

Валентина Жильцова

ЗНАКИ ПРЕПИНАНИЯ В ОРГАНИЗАЦИИ МОНТАЖНОЙ КОМПОЗИЦИИ ЛИРИКИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Стиху Марины Цветаевой присуща виртуозность, филигранная отточенность – каждого слова, каждого знака, выражающих глубинную суть вещей, которая дана чаще всего в процессе постижения автором. В дальнейшем хотелось бы остановиться более подробно на средствах создания образа автора в узком смысле, точнее, образа лирической героини, а поскольку мы отдаем себе отчет во всей сложности и многоаспектности этой проблемы, то ограничимся анализом лишь знаков препинания (ЗП) в некоторых произведениях (насколько нам известно, впервые мысль о ЗП, творящих образ автора в понимании этого термина В.В. Виноградовым, была высказана О.Г. Ревзиной (Ревзина 1989)), построенных по принципам такой разновидности монтажной композиции, как киносценарий (Мартыанова 1990).

"Широко понимаемый монтажный принцип, как общее свойство художественной речи, восходящее в своих истоках к структурным закономерностям внутренней речи, – характерная черта поэтики XX в., проявившаяся во всех видах искусства" (Ковтунова 1990, 24), влияние выразительных средств и семиотических моделей которых на словесное творчество становится в последнее время предметом пристального изучения (Григорьев, Северская, Фатеева 1993; Мартыанова 1990; Монтаж). В научной литературе уже была высказана мысль о близости киносценария поэзии (Тынянов 1974), в частности стихотворениям Н. Искренко (Григорьев, Северская, Фатеева 1993), пластическим образам Цветаевой (Пухначев 1981). Возможна киносценарная интерпретация некоторых ее стихотворений ("Бабушка", "Вдруг вошла...", "Поезд" и др.), в которых фокус восприятия обусловлен точкой зрения лирического субъекта, являющейся определяющим фактором отбора и расположения аудиовизуальных элементов кадра, последовательность которых дает нам подтекстную информацию об эмоциональном состоянии воспринимающего, его мыслях, действиях, так как сочетание монтажных фрагментов всегда дает не сумму, а произведение смыслов (Эйзенштейн 1971, II).

Разбивка общего плана на кадры или объединение их в одну общую картину, организация планов (близкий-далекий), разграничение точек зрения, передача чувственных восприятий (зрительных, слуховых, тактильных) расчлененно или во взаимосвязи и т.д. происходит с помощью ЗП (см. замечание С. Эйзенштейна об их использовании в этом качестве Грибоедовым (Эйзенштейн 1971, II)). Они являются лишь одним из средств создания в художественном произведении образа автора, а это "внутренний стержень, вокруг которого формируется вся стилистическая система произведения" (Виноградов 1981, 101), ведь "в стиле индивидуального творчества могут быть преобразованы и переосмыслены значения даже общелитературных ЗП" (Виноградов 1981, 25).

Лирическая героиня расставляет эмоционально-экспрессивные акценты; передает свое субъективное видение мира, обусловленное душевным состоянием. Содержанием монолога может быть описание действий в процессе их "покадрового" восприятия в момент произнесения, а также виденных ранее картин, под влиянием определенных ассоциаций, фрагментарно проносящихся перед глазами как воспоминание. Чаще всего происходит совмещение этих композиционных принципов в полисобытийных текстах, и наглядный пример тому – стихотворение "Белое солнце и низкие, низкие тучи..." Оно интересно с точки зрения не просто образа лирической героини, а образа ролевого субъекта, так как дано в форме внутреннего (а в последней строфе и внешнего) монолога убитого солдата. Его положением в пространстве и ходом ассоциаций обусловлено перемещение фокуса восприятия.

Белое солнце и низкие, низкие тучи,
Вдоль огородов – за белой стеною – погост.
И на песке вереницы соломенных чучел
Под перекладинами в человеческий рост.

Это парцеллированное предложение, состоящее из базовой структуры, представляющей собой сложное предложение, части которого совпадают со стихотворными строками и разделены запятой, а также парцеллы, присоединяющегося к ней после точки с помощью союза *и*. Первая часть бессоюзного сложного предложения – номинативная конструкция со значением экзистенции – описывает два предмета (однородные подлежащие), охарактеризованные эпитетами. В фокусе зрения воспринимающего – солнце, закрытое тучами (потому-то оно и белое, а не ярко-желтое), которые находятся ближе к субъекту, поскольку они "низкие, низкие". Запятая здесь вариативна (Розенталь 1988), потому что существует возможность выбора в пунктуационном оформлении повторяющихся слов: дефис или запятая. Последний знак оказался пред-

почтительнее, что связано с влиянием широкого контекста – контекста ситуации (Валгина 1979) и их различным семантическим потенциалом: сложные слова, написанные через дефис, передают значение высшей степени проявления признака, а это вступило бы в противоречие с высказанным ранее (при толстом слое низких туч солнца совсем не было бы видно).

