

Портрет-пейзаж в ранней лирике Бориса Пастернака (к проблеме интерпретации)

Михаил Н. Дарвин

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, mhldarvin@gmail.com*

Аннотация. В статье путем анализа конкретных текстов выявляются две основные текстопорождающие модели стихотворных произведений. К первой модели относятся глоссалические, основанные на доминировании звукового, а не метрического конструктивного фактора (классический пример «Бобэоби пелись губы...» В. Хлебникова) тексты. При этом, приближаясь по некоторым признакам к жанру иллюстрации, «портрета» лица, текст В. Хлебникова сохраняет динамизм произведения словесного творчества, который Ю. Тынянов считал важнейшим непередаваемым путем изобразительного искусства свойством.

Вторая модель, которую можно назвать онтологической, основана на сдвиге отношений субъекта и объекта, характерного для классического искусства слова. В статье на примере анализа стихотворений раннего Б. Пастернака рассматривается специфика беспредметной образности и возможности ее интерпретации.

Ключевые слова: портрет-пейзаж; субъектно-объектная организация текста; футуризм; онтологизация; абстрактная образность

Для цитирования: Дарвин М.Н. Портрет-пейзаж в ранней лирике Бориса Пастернака (к проблеме интерпретации) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. Ч. 2. С. 116–127. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-2-116-127

Images of sight and hearing
in early Pasternak's lyrics
(toward an interpretation issue)

Mikhail N. Darvin

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, mhldarvin@gmail.com*

Abstract. By analyzing a number of texts, the article reveals two main text-generating models of poetic work: the first is a glossal one based on the dominance of the sound rather than the metric constructive factor (the classic example of “Bobeoby sang the lips” by Velimir Khlebnikov). At the same time, approaching the “portrait” of the person close in some aspects to the genre of illustration, Khlebnikov’s text preserves the dynamism of the work of verbal creativity, which Tynyanov considered the most important way to avoid descripti art.

The second model, which can be called ontological, is based on a shift in the subject-object relationship that is characteristic of the classical art of the word. Here we put our argumentation of the analysis of Boris Pasternak’s poem. In the article, through analyzing the early poems by B. Pasternak, the specificity of the objectless figurativeness and the possibility of its interpretation are considered.

Keywords: portrait-landscape; subject-object organization of the text; futurism; ontologization; abstract imagery

For citation: Darvin MN. Images of sight and hearing in early Pasternak’s lyrics (toward an interpretation issue). *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies” Series*. 2019;2:116-127. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-2-116-127

Введение

Крутой перелом, происходивший в русской литературе на рубеже XIX–XX вв. при переходе от классической художественности к неклассической, породил множество блестящих экспериментов, основанных на сближении различных видов искусств и поисках новых способов построения словесного образа. В пору расцвета в 60-е годы прошлого века структурализма Ю.М. Лотман писал:

Для ряда поэтических направлений начала XX века характерен отказ от представления о языковых связях как воплощенной реальности и языковой семантической системе как структуре мира. С этим связано и то, что собственно языковая ткань стиха начинает строится на основе сдвинутых значений, и то, что для построения текста становится необходим некоторый дополнительный регулятор [1 с. 709]

Таким дополнительным регулятором для символизма, например, кроме естественного языка, был язык отношений (музыка, математика), для футуризма – язык вещей (зримый образ мира, живопись), для акмеизма – язык культуры (уже существующие другие тексты на естественном языке)¹. При некоторой спорности выдвинутого предположения нам представляется важной его ориентированность на преобразование словесного образа в связи с установкой на достаточно широкий креативный диапазон творчества.

Для выяснения содержания такой связи мы остановили свой выбор на футуризме. Предметом анализа будут служить тексты ранних стихотворений Пастернака.

Проблема поэтики Б. Пастернака

Ключевыми проблемами поэтики творчества Бориса Пастернака являются, пожалуй, три группы вопросов: субъектно-объектная организация лирики поэта, оппозиция внутреннего и внешнего, одушевленного и неодушевленного, а также специфика тропов в образно-словесном строе его поэзии. В настоящем исследовании нет возможности развернуть должным образом все существующие в пастернаковедении концепции ученых, напрямую касающиеся этих вопросов. Выделим лишь те основные, на которые мы опираемся в своей работе.

