

Текст и смысл: стратегии чтения

М.А. Бологова

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СО РАН

Проблема понимания художественного текста является основной для филологии. «Филология – служба понимания» – знаменитое определение С.С. Аверинцева. Художественный текст (в пределе) содержит в себе бесконечную глубину смыслов и неисчерпаемые возможности для интерпретации, что порождает множество способов его прочтения, способов исследования с целью прочтения. Сегодня текст можно читать, руководствуясь разными принципами. Например, со структуралистских позиций: выделения в нем бинарных оппозиций и нахождения структуры, рассмотрения его «формальной» стороны и т.д. Текст может подвергаться деконструкции и читаться исключительно как противоречивый, «открытый», незавершенный, восприниматься как «кладбище» мертвых культур, оставляющих «следы» своего «отсутствия». Снова обрели актуальность различные герменевтические практики: от принципов средневековой экзегезы, романтического субъективного переживания произведения, требования конгениальности читателя тексту, стремления эмоционально и интуитивно постичь личность автора, его психологию и внутренний мир, до современных концепций на основе герменевтик Г.-Г. Гадамера, П. Рикера и других. Текст может читаться исключительно с целью понять бессознательное его автора и человечества вообще. Литературное произведение может рассматриваться исключительно в аспекте мифотворчества: какие новые мифы в нем формируются, и какие старые оно содержит. Произведение и его текст могут почти исчезать при чтении, растворяться в бесконечности межтекстовых связей. С текстом и его автором можно вести диалог в духе эстетики М.М. Бахтина. В традициях отечественного литературоведения обращаться к исторической поэтике произведения для его понимания; исследовать произведение в аспекте жанровых традиций, в *контексте* того или иного литературного направления, духовной жизни эпохи. В произведении может прочитываться исключительно его «внутренний мир», «поэтическая реальность» и т.д. Это лишь некоторые основные подходы. Сами понятия «текст», «литературное произведение» и другие, обозначающие различные стороны одного фе-

номена, показательны для характеристики читательских стратегий: в некоем едином объекте (субъекте – здесь тоже возможно различное отношение), например, «Евгении Онегине», можно выбрать для чтения текст, интертекст, произведение, внутренний мир и т.д., причем сами понятия «текст» и «произведение» в разных литературоведческих школах и разными исследователями понимаются по-разному (их обзор может быть темой специального исследования)¹.

Однако при всем многообразии стратегий чтения и исследования в современном литературоведении, они, при всей их универсальности, продуктивности и несомненной необходимости, все же не могут исчерпать всех проблем, возникающих при исследовании смыслообразования в художественных текстах. К тому же многие тексты «уходят» от проецируемых на них исследовательских методик и концепций, не поддаются ни традиционным, ни новаторским способам чтения. Они заводят исследователей в смысловые тупики, в ряды противоречий. В сущности, это нормальное и, видимо, в корне неустранимое явление. Такова природа художественного творения – неисчерпаемость и несводимость к набору рациональных формулировок. Однако пока существует потребность в чтении и понимании, существует и потребность в чтении адекватном, по крайней мере, не подавляющем текст, и в понимании, более или менее удовлетворяющем реципиента. Поэтому, видимо, нужна разработка каких-то особых индивидуальных стратегий чтения для текстов, «не дающих» себя прочесть. Таких стратегий чтения, в основе которых лежит *исследование поэтики в аспекте самопорождения смысла*, которые формируются в контексте художественного произведения и эксплицируются читателем в практике анализа и понимания текста; которые представляют собой последовательность шагов в осуществлении смыслопорождающей игры текста, реконструируемую при его анализе и используемую для его дальнейшего анализа и понимания.