Вторая часть этого предложения – неполное предложение, между обстоятельством и подлежащим компонентами которого при отсутствии сказуемого должно обязательно стоять одиночное разделительное тире (Валгина 1989). Подлежащее осложнено еще одним обстоятельством элементом, границы которого обозначены парными выделительными тире; первое из них оказывается в одном пробеле с предыдущим, и результатом этого столкновения является их наложение. Подобные обстоятельства, выраженные формой косвенных падежей, могут иметь разное пунктуационное оформление (с соблюдением иерархии по восходящей: ноль знака, запятая, тире), из которых автор выбирает самое сильное средство акцентуации – тире. В результате этого три существительных с предметным значением, являющиеся статуальными доминантами кадров, оказываются разделенными двумя тире, чем создается впечатление их одинаковой прагматической ценности – это равноправные зрительные детали общей картины (которая обрисована в этом предложении), данные крупным планом, средством организации которого является тире. Если движение взгляда в предыдущей строке направлено по вертикали, то в этой – по горизонтали, так как лирический субъект перемещается в пространстве (встает) и рассматривает то место, где он находится. И от того, что оно оказывается погостом, герой испытывает потрясение, вследствие чего и происходит перерыв в восприятии, выраженный перерывом предложения. Точка в конце предложения разделяет его на две части: базовую структуру и парцеллят, что является одним из способов укрупнения изображения. Будь на этом месте запятая, следующее за ней предложение являлось бы лишь очередным кадром в ряду других и даже менее значимым в сравнении с ними по причине выделения гораздо более слабым ЗП, поэтому он и "промелькнул бы перед глазами" быстрее. Точка очень важна для характеристики этого ролевого субъекта, всматривающегося в окружающий его новый мир, где он присутствует уже не в качестве его части, а как посторонний наблюдатель (он только смотрит, но пока не слышит и не может влиять на события). Точка в этом случае придает отрезкам самостоятельность, а с позиций психологии восприятия останавливает внимание реципиента на переданной до сих пор части сообщения, оттягивая момент подачи новой информации и подготавливая таким образом

к осмыслению ее важности и значимости (ср. наблюдение О.Г. Ревзиной над "квантующей" функцией двоеточия, правда, в несколько другой пунктуационной ситуации (Ревзина 1981)); прагматически же точка в случае "актуализации создает эмоционально-экспрессивный эффект и тем самым усиливает воздействие текста на читающего, что не характерно для запятой" (Барулина 1983, 91).

Парцеллит поражает отсутствием ЗП в середине предложения на фоне их изобилия в предшествующем контексте, являющегося внутренней пунктуационной нормой цветаевского идиолекта. К этому времени уже создалась определенная инерция восприятия высокой насыщенности стиха функционально сильными ЗП, и их намеренное неиспользование создает эффект обманутого ожидания. Этот своеобразный минус-прием передает крупным планом нерасчлененный зрительный образ, не распадающийся на отдельные детали, как в предыдущем предложении, хотя без изменения лексического наполнения при другой эстетической установке можно было бы разбить его на отдельные кадры с помощью индивидуально-авторских ЗП, не регламентированных пунктуационной нормой.

Итак, эмоциональное состояние лирического субъекта передается и имплицитно (последовательностью попадаемых в фокус зрения кадров), и эксплицитно (характером членения этих кадров, производимым с использованием ЗП). Вторая строфа -

И, перевесившись через заборные колья,
Вижу: дороги, деревья, солдаты вразброд.
Старая баба – посыпанный крупною солью
Черный ломоть у калитки жует и жует...

присоединяется с помощью союза *и*; следующий за ним деепричастный оборот передает образ действия, точнее, позу воспринимающего субъекта, а глагольная лексема "вижу" со значением зрительного восприятия вводит ракурс лирического героя. После двоеточия идет перечислительный ряд, включающий объекты, попадающие в зону восприятия лирического героя, обусловленного его точкой зрения. Отдельными мазками набросана целая картина: "дороги, деревья, солдаты вразброд". Причем эта картина статична, о чем свидетельствует отсутствие глагола, а также тот факт, что солдаты именно вразброд, а не идут, не бредут. Точка в конце этого предложения отделяет базовую структуру от парцеллита, как и в предыдущей строфе.