Существуют две основные линии понимания специфики субъекта в лирике Пастернака. Первая утверждает неэгоцентричный либо безличный статус субъекта. Пастернак крайне мало рассказывает о себе и от себя. Пейзаж и зритель словно меняются местами: «Они (облака) замечают: с воды похудели / Заборы заметно, кресты – слегка» («Сестра моя – жизнь»); «Меня деревья плохо видят / на отдаленном берегу» («Душная ночь»). Из приведенных примеров² видно, что автор здесь как бы полностью отсутствует: природа сама объясняется с читателем. Первое лицо отодвигается на задний план, становится безмолвным свидетелем происходящего³.

Другое понимание проблемы принадлежит Р. Якобсону, который считает, что пренебрежение лирическим «я» Пастернака иллюзорно:

¹ Данные для разработки такой типологии поэзии Серебряного века, по признанию Ю.М. Лотмана, принадлежат З.Г. Минц [1 с. 709].

² Примеры взяты из работы С.Н. Бройтмана [2]

³ Многие исследователи, например А.Д. Синявский [3], Ю.И. Левин [4], замечают, что лирическое «я» у Пастернака лишается своей моно-субъектности.

Вечный лирический герой несомненно здесь. Его присутствие стало метонимическим. <...> В пастернаковском лиризме образы внешнего окружения оказываются отброшенными бликами, метонимическими выражениями лирического «я» [5 с. 329].

Редукция лирического «я», произведенная Jakobsonом, была подхвачена и развита другими учеными, среди которых следует выделить Й. Ужаревича [6], назвавшего отсутствие лирического героя у Пастернака своего рода *коперниковским переворотом*, позволившим коренным образом изменить субъектно-объектные отношения в лирическом творчестве вообще.

Если попытаться обобщить суждения и концепции, связанные с особенностями поэтики Пастернака, то можно утверждать, что наиболее частотной является концепция метонимичности его поэтики. Основа метонимии, как известно, подразумевает *ассоциацию по смежности*, но вряд ли, исходя из этого, можно утверждать, что метонимия автоматически ведет за собой *взаимопроникновение предметов*. Поэтому неудивительно, что концепция метонимичности поэтики Пастернака далеко не всегда находит поддержку у литературоведов.

Концепции метонимичности поэтики Пастернака противостоят теории, основанные на связи словесного образа Пастернака с «мощной тенденцией к онтологизации художественной реальности, которой отмечена литература рубежа XIX–XX в.» [2 с. 25].

Методологическим основанием таких теорий является историческая поэтика А.Н. Веселовского.

О жанре портрета-пейзажа в лирике Пастернака

Жанр портрета в словесном художественном произведении тесно связан с традициями описания в эпосе. В лирике описание уступает место рефлексии субъективного «я». Поэтому жанр портрета в аспекте изобразительной фигуративности ей не свойственен. Однако в русской поэтической культуре начала XX в., как мы уже отмечали, происходят изменения, существенно расширяющие традиционные границы ее творчества. Особенно это заметно в футуризме, где поэзия и живопись, слова и краски, всегда шли бок о бок. Можно вспомнить, как Маяковский описывает создание натюрморта в своем знаменитом стихотворении «А вы могли бы?..», воскрешая «мертвую природу» и возводя повседневность в ранг искусства:

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;

я показал на блюде студня
 косые скулы океана.
 На чешуе жестяной рыбы,
 прочел я зовы новых губ.
 А вы
 ноктюрн сыграть
 могли бы
 на флейте водосточных труб?

1913

Интересно, что в тексте одновременно фиксируются два свершившихся действия: «я показал и я прочел». Это действия художника и поэта в едином акте творчества, в результате которого рождается неподражаемое произведение искусства: синтез слова и живописи. Отсюда вызов футуриста, обращенный, по-видимому, не просто к обывателю, *вы*, но к своему антогонисту, предположим, поэту-символисту, настоящее и будущее которого находилось в другой сфере искусства, в музыке. Не случайно возникает предложение сыграть ноктюрн, небольшое музыкальное произведение, нежного мечтательного характера фортепьянного исполнения, как правило, в духе Шопена. Задача невыполнимой сложности. У гипотетического творца такого гипотетического произведения нет будущего.