Так, например, известна проблема романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: по отношению к этому тексту исследовано такое количество «ис-

¹ В этой работе *текст* понимается как некое смысловое и знаковое образование, обладающее относительной автономностью и целостностью. Вслед за Ю.М. Лотманом мы понимаем текст как «пересечение точек зрения создателя текста и аудитории. Третьим компонентом является наличие структурных признаков, воспринимаемых как сигналы текста. Пересечение этих трех элементов создает оптимальные условия для восприятия объекта в качестве текста» (Лотман, 1992, с. 179). И вслед за Б.М. Гаспаровым как «такое единство, которое возникает из открытого, не поддающегося полному учету множества разнородных и разноплановых компонентов, и такое замкнутое целое, которое заключает в своих пределах открытый, растекающийся в бесконечность смысл» (Гаспаров, 1994, с. 283). Мы считаем возможным объединить эти подходы в практике анализа. Во всех случаях текст понимается семиотически, так что внутри текста как вставной текст может рассматриваться и то, что при другом подходе выглядело бы как «мир» литературного произведения. Отсюда не только рассмотрение вербальных текстов, но и текстов-персонажей, например. Отсюда и исследование текста как в коммуникативном аспекте, так и в структурно-семиотическом.

точников» и интертекстуальных связей, что критики интертекстуального анализа и подобного подхода к тексту справедливо замечают, что ситуация с эрудицией писателя складывается достаточно странная, а также задают скептический вопрос: а дает ли обнаружение очередной литературной параллели что-либо для понимания текста? Видимо, эта проблема рецепции нуждается в теоретическом осмыслении. По отношению к некоторым текстам следовало бы расширить когнитивные горизонты. Так, например, роман К. К. Вагинова «Козлиная песнь» в силу малой изученности творчества писателя исследуется преимущественно в мифопоэтическом аспекте и в аспекте творческой рефлексии, хотя этот текст очень своеобразно соединяет и преломляет многие художественные системы и может дать варианты уникальных стратегий чтения. (Сам факт малой изученности указывает на проблемы рецепции, поскольку ситуация не объяснима только цензурным запретом на долгие годы, местом во «втором» ряду пантеона российской словесности и усложненностью повествования. Например, существует несравнимо больше исследований романа Андрея Белого «Петербург», несмотря на сложность текста и неблагоприятную идеологическую атмосферу длительное время.) Романы Набокова служили и продолжают служить полем приложения сил для всех новейших теоретических разработок (чтобы прийти к такому выводу, достаточно ознакомиться с подборкой материала в антологии «Pro et contra...» (Набоков, 1997), в этом ряду и «Анти-Бахтин» В. Линецкого (Линецкий, 1994). Однако разрыв, существующий на сегодняшний день между исследованием «приемов» Набокова и его «метафизики» (Аверин, 1997, с. 852), представлениями о читаемом тексте Набокова как о «кроссворде» (Н. Букс), «конструкторе» (Дж. Грейсон) и «диалоге» (М. Липовецкий), а также наличие множества интертекстуальных связей в его текстах с открыто презираемыми им авторами, – также ставит проблему рецепции его произведений как теоретическую.

Названные произведения обладают общими чертами поэтики. Это три романа, написанные приблизительно в одно десятилетие («Козлиная песнь» (1927, 1929), «Дар» (1937), «Мастер и Маргарита» (1940)), в рамках одной литературы (хотя у романов разный культурно-исторический субстрат: Петербург, эмигрантский Берлин, советская Москва). Все они принадлежат одной жанрово-тематической разновидности, которую можно обозначить как «роман о писателях и *Авторе*»² (имеется в виду изображенный автор-персонаж) и все они могут быть осмыслены как произведения неклассического типа художественности³. Тема творчества, как основная тема, обуславливает повышенное

² Это не традиционный *Künstlerroman*, но еще и не «филологическая проза», подобно произведениям «Аполлон в снегу» А. Кушнера или «Человек за письменным столом» Л. Гинзбург (об этом жанре см. подробнее: Галимова, 1997), а явление во многом переходное. Активная читательская деятельность (анализ, рецензирование, заметки, обработка материала) по-разному переходит в творческую (от пародийных имитаций до иррационального рождения произведения). Писатели отличаются от автора бездарностью.