В следующем предложении тире используется для покадровой подачи материала, будучи не предусмотренным пунктуационной нормой в позиции между главными членами предложения в этом же стихотво-

рения. Это предложение является второй частью парцелированной конструкции и сначала дает общий план (старая баба), затем укрупнена одна его деталь (помочь), и лишь после этого "картинка задвигалась", недаром глагол-сказуемое инверсировано и находится в самом конце предложения, а до этого названы отдельные статичные предметы. Бесмысленность и монотонность жизни передаются полным контактным повтором глагола несовершенного вида с союзом *и*, подчеркнутым многоточием, которое является не только сигналом конца предложения, но и завершает композиционно первую часть стихотворения, где выражены первые члены оппозиций "неслышимое/слышимое" и "наблюдаемое/ненаблюдаемое", то есть до этого был беззвучный набор картинок, на которых останавливался взгляд героев. Следующая часть ретроспективна. Это воспоминание лирического субъекта о том, что было до момента речи, причем оно включает в себя и звук, так как эти мелькающие перед глазами кадры передают его мировосприятие, когда он жил полноценной жизнью. Здесь многоточие является одним из средств организации художественного времени и пространства, способствуя этим передаче образа лирического героя.

Зримая картина, изображенная в предыдущей строфе, вызывает взрыв эмоций увидевшего это и побуждает обратиться с риторическим вопросом к Господу:

Чем прогневили тебя эти серые хаты, –
Господи! – и для чего стольким простреливать грудь?

О силе и напряженности чувств говорит выбор лексем, выделение вокатива восклицательным знаком, а также не только запятыми, но и тире с обеих сторон. Наличие запятой перед обращением (вторую часть парной запятой в постпозиции к обращению поглощает восклицательный знак как более "сильный") не позволяет нам интерпретировать это слово как вставную конструкцию. Это предложение связывает воедино предыдущую зрительную картину и последующие размышления о войне. Образ "старой бабы" был последним толчком, последней каплей, переполнившей чашу терпения воспринимающего. Нарисованная картина стимулирует дальнейшие размышления. Это предложение – страстный протест против бессмысленности войны, затрагивающей всех людей: не только солдат, но и их матерей. Поэтому слово "стольким" особо выделяется в структуре этого предложения, оно вмещает в себя всех людей, которых затронула война, причем не только принимающих в ней непосредственное участие и убитых и раненых, но и их родных и близких, в первую очередь – матерей, чья грудь была прострелена неизбывной тоской, горем, горечью утраты самых близких людей – детей (ибо что

может быть горше для матери, чем пережить собственного ребенка?). Слово "стольким" на метро-ритмическом уровне не несет самостоятельного ударения (спондей). Следующее предложение –

Поезд прошел и завыл, и завyli солдаты,
И запылil, запылil отступающий путь...

есть воспоминание о том времени, когда он был жив и жизнь была наполнена звуками, движением. Оно перенасыщено глагольными лексемами (шесть к трем именным), усиленными полным контактным повтором ("запылил"), а также повтором глагольных предикатов, относящихся к разным субъектам. Первая строка передает в основном звуковое восприятие, вторая – зрительное, причем не одновременно, а в разрыве: союзы и передают временную последовательность действий. Интересно, что первая строка дает восприятие как бы со стороны: проезжающий и воющий поезд, вой солдат (наличие третьего лица множественного числа, а не первого или второго лица, доказывает, что субъект не включает себя в их число), а вторая строка методом наплыва моделирует восприятие находящихся в поезде. Так как авторская точка зрения организует всю художественно-образную ткань стихотворения, можно включить воспринимающего субъекта в состав уезжающих солдат, которые вместе с ним видят, как "запылил отступающий путь". Многоотчие в конце этой строфы передает временной разрыв, что дает нам возможность соотнести его с многоотчием в конце второй строфы. Первое многоотчие разделяет типы речи – описание и размышление, а второе кроме этого разделяет еще и временные пласты: прошедшие перед глазами воспоминания прошлого и переход к размышлениям в момент речи. Тематически это предложение делится на две части: заканчивающееся многоотчием зрительное восприятие (сначала в момент произнесения, затем – воспоминания, вновь переживаемые в настоящий момент) и размышления по этому поводу.