Зато другой футурист, Велемир Хлебников, находит возможность удивить читателя не меньше Маяковского, создав своего рода портрет, не прибегая к традиционным средствам изобразительности. В 1908–1909 гг. он создает семь строк совершенно необычного текста, в котором в слове, находящемся по ту сторону смысла, реализованы звуковые представления, позволяющие на самом деле по-своему увидеть портрет лица:

Бобэоби пелись губы,
 Вээоми пелись взоры,
 Пиээо пелись брови,
 Лиэээй — пелся облик,
 Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
 Так на холсте каких-то соответствий
 Вне протяжения жило Лицо.

1908–1909

Нельзя пройти мимо блестящего анализа Ю.Н. Тыняновым этого *заумного* стихотворения Хлебникова:

Преводя лицо в план звуков, Хлебников достиг замечательной конкретности. <...> Губы здесь прямо осязательны, в прямом смысле.

Здесь – в чередовании губных **б**, лабиализованных **о** с нейтральными **э** и **и** – дана реальная картина губ; здесь орган языка назван, вызван к языковой жизни через воспроизведение этого органа. Напряженная артикуляция **вээо** во втором стихе – звуковая метафора, точно так же ощутимая до иллюзии. <...> Концовка стихотворения как бы переводит звуковой ассоциативный план описания частностей в конкретное лицо, запечатленное на холсте художником. Создание портрета завершилось [7 с. 25].

Хлебникову удалось виртуозно создать своего рода портрет звуко-человека. Безусловно, шедевр Хлебникова, нарисовавшего звуками, в своем роде уникален, но как пример такого рода не единственен.

Можно вспомнить «Глоссолалию» А. Белого, поэму о звуке, написанную по преимуществу ритмической прозой. Опираясь на теорию индоевропейского происхождения языков, А. Белый создает свою общую для всех языков звуковую картину мира. К созданию подобной теории, как известно, стремился и Хлебников. Поэма А. Белого представляет собой уникальный антропософский анализ порождающей творческой силы звука. Белый дает совершенно оригинальное, поэтическое видение природы звука:

Ушел к себе в рот подсмотреть мироздание речи: я буду рассматривать сказку, в которую верю, как в быль; сказка звуков пройдет: пусть для вас она сказка; а для меня она – истина, дикую истину звука я буду рассказывать [8 с. 24–25].

Перед этим фрагментом стихов в прозе А. Белый цитирует своеобразное углубление в звук евангелиста Иоанна в мистическом откровении Якоба Бёме:

“Am Anfangschuf Gott Himmel und Erden”. Надо в точности рассмотреть эти слова, что они значат. Am собирается в сердце и доходит до губ, здесь оно пленяет и, звуча, возвращается назад до своего исходного места... Это означает, что звук изошел из сердца Божия и объял все место сего мира; но как оно оказалось злым, то звук снова отступил назад. Здесь опять-таки гласное «а» прямо связано с сердцем, а “п”, пропуская струю выдыханий через нос, оставляет свое впечатление: наполовину снаружи, наполовину изнутри. Это означало, что сердце Божие возымело отвращение к поврежденности и отвергло от себя поврежденное существо [8 с. 22–23].

На протяжении ряда страниц А. Белый описывает градацию жестов посредством звука, приходя к выводу, что у звука есть своя морфология происхождения, свое тело.

Возвращаясь к ранним стихам Бориса Пастернака, выделим тот аспект его экспериментального в тот момент творчества, который был связан с попытками создания жанра портрета, тесно связанного с пейзажной лирикой. Впервые, насколько нам известно, на это обратил внимание Ю.М. Лотман:

Ранние стихи с известной прямолинейностью обнажают одну существенную особенность лирики Пастернака... Деление на внешний и внутренний мир у Пастернака снято: внешний наделен одушевленностью, внутренний – картинной пейзажностью и предметностью. Граница между «я» и «не-я», сильно маркированная в любой системе субъективизма, в тексте Пастернака демонстративно снята [1 с. 713].