³ Проблема чтения, «быстрейших ассоциаций» и игры на «упоминательной клавиатуре» (Мандельштам) здесь основная. «Демон чтения вырвался из глубин культуры-опустошительницы <...> в том то и беда, что прочесть кни-

содержание метапоэтических элементов в тексте и высокий уровень творческой рефлексии, что в сочетании с предельно обостренным в литературе неклассического типа художественным интересом к чтению и, особенно, к вчитыванию⁴ (это, собственно, поэтика вчитывания смыслов и значений, культурных связей и т.д.) и создает конструирование смыслопорождающих игр в тексте (возможно, невольное), разработку имплицитных техник чтения, или, если позволить себе типичную постструктуралистско-герменевтическую метафору – рефлексию текста по поводу себя самого, осмысление текстом своих смыслопорождающих возможностей⁵, метаописание текста в аспекте смыслопорождения. Всем им свойственна некая текстологическая открытость, переходящая в свойство поэтики. Все они существуют как минимум в двух вариан-

ту можно только припоминая». «Физиология чтения еще никем не изучена <...> Книга в работе, утвержденная на читательском попире, уподобляется холсту, натянутому на подрамник» (Мандельштам, 1990, с. 366).

⁴ Ср.: «нам важно лишь отметить *возможность* такого чтения...» (Левинтон, 1997, с. 318); «активность читателя, которую предполагает модернистская поэтика, и состоит в таком вчитывании в текст вопреки авторским «помехам» (так было, впрочем, и во времена Стерна или Пушкина)» (Геллер, 1997, с. 582); «не только «вычитывание» из текста, но и «вчитывание» смыслов в текст – вполне в духе символистов» (Кормилов, Соболевская, 1996, с. 170) и т.д. Подборка может быть продолжена.

⁵ Ср.: «Письмо как рефлексивное – но теперь уже бессубъектное – действие становится темой только лишь в дискурсе структурализма, который рассматривал авторефлексивную функцию как характерную черту поэтических текстов вообще» (Грюбель, 1996, с. 384). «Она вызвана установкой текста на самопознание, поисками мотивировки его права на существование... рефлексией над собственными генетическими и ... типологическими параметрами...» (Тименчик, 1981, с. 65). «Такое слово – бросок... и выход в новое пространство все возрастающего и углубляющегося смысла, в котором вечное круговращение суеты сует, ведущее к дурной бесконечности, заменяется авторефлексивным движением несущего слова, каждое обращение которого на само себя взращивает новый смысл» (Топоров, 1992, с. 6). «Постмодернизм восстановил в правах авторефлексию (например, в таких понятиях, как “metafiction” или “mise-enabime”, и в иных подобных), но, реабилитируя ее, изобразил ее бессубъектной, бесчеловечной, данной в продукте (в тексте), заместившем “продуцента”» (Смирнов, 1998, с. 20). «Требование конструктивности рефлексивной игры по определению заложено в произведении» (Гадамер, 1991, с. 293-294). Игра, по Гадамеру, сама субъект. Ср. также мнение К.О. Апеля: «С каждым употреблением языка всегда уже связана рефлексия языкового употребления. Именно этим ... определяется глубина и богатство языкового контекста, задается сам процесс понимания» (Лой, 1985, с. 137). Т.е. рефлексивность языка, текста и т.д. – качество, складывающееся благодаря взаимодействию разных субъектов сознания в одном языковом пространстве, принципиальной интерсубъективности слова, письма. Таким образом понятия рефлексивность отличается от рефлексии как мыслительной деятельности определенного субъекта.

тах: две редакции «Козлиной песни», русский и английский варианты «Дара», разные текстологические варианты «Мастера и Маргариты» (Е.С. Булгаковой, Л.М. Яновской), сам этот текст «не завершен», «не дописан». Даже при выборе только одной редакции для исследования, и она выглядит как *творческий процесс*, как текст, бесконечно становящийся и пишущийся на глазах читателя – не в линейном первоочтении (обычный в литературном произведении XX в. случай: в начале (середине, конце) герой замыслил писать книгу, которая и оказывается той, что держит в руках читатель), а в свободно направленном перечтении⁶, где «играют» мельчайшие детали (перечитывают не обязательно «по кругу», перечитывают с пропусками⁷, фрагментарно⁸, по спирали или ленте Мебиуса⁹ и т.д., если читатель не обладает феноменальной памятью, то объемный текст (книга, роман) начинает обладать для него не столько признаками «монтажа» или «коллажа» (креация), сколько, в силу смены актуализируемых фрагментов, иррациональностью «Книги песка» или «Синих тигров» Борхеса – никогда не известно, что всплывет и сколько уйдет в следующий раз (рецепция)).