В последней строфе этого стихотворения "эмоциональный" ЗП – восклицательный знак связан с передачей слышимого, а не видимого, как предыдущие ЗП (о значении для киносценария оппозиций "наблюдаемое-ненаблюдаемое" и "слышимое-неслышимое" см. Мартынова 1990). Если в предыдущей части стихотворения воспринимающий субъект пассивно смотрел на мир и не высказывал явно своего мнения, то здесь тире в начале строфы указывает на экстерниоризацию внутренней речи, оформленной как прямая речь без вводящего, репрезентирующего, компонента (слов автора):

– Нет, умереть! Никогда не родиться бы лучше,
Чем этот жалобный, жалостный, каторжный вой
О чернобровых красавицах. – Ох, и поют же
Нынче солдаты! О, Господи боже ты мой!

Восклицательные знаки передают взрыв разнообразных эмоций (переход от одной к другой обозначен с помощью тире между предложениями, являющегося в этой позиции устаревшим (Шапиро 1974)) по поводу всего виденного и вспомнившегося: бурный протест против бессмысленной войны, на которой гибнут солдаты, сожаление об убитых, среди которых был и сам автор монолога (ролевой субъект), и о тех, кто поет сейчас (заметим, что до этого разделяющего тире пение воспринималось как "вой"), не знающих, что их ждет впереди. В этих строках прорывается страстная жажда жизни, мастерски переданная юным поэтом от лица одного из миллионов погибших во время первой мировой войны.

В стихотворении "Хочу у зеркала..." (из цикла, посвященного Софье Парнок):

Хочу у зеркала, где муть
И сон туманящий,
Я выпытать – куда Вам путь
И где пристанище.

Я вижу: мачта корабля,
И Вы – на палубе...
Вы – в дыме поезда... Поля
В вечерней жалобе...

Вечерние поля в росе,
Над ними – вороны...
–Благословляю Вас на все
Четыре стороны!

построенного по принципу киносценарной композиции, все краски размыты, мутны, туманны и расплывчаты, так как в зеркале – "муть / И сон туманящий", сквозь которые мы видим зримые картины – кадры. Зыбкость очертаний увиденного усугубляется присутствием дыма, в другой картине – вечерним освещением, на фоне которого черными пятнами виднеются вороны. Вся тоскливая и грустная картина навеивает печаль и на лирическую героиню, в восприятии которой дана картина ("Я вижу") и которая тем не менее освобождается навсегда от этого наваждения. Это стихотворение очень ясно представляет нам зрительные образы, подавая их кадр за кадром, как их видит лирическая героиня. "Камера"

как бы двигается вместе с ее взглядом. После двусточия идет перечисление эпизодов, которые разделены четырьмя многоточиями, играющими огромную роль в этом стихотворении, а некоторые из кадров внутри делятся на еще более мелкие с помощью тире или запятой. Взгляд идет сверху вниз: сначала видим мачту корабля, потом "Вы", затем палубу. Это похоже по строению на драматическое произведение, когда вводится картина, состоящая из нескольких явлений (принцип дробления). Следующий кадр: "Вы – в дыме поезда..." и камера берет дальний план: "Поля / В вечерней жалобе..." С нижней части картины ("Вечерние поля в росе") передвигаемся опять вверх; камера увеличивает поле обзора, расширяя и укрупняя его отдельные элементы, и мы видим: "Над ними – вороны..." Это многообразие картин и ощущений дано всего в шести строках.

Необходимо также отметить внутреннюю структурную близость стихотворений "Белое солнце и низкие, низкие тучи" и "Хочу у зеркала..." вплоть до самоповторов. Например, повторяется конструкция "Я вижу" с дальнейшим перечислением объектов восприятия, из которых оформляются как отдельные предикативные единицы ("кадры") с точкой или многоточием в конце. Сходны и речевые структуры стихотворений, когда после описания или повествования в лирической концовке прорывается голос лирической героини, обозначенный только тире без вводящего компонента.

Фрагмент стихотворения "Я бы хотела жить с Вами..." буквально пронизан тире, которые используются в середине предложения как более сильный по сравнению с запятой знак, позволяющий "развести" дальше слова, и это вместе с формой единственного числа обобщающего члена предложения указывает на расчлененность восприятия:

Посреди комнаты – огромная изразцовая печка,
На каждом изразце – картинка:
Роза – сердце – корабль. –
А в единственном окне –
Снег, снег, снег.