Такую особенность лирики раннего Пастернака Лотман обнаруживает в стихотворениях «Весна» (1910–1912); «Быть полем для себя...» (1913?); «Я найден у истоков щек...» (1913?); «С каждым шагом хватаюсь за голову...» (1913?). Выделенные исследователем тексты безусловно представляют интерес своей слитностью внутреннего и внешнего в некий единый портрет-пейзаж. Например, в стихотворении «Весна» мы читаем:

В померкших коридорах корь.
Прохожих лица – зерна снега.
И адский пламень карих зорь
Занялся над кобылой пегой.

Колючий город – ясный ключ
В истоках ключевого неба,
В <турнирах> траурный сургуч.
Блеснет краями кожа кэба.

Внешний мир при отсутствии внутреннего действительно выглядит здесь одушевленным. Преобладает в этой одушевленности пейзаж, включающий в себя «прохожих лица», подчиненных процессам «болезненных» весенних изменений природы.

В тексте стихотворения возникает целый ряд сравнений, основанных на контаминациях и подменах, создающих лаконичный и в то же время емкий язык описания мира как нераздельного и неслиянного. «Прохожих лица – зерна снега». Вместо фразеологизма «карие глаза» возникает неологизм «карих зорь», создающий впечатление модальности синкретизма. Однако в отличие от синкретизма дорефлективного традиционализма синкретизм начала XX в. носит не ритуальный характер действия, но является

осознанным поступком креативного сознания, направленным на свободное соединение в едином образе гетерогенных начал предметного ряда посредством его фрагментации. Мы подошли здесь к важнейшему вопросу понимания структуры поэтической образности лирики Пастернака.

Обычный скептицизм восприятия художественного построения поэтических образов Пастернака основан на сложности понимания их целостности, внешней несвязанности составляющих эти образы сторон, отсутствия у них референтности в коммуникативном акте. Какая связь между «кобылой пегой» и «краями кожи кэба»? Если разобраться, то, на наш взгляд, прямая. С точки зрения организации стихотворного ритма эти образы-фрагменты появляются в заключительных стихах первого и второго катренов и являются своего рода завершающими частями каждой строфы. Следует заметить, что в ранних стихах Бориса Пастернака мы не наблюдаем ослабления ритмики. Как правило, большинство стихотворений пишутся классическим (пушкинским) четырехстопным ямбом, укладывающимся в типичные катрены с перекрестной связью в основном точных мужских и женских рифм. Синтаксис также не обладает какой-то изощренностью. В каждой строфе по два–три простых предложения без enjambments. Синтаксическое членение речи совпадает со стихотворным: окончание предложения совпадает с окончанием стиха. «Дополнительный регулятор» стиховой формы не требуется. В чем же тогда сложность? На наш взгляд, в смысловых разрывах частей целого.

Специфика поэтики Пастернака состоит в нарушении логики высказывания, в ликвидации обязательной связи между предыдущим и последующим предложениями как смысловыми единицами целого. Сама последовательность частей высказывания (предложений) строится по не по принципу «одно вследствие другого», а по принципу «одно вместо другого»⁴. Таким образом, правило обязательного сцепления слов в высказывании речевого субъекта нарушается у Пастернака. Причем неожиданным для читателя способом: устранением самого субъекта высказывания, лирического героя. Слово у Пастернака как бы не нуждается в посредничестве какого бы то ни было субъекта, личности. Оно открывается само одновременно с читательским восприятием. Думается, именно в этом состояло влияние футуристов (в первую очередь В. Хлебникова) на Б. Пастернака в ранний период его творчества. В этом смысле его можно считать полноправным участником процесса освобождения «самовитого» слова. Развертывание высказывания

⁴ Как известно, о такой последовательности частей текста в трагедии писал еще Аристотель в своей «Поэтике».

в поэтическом тексте у Пастернака протекает как бы не контролируемым сознанием автора способом глоссалии, вызванной онтологической природой самого слова. Задача автора заключается в том, чтобы открыть эту природную связь слов друг с другом. В чем же она состоит? В звуковой симметрии.