На уровне композиции текста всем этим романам свойственно наличие большого числа персонажей со своими «произведениями», изображенными в романе, и, соответственно, со своей «поэтикой», а также большого числа «текстов в тексте» и «текстов о тексте». К тому же, во всех обыгрывается тема «текст – реальность», причем текст, как правило, обладает большей «реальностью» » «жизненностью», силой воздействия, чем «мертвая», скучная реальность. В поэтике этих произведений, изобилующих цитатами и аллюзиями, акцент делается на ее игровом аспекте. Ср.: «Эта книга стала суровой проверкой ума... Дело в том, что в ней изменено традиционное пространство повествования, и читатель введен в центр сферы бесконечных аллюзий. Вообще-то, аллюзия происходит от «alludere» – шутить, играть. Значит, надо войти в очередную игру...»¹⁰ Игра, в равной степени, лежит и в основе повествования, и в основе смыслопорождения, и в основе чтения.

⁶ Ср. деление на культуры «первоочтения» и «перечтения» М.Л. Гаспарова (Гаспаров, 1997).

⁷ Ср. у Р. Барта: «Удовольствие от великих повествовательных произведений возникает именно в результате чередования читаемых и пропускаемых кусков: неужто и вправду кто-нибудь когда-нибудь читал Пруста, Бальзака, «Войну и мир» подряд, слово за словом? (Счастливцев Пруст: перечитывая его роман, мы всякий раз пропускаем разные места)» (Барт, 1989, с. 469).

⁸ Ср., например, в скольких работах анализируется беседа на Патриарших прудах («Мастер и Маргарита») и в скольких – новелла Бегемота о тигре (нам известно два примечания). Ср. также и традиционный исследовательский интерес к началу и концу литературного произведения и современный – к «маргиналиям» текста – актуализация принципа фрагментарного перечтения.

⁹ Формулы поэтики В. Набокова, получаемые из анализа *перечитываемого* текста: (Долинин, 1989, «цветная спираль» – метафора Набокова для собственной жизни; Davydov, 1982, р. 194-199).

¹⁰ Высказывание Э. Берджеса (Маятник Фуко, 1989, с. 225).

Важным фактором, обуславливающим поиск стратегий чтения в самом тексте и показывающим эффективность их применения, является *энигматизм* повествования, т.е. различного рода странности, «сбои» в его семантической структуре, «разрывы» смысловой ткани текста и т.п. Непонимание обуславливает остановку эстетической коммуникации и начало собственно читательской рефлексии о смыслопорождении, возникновение герменевтического интереса¹¹. Ту же функцию выполняют различные стилистические фигуры мысли, призванные запустить процесс перехода к парасемантике (случайным ассоциациям и их рефлексивному отбору). Подобного рода фигуры (этимологические, определения с кругом и т.п.) были описаны О.Б. Вайнштейн в исследовании «языка романтической мысли» (Вайнштейн, 1994) на примере философских текстов. Но фигуры, выполняющие ту же функцию, есть и в художественном произведении, и задача их исследования, на наш взгляд, является весьма актуальной. Сюда же относятся непонятные из контекста сравнения, неизвестные (читателю) имена и т.п. Здесь уже происходит соприкосновение с другой важной особенностью исследуемых текстов – их *герметизмом*, т.е. смысловой закрытостью, замкнутостью, несмотря на декларируемую «открытую структуру» и вариативность «текстовых» (текстов в тексте) «границ». Стремление к обособлению, самозамыканию (почему вообще вставные тексты и возникают) – результат «обратного действия» привлечения интертекста. Он не только проясняет «темные» места, но и создает смысловую затемненность фрагментов, на первый взгляд, вполне прозрачных. Будучи «открытым» прочтением, текст «закрывает» читателя в себе и своих смысловых играх (т.е. текст не рассеивается в хаосе сравнений, а делает читателя частью своего космоса), в чем существенную роль играют стратегии чтения¹².

