несциентистских знаков не была развита сторонниками швейцарского лингвиста, отождествившими этот ценностный аспект означаемым (понятием). Между тем, его выделение позволяет различать знаки естественного языка, культуры и научных текстов. Смысл аденотантного семанта поэтического текста, таким образом, порождается самой структурой этого текста, синтаксической частью прежде всего. Если в качестве синтаксов некоторой знаковой системы, принадлежащей культуре, берутся элементы, значащие нечто в другой системе, взятой за синтаксную основу, то в этой вторичной систем они теряют эти свои семантические свойства и преобретают новые.

Итак, в семантике поэтического текста мы получаем семанты с косвенным по отношению к естественноречевому смыслом. Среди них будут основные тропы: метафоры, синекдохи и метонимии.

Метафоры, подменяющие сходные или контрастные в первичных смыслах понятия, синекдохи, сужающие или расширяющие первичный смысл, и метонимии, заменяющие первичные смежные смыслы друг другом, составят систему основных семантических категорий поэтического языка.

Для того, чтобы исчерпать данное нами выше определение знака, нам остается задать его прагматический уровень. Так же как и семантический, он будет включать в качестве основного, ведущего, исходного синтаксический аспект.

Прагматика предполагает учет свойств, параметров носителей знаковой системы. Для нас это означает, что анализ последней на прагматическом уровне должен вскрыть механизм превращения синтакса, наделенного приписанным значением (смыслом), в собственно знак. Предпосылка такой трансформации – семиотическая способность, которой должны обладать автор и адресат. Кодирование, осуществляемое автором, включает в себя объекты кодирования (элементы внезнаковой реальности), средства кодирования, (синтаксы) и правила приписывания синтаксам свойств объектов кодирования. Эти правила могут быть сформулированы явно или неявно, но они всегда есть или предполагаются (кодом культуры, к которой принад-

лежит автор, исторического события, о котором пишут и т.п.). Интерпретация обратна кодированию и включает в качестве объектов семанты (синтаксы с приписанными семантическими свойствами), а также правила интерпретации. Она устанавливает соответствие синтаксам – внезаковых объектов, а кодирование – внезаковым объектам – синтаксов. В основе того и другого лежит одна и та же способность – семиотическая; кодирование и интерпретация – два модуса этой способности. Употреблённое нами слово “соответствие” синонимично термину “функция”. Тогда уместно говорить о функциях кодирования и интерпретации. Минимальное условие понимания поэтического произведения – пересечение области значения функции интерпретации с областью определения функции кодирования. Оно достижимо, если и только если есть хотя бы одно общее правило для интерпретации и кодирования.

Существенной особенностью кодирования и интерпретации в культуре является то, что исходный (авторский) текст и текст, получающийся в результате интерпретации, никогда не совпадают, но только в лучшем случае стремятся к совпадению. Именно это обстоятельство даёт прирост смысла и становится важнейшим фактором смыслообразования в культуре. Ю.М. Лотман в книге “Культура и взрыв” [6, с.155-156], где он излагает динамическую концепцию культуры, им названы моменты такого несовпадения – моментами взрыва, сообщающими динамичность знаковой системе.

Итак, мы описали поэтический текст в терминах знакового анализа: знак – синтакс – семант – денотант – аденотант – смысл – кодирование – интерпретация. При этом мы получили следующую структуру: синтаксис, представленный алфавитом линейных, динамических, операциональных и реляционных синтаксов и правилами образования сложных синтаксов из простых (определение размера); семантика, задаваемая системой семантических категорий поэтического языка – аденотантными семантами(тропами); прагматика, предполагающая две встречных процедуры: кодирование (функция от объектов внезаковой реальности к синтаксам) и интерпретацию (функция от синтаксов к объектам внезаковой реальности). В нашем поэтическом языке, таким образом, не получили своих определений грамматические категории естественного языка как независимые элементы. Включенные в алфавит в качестве реляционных синтаксов, они, как отмечалось, подчинены правилам размера, законам рифмы и параллелизма, и именно здесь они становятся явными носителями ценности – “valeur”. Их функциональный характер в естественном языке, лишенность конкретных значений позволяет сохранять их реляционные значения в поэтическом тексте без изменения, изменится лишь их статус: если в естественном языке степень выраженности в его категориальной структуре реляционных значений есть характеристический признак согласно классификации Сепира [7, с.5-195], то в поэтическом тексте у этих элементов подчиненное положение.