Способом изображения интерьера, находящегося перед внутренним взором героини, является прием "наплыва" – после общего плана дается крупный план все более мелких деталей: комната – внутри нее печка – на ней изразцы с различными картинками, перечисление которых дано через тире. Этот же ЗП между предложениями указывает на контраст между сменившими друг друга кадрами, соположение которых создает приращение смысла: печка с идиллическими картинками на ней ассоциируется с теплом, устроенностью жизни (чего у Цветаевой почти

никогда не было), а перевод взгляда на обилие снега за окном связано с ощущением холода, как душевного, так и физического (что усиливается полным контактным троекратным повтором лексемы "снег"), и от него не спасает даже печка.

Стихотворение "Поезд" построено на основе композиционного принципа монтажа, причем отдельные кадры маркируются разными ЗП, что зависит от их места, значимости, выполняемой функции в составе всего художественного текста:

Нельзя ли дальше,
Душа? Хотя бы в фонарный сток –
От этой фатальной фальши:

Папильоток, пеленок,
Щипцов каленых,
Волос паленых,
Чепцов, клеенок,
О-де-ко-лонов
Семейных, швейных
Счастий (kleinwenig!)
Взят ли кофейник?
Сушек, подушек, матрон, нянь,
Душности бонн, бань.

Это стихотворение представляет собой внутренний монолог лирической героини, которая, задавленная лавиной "фатальной фальши", решающая для себя вопрос жизни и смерти, приходит к выводу: "ответ один – отказ". Зрительный образ угнетающих ее мелочей создается перечислением словоформ множественного числа, разделенных с помощью запятой. В данной пунктуационной ситуации это нормативный ЗП, самый слабый, указывающий на тесную связь частей. Важность семантики, передаваемой именно этим знаком, видна в том, что Цветаева не стала использовать здесь более сильный ЗП, например, излюбленное ею индивидуально-авторское тире, имеющее другое значение. Данный образ, усиленный далее парцеллирующей предложением точкой, подчеркивается и на уровне метро-ритмической (на фоне катренов этот строфоид, состоящий из десяти строк, с разной длиной стиха создает перебои ритма), рифменной (их неурегулированность по сравнению с урегулированной перекрестной рифмовкой окружающего контекста) и графической (типографское размещение данного отрезка текста с большим отступом слева, чем все остальное стихотворение) композиции. Этот громадный перечислительный ряд неупорядоченных предметов проносится перед внутренним взором героини во все ускоряющемся темпе, о чем

свидетельствует увеличивающееся количество слов в строке, которые сближаются между собой в силу закона "единства и тесноты стихового ряда" (Тынянов 1965). Вся эта лавина резко обрывается точкой, как бы предвосхищающей решение героини освободиться от тяжелого жизненного груза.

Предпоследняя строфа – кульминация стихотворения – разорвана точками (отметим более широкие возможности этого знака по сравнению с запятой для передачи значения разъединенности) и тире между короткими парцелированными и присоединительными конструкциями, состоящими из одного, двух, реже – трех знаменательных слов:

Площадка! – И ппалы. – И крайний куст
В руке. – Опускаю. – Поздно
Держаться. – Шпалы. – От стольких уст
Устала. – Гляжу на звезды.

Состояние героини в данный момент передается и стихотворными переносами (которые являются также и одним из способов расчленения на кадры и часто – создают монтажную метафору). Они используются в качестве еще одного (наряду с ЭП и длиной предложений) средства создания художественной выразительности и передачи подтекстной информации о крайне напряженном и трагическом состоянии лирической героини, стоящей перед гранью, за которой – "исконность", и она перешагивает ее. Тире в этой строфе – функционально очень насыщенный знак: между первыми тремя предложениями оно указывает на покадровую подачу крупным планом отдельных предметов, выхватываемых взглядом лирической героини. Возможно, таким образом моделируется "замедленная съемка" фрагментарно воспринимаемых ею в последний момент земной жизни объектов окружающего мира (отметим определенную логику включения этих объектов в фокус зрения в отличие от хаотичности в предыдущем отрывке). Следующее отделенное с помощью тире предложение представляет собой описание героиней своего действия (которое дано в процессе его совершения), связанного с предыдущими кадрами. Необходимо также отметить важность для расчлененной подачи информации точки между третьим и четвертым предложениями, которые с позиций синтаксических норм можно было бы объединить в одно. Далее следуют опять ее мысли, после которых тире открывает новый цикл, но уже в ином порядке: визуально воспринимаемый предмет – мысль – действие. Анализируемые части данного стихотворения оформлены разными по силе знаками: запятыми и тире, которые контрастно сопоставляют скорость движения кадров (в первом случае – убыстряются, во втором – замедляются), их внутреннюю бли-