В текстах стихотворений раннего Пастернака можно обнаружить устойчивую систему звуковых повторов, которую можно определить с помощью приставки *giter*. Например, наряду с привычной рифмовкой слов можно наблюдать и ее непривычное удвоение. В первой строфе приведенного нами текста стихотворения «Весна» слово «пегой» рифмуется со словом «снега», а во второй слово «кэба» – со словом «неба». Но эти же парные созвучья можно воспринимать и как сквозные для всего текста, в какой-то степени выравнивающие отношения фрагментарности разрозненных частей текста: снега – пегой – неба – кэба. Неизвестно откуда взявшаяся «кобыла пегая» ставится на свое место, буквально впрягается в повозку «кэба», обозначая собой движенье («блеснет краями») в лучах «адского пламени» неподвижной болезни. Приводятся в действие и другие рифмы текста, на сей раз мужские, создавая своей семантический ряд: корь – зорь – ключ – сургуч. Сопоставление рифменных рядов приводит к неожиданному открытию двух противоположных состояний творческой рефлексии, выражающихся в образах свободы движения и неподвижности застоя. Первый рифменный ряд (снега ↔ пегой ↔ неба ↔ кэба) обозначает движение, перемещение, освобождение. Второй (корь ↔ зорь ↔ ключ ↔ сургуч) – неподвижность, закрытость, болезнь, запрет. Звуковые соответствия здесь заметно семантизируются, создавая некие одушевленные портреты-пейзажи со скрытыми в них анонимными наблюдателями, не претендующими называться лирическими героями. Поэтому вектор движения предикативных рядов у Пастернака теряет свою однонаправленность. Движение может совершаться в противоположных направлениях в отличие от классической парадигмы художественности. Когда Пушкин в своей «Осени» говорит: «я не люблю весны; весной я болен», то это обусловлено внешним миром, неодушевленным, «вонь, грязь», и внутренним, одушевленным, «Кровь бродит; чувства, ум тоскою стеснены». Обратного хода быть не может. Это точка зрения лирического «я». У Пастернака такого лирического «я» просто нет.

Портрет-пейзаж Пастернака не субъективируется, а онтологизируется, предстает перед нами как бытийный и случайный в своих звуковых и зрительных проявлениях.

Обратимся к другому стихотворению раннего периода творчества Пастернака, «Я найден у истоков щек...», состоящего всего из трех четверостиший четырехстопного ямба:

Resté dans ton etreinte.

Новог. телегр. 1913

Я найден у истоков щек,
Я выброшен к истокам смеха.
Высоко надо мной висок
И свеч двоящееся эхо.

О, только б на песках меня
Не подобрал никто, не отнял,
И только об отнятьи дня
Под поцелуем пела отмель.

И я – как в Риме на ремне,
Увековеченный увечьем.
Шуми и ты же вечно мне,
О плещущее ты предплечье.

Обращает на себя внимание необычное построение текста: стихотворению предпослан эпиграф на французском языке⁵ с пометой «телеграмма»;

Телеграмма – вид срочного сообщения с абсолютно понятным отправителем, выраженным в определенно-личной форме глагола *resté*: остаюсь твой.

Если считать эпиграф «прозой», началом произведения, то далее открывается «непонятная», стихотворная, часть текста, связанная с предыдущей только допустимым присутствием местоимения «я». Однако «я» как отправитель телеграммы и «я» как субъект высказывания в стихотворной части текста теряют отношения тождества. «Проза» не переходит в «стихи».

Лирическое «я» в дальнейшем вообще как бы утрачивает свою осязаемую телесность, превращаясь в некое абстрактное создание ничтожно малой величины, всецело зависящее от воздействия сверхличных сил судьбы и неизвестности.

Положение «я» между «устьем щек» и «устьем смеха», между «поцелуем» и «отмелью», находится в крайне низкой точке вертикального построения картины мира: «высоко надо мной висок». «Я» здесь уподобляется то скользящему взгляду, то части тела. Возникает ощущение несвязанности элементов возведенной конструкции, ее фрагментарности в крайней степени (*ne plus ultra*). Впечатление нарочитой дискретности построения текста усиливается от недостатка лексико-синтаксической связи предложений внутри строфической сегментации стихотворения. Предложений

⁵ В переводе издания («Библиотеки поэта» (1990)) «Остаюсь неизменно твой» с пометой «Новогодняя телеграмма 1913 г.»

всего пять: два в первой строфе, одно во второй и два в третьей. Каждое предложение обособлено и не связано с другими логико-семантическими отношениями. В стилевом плане все пять предложений представляют собой короткие сообщения, напоминающие «телеграфный», экономный набор, понятный, может быть, только адресату. Три последних предложения усложняются проявлением воли и желания. Но если семантическая связь между предложениями выглядит крайне ослабленной, то заметно выраженной, несомненно, является связь звуковая, фонетическая. Именно она разрушает, казалось бы глухие, барьеры смысла.