Последняя особенность повествования, на которую хотелось бы обратить внимание, – это его гибридный характер, «поэтизация прозы», которая проявляется в парадигматизации текста, введении в него явлений мышления «мифического» или «языкового», создание межтекстовых связей и т.д.¹³

Стратегии чтения и интерпретации таких текстов, очевидно, должны учитывать доминирующий способ смыслообразования в них. Точнее, если исходить из герменевтического принципа, что всякое понимание происходит только на основе традиции, в соотнесении нового с уже известным, знакомым, и ограничить сферу понимания литературных текстов только искусством (включая жизнетворчество), а понятие «смысл» только смыслом, который возникает из сопоставления одного текста (в семиотическом плане) с другим (оставляя вне рассмотрения смыслы чисто этические, психологические, жизнен-

¹¹ «Герменевтический эффект чужого»: «чем стесняет текст наше в него вхождение, тем же самым и помогает себя понять» (Цейтлин, 1996, с. 121).

¹² Перефразируя слова Р. Барта: «... текст «почти» открытый (исследование об этом «почти»)» (надпись на книге “S/Z”, подаренной У. Эко, автору концепции «открытого произведения» (Барт, 1996, с. 21)), – можно сказать об исследуемых произведениях: текст *не совсем* открытый, исследование этого «не совсем».

¹³ См. об этом подробнее: Шмид, 1998.

ные и т.п.), то можно говорить о *доминанте смыслообразования* художественного текста.

На наш взгляд, в качестве таких доминант смыслообразования, которые могут пониматься как доминирующий в данном тексте *индикатор*, и даже *канал традиции*, т.е. преимущественный способ маркировки и вхождения интертекста, могут выступать категории поэтики литературного произведения. Для указанных романов нам удалось выделить три таких индикатора и канала традиции (из потенциального множества возможных). Это *имя*, *модель* и *мотив*. *Имя* понимается как имена собственные (антропонимы, топонимы и т.д.) и нарицательные символического характера (например, фитонимы и др.). *Модель* понимается как некое «образцовое», постоянно воспроизводимое соотношение элементов художественного текста (сюда может включаться практически все: образы, стиль, композиция и т.д.), в своей «наглядной», схематической форме обладающее пространственными характеристиками (отношения разных сторон, верх-низа и т.п.). *Мотив* понимается в соединении нескольких аспектов рассмотрения: как минимальная единица повествования, которая может и разрастаться, разворачиваться в целый сюжет в других случаях; как минимальная единица смыслообразования.

Что касается конкретных текстов, то, например, у К. Вагинова имя собственное влечет за собой все остальное: мотивы, сюжеты, жанры, тексты, языки и т.д., или, наоборот, мотивы, сюжеты и т.п. нужны только для того, чтобы узнать значащее имя. У Набокова аллюзии, реминисценции и т.п. выстраивает модель, у Булгакова – сюжетный мотив (соединение типа героя с сюжетом). На основе этой доминанты смыслообразования (индикатора и канала традиции) выстраивается стратегия чтения и интерпретации данного текста.

Но смыслообразование всегда неразрывно связано с текстообразованием. Герменевтическая рефлексия, даже направленная на постижение целостности текста, никогда не охватывает всего, что есть в нем, она всегда оперирует какими-то его фрагментами, частями, создавая в итоге текст из текста, текст в тексте, который и подвергается интерпретации. Читатель, следуя за смыслами, начинает углубляться в «неавторские» тексты в тексте, которые не обладают признаками «вставного» текста и вообще «рассказанности». Принцип выделения таких «текстов» – семиотический (с удвоением – семиотика внутри мира, изображенного словом и в слове), это может быть житнетворческий или пространственный текст, текст личности или имени, театрализованный или сновидческий и т.п. Этот текст (в тексте) создается воспринимающим сознанием из разнесенных в пространстве текста фрагментов вокруг доминирующего смыслового центра (своеобразной «точки сборки» смыслов) в соответствии со стратегиями чтения и интерпретации и начинает обладать вполне конкретными характеристиками. С привлечением нового материала этот текст (в тексте) может «менять параметры» – расширяться, углубляться, отчасти преобразоваться (на основе инварианта смыслопорождения), наслаивать интерпретации.

При таком подходе к тексту задачей исследователя становится попытка рассмотреть в нерасторжимом единстве процессы смысло- и текстообразования, идущие в интерпретируемом художественном произведении, для чего и выделяются и анализируются стратегии чтения и интерпретации (на основе доминанты смыслопорождения) художественного текста.