зость (хаотичные куски или последовательные, хотя и данные крупным планом, детали), что связано с разным состоянием лирической героини в момент их восприятия (в последние минуты жизни при переходе в иное состояние, имя которому – "исконность", она пытается осмыслить себя на новой ступени развития, чем и обусловлен процесс взглядывания в мир и замедления вследствие этого художественного времени).

В создании образа лирического героя или ролевого субъекта в стихотворениях, построенных по композиционному принципу киносценария, участвуют ЗП как уровня предложения, так и уровня текста, организующие этот прием монтажа в самые кульминационные, трагические, эмоционально напряженные моменты внутренних переживаний, чем и обусловлена фрагментарность зрительного восприятия им внешнего мира. Для этого привлекаются чаще нормативные (важна значимость их семантики, поэтому автор не желает использовать другие ЗП, более сильные или слабые) факультативные знаки, предоставляющие поэту возможность выбора в соответствии с передаваемыми ими значениями (тире – двоеточие при однородных членах, запятая – дефис между повторяющимися словами, тире – запятая – ноль знака при обособленных уточняющих обстоятельствах, точка при парцелляции – запятая – пунктуационный ноль и т.д.), и индивидуально-авторские (тире между подлежащими и сказуемым, между отдельными предложениями и др.), а также их значимое отсутствие. ЗП наряду с другими средствами передают скорость "движения кадров" и степень их близости между собой, останавливая на некоторых внимание (при парцелляции, сегментации, присоединении, факультативном обособлении, короче, при любом подчеркивании значимых элементов и подаче их таким образом крупным планом), создают крупный план (парные и одиночные тире, скобки, двоеточия и запятые) – общий план (чаще всего значимое отсутствие ЗП), участвуют в организации художественного времени и пространства, создают подтекст, то есть несут логическую, семантическую, эмоционально-экспрессивную информацию, направленную на создание образа лирического героя (или ролевого субъекта), точка зрения которого и семантика, передаваемая самими ЗП, определяют их использование в таком подстиле художественной литературы, как поэзия.

Литература

- Барулина, Н.Н. 1983. "Роль знаков при актуализации высказывания", *Русский язык в школе*, 3.
- Валгина, Н.С. 1979. "Понятие факультативности применительно к знакам препинания", *Современная русская пунктуация*, М.
- Валгина, Н.С. 1989. *Современный русский язык. Пунктуация*, М.
- Виноградов, В.В. 1981. *Проблемы русской стилистики*, М.
- Григорьев, В.П., Северская О.И., Фатеева Н.А. 1993. "Ветер времени раскручивает меня и ставит поперек потока...", Заметки о языке поэзии 80-х гг., *Русистика сегодня. Функционирование языка: лексика и грамматика*, М.
- Ковтунова, И.И. 1990. "Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX в.", *Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы*, М.
- Мартыанова, И.А. 1990. *Киносценарная интерпретация текстов разных жанров (композиционно-синтаксический аспект)*, Л.
- Монтаж: литература, искусство, театр, кино, М., 1988
- Пухначев, Ю.В. 1981. *Число и мысль*, 4. М.
- Ревзина, О.Г. 1981. "Знаки препинания в поэтическом языке: двоеточие в поэзии М. Цветаевой", *Wiener Slawistischer Almanach*, 3: Marina Cvetayeva. Studien und Materialien, Wien.
- Ревзина, О.Г. 1989. "Выразительные средства поэтического языка М. Цветаевой и представление в индивидуально-авторском словаре", *Язык русской поэзии XX в.*, М.
- Розенталь, Д.Э. 1988. *Пунктуация и управление в русском языке. справочник для работников печати*, М.
- Тынянов, Ю.Н. 1965. *Проблемы стихотворного языка*, М.
- Тынянов, Ю.Н. 1974. *Поэтика. История литературы. Кино*, М.
- Шапиро, А.Б. 1974. *Современный русский язык. Пунктуация*, М.
- Эйзенштейн, С.М. 1971. *Избранные произведения в шести томах*, М.