Структура поэтического языка, следовательно, – иная, отличная от естественной языковой. Это согласуется с общей функциональной трактовкой языка, которую мы принимаем и которую разделяет ряд авторов. Если в формальных языках логики реализуют себя познавательные возможности языка, то с точки зрения этих возможностей изменится и категориальная структура искусственного языка логики.

Аналогичным образом, построение языков на основе поэтических функций выражений естественного языка даст структуру, отображающую только эти функции в качестве основных. Мы предполагаем, что формальный язык логики и поэтический язык представляет собой в этом отношении предельные случаи построения искусственных языков на базе естественного. Первые реализуют его универсальные, внеязыковые возможности, вторые же вбирают в себя все фонологическое и реляционное богатство национальных языков.

Нам осталось теперь описать в предложенных терминах какой-либо конкретный поэтический текст. Для этих целей был выбран текст уже упоминавшегося здесь стихотворения Пастернака “Никого не будет в доме...” [8, с.170]. Для удобства пронумеруем строфы и строки.

I

1. Никого не будет в доме
2. Кроме сумерек. Один
3. Зимний день в сквозном проеме
4. Незадернутых гардин.

II

1. Только белых мокрых комьев
2. Быстрый промельк маховой,
3. Только крыши, снег и, кроме
4. Крыш и снега, - никого.

III

1. И опять зачертит иней,
2. И опять завертит мной
3. Прошлогоднее унынье
4. И дела зимы иной,

IV

1. И опять кольнут доньне
2. Не отпущенной виной,
3. И окно по крестовине
4. Сдавиг голод дровяной.

V

1. Но неожиданно по портьеру
2. Пробежит вторженья дрожь.
3. Тишину шагами меря,
4. Ты, как будущность, войдешь.

VI

1. Ты появишься у двери
2. В чем-то белом без причуд,
3. В чем-то впрямь из тех материй,
4. Из которых хлопья шьют.

Синтаксный уровень фиксирует следующие структуры. Стихотворение состоит из шести четверостиший. Нечетные строки содержат восемь слогов, четные – семь. Это “нотное” число слогов (в нечетных строках – октава, в четных – общее количество нот) достигается использованием различного числа слов, входящих в различное число предложений, что подчеркивает вспомогательный характер этих лингвистических образований. Главное для Пастернака – соблюсти определенное количество слогов в четных и нечетных строках. Для этого он использует все известные ему возможности родного языка в качестве синтаксической базы: разрывает предложение на несколько строк, рифмует конец одного предложения с началом другого и т.д.

Способы рифмовки в этом стихотворении чрезвычайно самобытны. Рифма связывает здесь не просто строки внутри четверостишия, но и разные четверостишия между собой: первое и второе; третье и четвертое; пятое и шестое. Причем первое и второе, пятое и шестое попарно зарифмованны по одному принципу, а третье и четвертое – иначе и образуют восьмистишие.

Проиллюстрируем это. Будем использовать следующие обозначения. В записи M_n M – номер строки (арабской цифрой), n – номер четверостишия (римская циф-

ра); знак = будет означать рифмическое созвучие конечных ударных слогов строки. Отношение = между строками рефлексивно, симметрично и транзитивно.

Тогда, в предложенных обозначениях, первое и второе четверостишия зарифмованы следующим образом: $1_I=3_I=1_{II}=3_{II}$, и $2_I=4_I$, $2_{II}=4_{II}$, но: $2_I \neq 4_{II}$, и $2_I \neq 2_{II}$. Рифмуются, таким образом, нечетные строки как одного, так и обоих четверостиший, а четные строки созвучны только внутри четверостишия. Аналогично: $1_V=3_V=1_{VI}=3_{VI}$, и $2_V=4_V$, $2_{VI}=4_{VI}$, но: $2_V \neq 4_{VI}$, и $2_V \neq 2_{VI}$.