Сами эти доминанты взаимосвязаны между собой и почти переходят одна в другую: имя – модель – мотив (персона – пространство – событие). Представляется, что имя – самая архаичная, статичная и синтетичная (мифологичная) форма художественной практики – может служить основой для многих дальнейших построений (в частности, моделей, их изменений)¹⁴. От поэтики имен (чтения имен) логичнее переходить к модели (в ее связи с пространственными представлениями), а затем уже к мотиву в его связи с событием, т.е. изменением устойчивого, нарушением порядка. Все эти три понятия тесно связаны и могут быть рассмотрены одно через другое, и, прежде всего, через понятие мотив. Имя может рассматриваться как «свернутый» мотив¹⁵. По мнению Ю.М. Лотмана, мотив может восходить к иконически-пространственному типу (Лотман, 1975). Ср. также термины «антропонимическое пространство произведения», «повествовательное пространство» в современном литературоведении.

Высокий уровень художественной рефлексии этих исследуемых текстов позволяет говорить о том, что рассматривая их метаописание в аспекте смыслопорождения, можно обнаружить и способы интерпретации, характерные для ряда других литературных произведений, на основе чтения по *именам, моделям, мотивам*.

Литература

- Аверин Б. Набоков и набоковиана // Набоков Владимир: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. Т.1
 Барт Р. Мифологии. М., 1996
 Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Семиотика. Поэтика: Избранные работы. М., 1989.
 Вайнштейн О.Б. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994.
 Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
 Галимова Е.Ш. Формирование жанра филологической прозы в контексте эволюции творческого сознания современной эпохи // Концепты. Архангельск, 1997. Вып. 1. С. 70-98.
 Гаспаров Б.М. Структура текста и культурный контекст // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994.

¹⁴ «Можно сказать, что общее значение собственного имени в его предельной абстракции сводится к мифу» (Лотман, Успенский, 1973, с. 286). «Мифологический пласт естественного языка не сводится непосредственно к собственным именам, однако собственные имена составляют его ядро» (Там же, с. 287).

¹⁵ «Широкая распространенность этого мотива ...обеспечивает возможность его бытования ... в свернутом виде. Такими же мотивами и образами – «именами», несущими в себе *couleur locale* в «Незнакомке» будут...» (Минц, Безродный, Данилевский, 1984, с. 86).

Гаспаров М. Л. Первочтение и перечтение: к тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи // Гаспаров М.Л. Избранные труды в 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 459-467.

Геллер Л. Художник в зоне мрака: «Bend Sinister» В. Набокова // Набоков Владимир: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. Т.1.

Грюбель Р. Автор как против-герой и против-образ: метонимия письма и видение конца искусства у Василия Розанова // Автор и текст. СПб., 1996.

Долинин А.А. Цветная спираль Набокова // Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе. Интервью. Рецензии. М., 1989. С. 438-469.

Кормилов С. И., Соболевская Е. К. Памяти С. П. Ильева // Серебряный век русской литературы. М., 1996.

Левинтон Г. The Importance of Being Russian или Les allusions perdues // Набоков Владимир: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. Т.1.

Линецкий В. «Анти-Бахтин» – лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994.

Лой А. Н. Проблема интерсубъективности в современной философской герменевтике // Герменевтика: история и современность. М., 1985.

Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.

Лотман Ю.М. Памяти П. Г. Богатырева // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Вып. VII.

Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. II.

Мандельштам О.Э. (Читая Палласа) // Мандельштам О.Э. Собр. соч. в 2 т. Т. 2. М., 1990.

Маятник Фуко и маятник Эко... // «Иностранная литература». 1989. № 10.

Миц З.Г., Безродный М.В., Данилевский А.А. «Петербургский текст» и русский символизм // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Вып. XVIII.

Набоков Владимир: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. Т.1.

Смирнов И.П. Философия после ГУЛАГа // Дискурс. Новосибирск, 1998. № 5-6.

Тименчик Р.Д. Текст в тексте у акмеистов // Текст в тексте. Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. XIV.

Топоров В.Н. Об этой книге. Вместо предисловия // Айрапетян В. Герменевтические подступы к русскому слову. М., 1992.

Цейтлин Б.М. Кос(т)ность языка. Фантазия на тему Г.-Г. Гадамера // «Человек». 1996. № 1.

Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998.

Davydov S. Teksty-Matreski Vladimira Nabokova. München, 1982.