Фонетическая активность текста такова, что она с помощью звуков, помимо прямых лексических повторов, создает определенные ряды разнородных слов: I. к истокам; высоко висок; песок; II. Никто не отнял; отнять дня; III. Под поцелуем пела отмель; в Риме на ремне; IV. Увековеченный увечьем; V. Плещущее предплечье.

Звуковая интенсивность текста способна преодолевать даже и разноязычие, и оппозицию стиха и прозы. Если не переводить французский эпиграф на русский язык, то глагол «resté» вполне созвучен русскому слову «истоки»: **st≅ct**.

Наблюдения над текстом, разумеется, можно продолжать и развивать, но и сделанных достаточно для того, чтобы признать, что звуковой строй стихотворного текста Пастернака определяет поэтику произведения как целого, в котором на фоне бессвязности возникают симметричные звуковые линии, создающие экспрессивный образ судьбы – любви – творчества и жертвы в соединении внешне разнородной и несоединимой картины мира.

Заключение

Проблематика нашей работы, связанная с выявление поэтики жанра портрета-пейзажа в контексте лирики футуризма на материале отдельных произведений В. Хлебникова и Б. Пастернака, разумеется, не может быть исчерпана в отведенных рамках данного исследования и может быть рассмотрена как заявка на реинтерпретацию феномена этого жанра. Вместе с тем функция этого жанра в какой-то степени понятна уже сейчас. В основе его лежат поиски нужных семантических сцеплений и соположения слов, призванных реабилитировать жизнь в эпоху ее отрицания. Другим важным выводом нашего предварительного исследования можно считать тенденцию такого построения текста портрета-пейзажа, в котором места лирическому герою как бы не находится. Созданный поэтом пейзаж воспринимается как одушевленный, но бессубъектный? Вопрос о том, является ли данное изображение фигуративным или абстрактным, остается открытым.

Литература

1. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПБ, 1996. 848 с.
2. *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь» М.: Прогресс-Традиция, 2007. 608 с.
3. *Синявский А.Д.* Поэзия Пастернака // Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 9–62.
4. *Левин Ю.И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах (по поводу одного стихотворения Б. Пастернака) // Тезисы докладов во Второй летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту: Тартуский университет, 1966. С. 26–30.
5. *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М.: Прогресс; 1987. 464 с.
6. *Uzarevic J.* Kompozicija lirske pjesme (O. Mandelstam i B. Pasternak). Zagreb, 1991. S. 92–99.
7. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
8. *Белый А.* Глоссолалия. Поэма о звуке. Томск: Водолей, 1994. С. 96.

References

1. Lotman YuM. About poets and poetry. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB Publ.; 1996. 848 p. (In Russ.)
2. Broitman SN. Poetics of the book by Boris Pasternak “My Sister is Life”. Moscow: Progress-Traditsiya Publ.; 2007. 608 p. (In Russ.)
3. Sinyavskii AD. Pasternak’s poetry // B. Pasternak. Poems and poetry. Moscow; Leningrad: Sovetskii pisatel’ Publ.; 1965. p. 9-62. (In Russ.)
4. Levin YuI. On some features of the content plan in poetic texts (about one poem by B. Pasternak // Abstracts of reports in the Second Summer School on secondary modeling systems. Tartu: Tartuskii universitet Publ.; 1966. p. 26-30. (In Russ.)
5. Yakobson R. Works on poetics. Moscow: Progress Publ.; 1987. 464 p. (In Russ.)
6. Uzarevic J. Kompozicija lirske pjesme (O. Mandelstam i B. Pasternak). Zagreb, 1991. s. 92-99.
7. Tynyanov YuN. Poetics. History of literature. Movie. Moscow: Nauka Publ.; 1977. 574 p. (In Russ.)
8. Belyi A. Glossolalia. A poem about sound. Tomsk: Vodolei Publ.; 1994. p. 96. (In Russ.)

Информация об авторе

Михаил Н. Дарвин, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; mhldarvin@gmail.com

Information about the author

Mikhail N. Darwin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993; mhldarvin@gmail.com