Иным правилам рифмы подчинены третье и четвертое четверостишия, выраженные одним сложным предложением: $1_{III}=3_{III}=1_{IV}=3_{IV}$ и $2_{III}=4_{III}=2_{IV}=4_{IV}$.

Таковы «вариации на тему» рифмы «аб аб», изобретенные Пастернаком для данного поэтического текста. Параллелизм здесь связывает строки из одного и того же четверостишия, а также и из разных, даже не следующих непосредственно друг за другом. Параллельными будут 1_I и 4_I («никого»); 2_I и 3_{II} («кроме»), 4_{II} и 3_{II} («крыши, снег»), 1_{III} , 2_{III} и 1_{IV} («и опять + будущее время глагола в третьем лице множественного числа»), 3_V и 1_{VI} («ты войдѣшь» и «ты появишься»), 2_{VI} и 3_{VI} («в чем-то»). Всюду – синтетический параллелизм, достигаемый использованием общих слов, повторами синтаксических конструкций, усиленный повторами реляционных синтаксов (союзов, предлогов, местоимений, глаголов будущего времени). Будущее время всех глаголов, кроме последнего слова последнего четверостишия (шьют) связывает все строки между собой. Во втором четверостишии нет глаголов, но отрицательное местоимение «никого», последнее слово в нем, отсылает нас к первому слову стихотворения – и следующему за ним глаголу в будущем времени – «никого не будет». При этом все глаголы будущего времени, кроме «будет», имеют совершенный вид, а единственный глагол в настоящем времени – не совершенный.

Помимо будущего времени глаголов к реляционным синтаксам в данном стихотворении относятся отрицательный, неопределенный и личный разряды местоимений, косвенный (творительный) падеж и объектность предложении личного местоимения 1 лица единственного числа в сочетании с именительным падежом и субъектностью в предложении личного местоимения второго лица единственного числа, исключаяющий характер слов «только» и «кроме».

С точки зрения семантики в данном стихотворении Пастернак «задает» пространственно-временной вектор бытия, преломленный в призме человеческой судьбы. Это достигается за счет превращения слов естественного языка в семанты поэтического текста. Как только мы объявим, что перед нами – алфавит поэтического языка, мы получим трансформированные смыслы и среди этих косвенных смыслов приблизимся к тем, которые имеет в виду автор.

Дом, гардины, проём, окно, портьеры, двери из жилища и интерьера превратятся в символическое пространство, станут в один ряд со словом «сумѣрки», означающим время, пограничное между днем (явным, известным и уже немного прошедшим) и ночью (тайным, скрытым, тем, чему ещё только предстоит сбыться). Проём, сквозь который «виден» внешний по отношению к «дому» (внутреннему пространству) мир, даёт возможность заглянуть из прошлого в настоящее, причем и прошлое, и настоящее слиты в одном моменте времени (или точке пространства), – в будущее – гардины не задернуты, нужно только захотеть увидеть. Будущее в

представлении поэта – тоже незамкнутая ветвь времени (проём сквозной): и сохранность прошлого (вина не отпущена до ныне), и переходность настоящего (несовершенный вид) могут быть увидены «оттуда» - из «будущности». Первоначально данное как физическое пространство – время становится тем пространством – временем, где и когда сбывается судьба: простая констатация «никого не будет в доме» создаст ощущение внутреннего одиночества, опустошенности; слово «будущность» выявит личностный характер временных отношений.

Три направления времени при доминировании будущего переплетаются, накладываются друг на друга, совпадают и разъединяются. В будущем «кольнут не отпущенной виной», «прошлогоднее уныние» тоже «завертит мной» в будущем. Настоящее дано двумя словами – «доныне» (в сочетании сострадательным причастием прошедшего времени «неотпущенной») и «шьют» (в контексте будущего). Слияние моментов прошлого и настоящего отображено Пастернаком также в зарифмованных между собой третьем и четвертом четверостишиях, причем настоящее несет печать унылого и непрощенного прошлого. Подчеркнутая тема будущего (посредством преобладания глаголов будущего времени совершенного времени) даёт представление о непрерывном течении, направленности и предзаданности времени и судьбы.

Личное местоимение «я» употреблено только один раз и в косвенном падеже («мной»), между тем экзистенциальный характер общего смысла стихотворения не вызывает сомнения. Он именно и создает контекст одиночества, заброшенности в пространстве – времени с его пустотой–тишиной, нарушаемой, однако, вторжением будущности, измерившей эту тишину своими шагами, будущности, сотканной из хлопьев – того, что видел тот, кто смотрел сквозь проём не задернутых гардин, только тогда эта материя будущности представлялась ему быстро, хаотично, неуловимо, бессмысленно мелькающими снежными комьями. Начало и конец оказываются связанными, что создаёт впечатление единства всего стихотворения. О будущем Пастернак говорит как о проекции прошлого и настоящего, сфокусированной на оси сквозного приёма – объектива. Его можно «подсмотреть», хотя оно и неопределенно – его материя из чего-то (неопределенное местоимение) белого (раскладывающегося на все цвета спектра).

Перейдем теперь к описанию прагматических аспектов стихотворения Бориса Пастернака. Что даёт возможность поэту выразить, а нам воспринять смыслы, описанные нами в семантической части нашего исследования? Что сделает выражение «хлопья шьют» метафорой, а не нонсенсом? Иными словами: что создаст коды и интерпретацию? То, что мы, вслед за автором, наделим эти слова и словосочетания свойствами, которых у них нет: не обладает слово «дом» свойством быть синонимом слова «пространство», равно как и хлопья не могут быть кем-то из чего-то сшитыми. Все это, однако, окажется возможным благодаря нашей и авторской семиотической способности, модусами которой являются встречные процедуры кодирования и интерпретации. И для автора, и для читателя смыслы создадут «бессмысленные» изначально, но потенциально обладающие семантическими свойствами элементы алфавита. Это только кажется парадоксальным, на самом деле именно они отошлют нас к собственно поэтическому, а не к какому-либо другому тексту. Бесконечность интерпретации, её заведомая неполнота, неисчерпаемость смысла – в

синтаксическом строе стихотворения, поэтому что именно синтаксическим единицам будут бесконечное число раз приписываться содержательные свойства. То, что обычно называют прагматикой, т.е. уровень диалога между участниками коммуникации вне синтаксического аспекта, на глубинном уровне в качестве своего условия имеет семиотическую способность людей, вовлеченных в коммуникативный процесс. Так, сцепленные между собой зарифмованные и параллельные строки, создавая неповторимый ритмический рисунок стиха, навязывают, открывают нам смысл, дают перспективы прочтения произведения.

Для того, чтобы убедиться в доминирующей роли синтаксического аспекта на всех ступенях формирования знаковой системы, принадлежащей искусству и культуре в целом, можно попытаться устранить в предложенном нами анализе стихотворение Пастернака синтаксическую часть. Что тогда останется? Точнее, что исчезнет? Исчезнет собственно поэзия. Останутся буквальные смыслы слов. Не нужно будет говорить о прагматике: поэтом ничего не закодировано, нечего и интерпретировать. Итак, описание структуры поэтического текста в предложенных терминах знакового анализа позволило нам выделить общие для всех поэтических произведений элементы и специфицировать собственную структуру поэтического текста.

Список литературы

1. Якобсон Р.О. Аксиомы системы стихосложения. На примере мордовской народной песни. // Якобсон Р.О. Избр. Работы. – М.: «Прогресс», 1985. – С. 133-140.
2. Николко В.Н. Краткий курс логики. – Симферополь, 1998.
3. Якобсон Р.О. Грамматический параллелизм и его русские аспекты. // Якобсон Р.О. Избр. работы. – М.: «Прогресс», 1985.
4. Фреге Г. Смысл и значение. // Фреге Г. Избр. работы. – М.: ДИК, 1997.
5. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. – М.: ЛОГОС, 1998.
6. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб: «Искусство», 2000.
7. Сепир Э. Язык. // Сепир Э. Избр. труды по языкознанию и культурологии. – М.: Изд. гр. «Прогресс – Универс», 1993.
8. Пастернак Б. Стихотворения. – М.: «Радуга», 1990.

Поступило в редакцию 02.09.02