

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
1. Хронотоп и его место в лексическом уровне художественного текста.....	5
1.1 Художественный текст в аспекте дифференциальных характеристик.....	5
1.2 Развитие представлений о хронотопе.....	11
1.3 Время и пространство как составляющие концептуальной картины мира и как содержательные универсалии художественного текста.....	15
2. Анализ хронотопа рассказа М. А. Булгакова «Ханский огонь».....	21
2.1 Специфика представления пространства в хронотопе рассказа.....	21
2.2 Языковая репрезентация времени в рассказе.....	25
Заключение.....	31
Список использованных источников.....	32

ВВЕДЕНИЕ

Восприятие времени и пространства как сосуществующих и взаимодополняющих форм ориентации в окружающей действительности характерно как для архаического, так и для современного сознания. Связано это, в свою очередь, с тем, что логическим категориям мышления человека свойственна пространственная структура, которая разворачивается во времени. Только при наличии данных о происходящих в окружающем мире изменениях человек способен переживать ощущение времени, и наоборот — любое движение в пространстве связывается с определенным отрезком времени.

Постепенно данные представления, свойственные человеческому сознанию, обратили на себя внимание ученых. В начале XX века в теории относительности было открыто, что реальный физический мир обладает четырехмерной пространственно-временной структурой.

Этот феномен человеческого сознания породил один из фундаментальных принципов описания в художественном произведении — хронотоп. В художественном тексте он функционирует в многообразии индивидуально-авторских модификаций конкретизированного времени на определенном участке пространства.

Актуальность предпринятого в данной работе исследования обусловлена важностью антропоцентрического подхода к исследованию художественного текста, также недостаточным вниманием ученых, в особенности лингвистов, к прозе М.А. Булгакова 1920-х годов, что объясняется издательской судьбой ряда ранних произведений писателя, которые сравнительно недавно перешли из ряда запрещенных к печати в число общедоступных.

Выбор материала обусловлен малой изученностью выбранных произведений с точки зрения их пространственно-временной структуры.

Объектом исследования выступает совокупность лексических единиц, участвующих в формировании хронотопа ранней прозы М. А. Булгакова.

Предметом исследования является хронотоп рассказа «Ханский огонь».

Цель данного исследования – определить хронотоп рассказа как особое художественное отражение авторского мировидения и выявить его лексические репрезентации.

Поставленная цель предполагает решение следующих задач:

- изучение и анализ общенаучных положений и современных подходов к проблеме хронотопа как единицы картины мира писателя;
- определение роли хронотопа в художественном тексте;
- определение специфики представления пространства в структуре хронотопа рассказа;
- определение языковой репрезентации времени в рассказе.

Научная новизна работа связана как с текстовым материалом, так и с центральным понятием обозначенной темы. В рамках данного исследования анализируются особенности существования хронотопа в художественном произведении, в частности – место хронотопа в организации лексического уровня текста, его отношение к субъектному плану произведения.

Теоретическую основу дипломной работы составляют труды ученых, таких как М.М. Бахтин, И.Р. Гальперин, Н.А. Николина, Ю. М. Лотман и др.

В работе использовалась совокупность методов и приемов, ориентированных на анализ лексического уровня художественного текста; компонентный анализ в определении текстовых смыслов с опорой на словарные дефиниции; контекстуальный анализ.

Работа состоит из введения, двух разделов, заключения и списка использованных источников.

1. Хронотоп и его место в лексическом уровне художественного текста

1.1 Художественный текст в аспекте дифференциальных характеристик

Тексты как особый объект изучения издавна привлекали внимание ученых и исследователей. Изначально это касалось сакральных текстов, играющих центральную роль во всех крупнейших религиях. Позже объектом изучения стали тексты других типов, в частности юридические и литературные. Однако текст как структура становится объектом специального интереса лишь в 19-20 вв. Начало научному изучению литературного произведения в аспекте языковой организации было положено К.С. Аксаковым в его работе 1846 г. «Ломоносов в истории литературы и русского языка». В дальнейшем интерес к языку литературных произведений возрастает, развивается такая отрасль языкознания как «язык художественной литературы», становление которой связывают с именем В.В. Виноградова (Виноградов С.Н. Лексические повторы и понятийное содержание поэтического текста. Киров: Изд-во ВятГУ, 2006).

Текст – основная единица общения. Люди общаются не отдельными словами и предложениями, а именно текстами. Само понятие «текст» существует давно, но как термин используется сравнительно недавно. В науке о тексте – лингвистике текста – много спорного, дискуссионного. Прежде всего, это касается самого определения «текста». Одни ученые признают текст только в письменной речи, другие находят возможным и существование устных текстов, но только в монологической речи. Некоторые признают существование текста в диалогической речи, понимая под ним реализацию любого речевого замысла, каковым может быть и просто желание пообщаться.

Так, по мнению М.М. Бахтина, текст как знаковый комплекс, относится к высказываниям и имеет те же признаки, что и высказывание. Именно эта точка зрения ученого принята в лингвистике и психолингвистике, а текст рассматривается как тематически связанное, единое в смысловом отношении

и целостное в отношении замысла речевое произведение. Но текст и понимание Бахтина имеет сложную структуру, которая включает два субъекта: автора и адресата. Как отмечает Бахтин, «подлинная сущность текста всегда разыгрывается на рубеже двух сознаний, двух субъектов, второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя элиминировать, или нейтрализовать» (Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: «Художественная литература», 1975).

Если ориентироваться на разные критерии деления текстов, то можно выделить «научные и ненаучные», «монологические и диалогические», «художественные и нехудожественные». Большинство ученых и авторов, уделяющих внимание проблемам текста, первоначально делят их на художественные и нехудожественные. При этом учитываются все факторы реальной коммуникации соответствующих сфер общения и способов отражения действительности. Что касается собственно художественных текстов, то они имеют свою типологию, ориентированную на родо-жанровые признаки.

Художественный текст строится по законам ассоциативно-образного мышления. Здесь жизненный материал преобразуется в своего рода «маленькую вселенную», увиденную глазами данного автора. Поэтому в художественном тексте за изображенными картинами жизни всегда присутствует подтекстный, интерпретационный функциональный план, «вторичная действительность». Средства образности в художественном тексте подчинены эстетическому идеалу художника.

Релевантным в художественном тексте отмечается ряд дифференцирующих признаков:

- фикциональность, подчеркивающая вымышленность, опосредованность, условность. В художественном тексте внутритекстовая действительность носит вымышленный характер, т.е. изображаемый мир соотносится с действительностью лишь опосредованно, преобразуя ее;

- художественный текст это сложная с точки зрения организации система. В нем возникает собственная кодовая система, которую адресат должен будет разгадать, «дешифровать» для полноценного восприятия информации;

- в художественном тексте, как писал Г.О. Винокур, «все стремится стать мотивированным со стороны значения. На этой почве объясняется столь характерная для языка искусства рефлексия на слово... Поэтическое слово, в принципе, есть рефлектирующее слово... Поэт как бы ищет и открывает в слове его «ближайшие этимологические значения», которые для него ценны не своим этимологическим содержанием, а заключенными в них возможностями образного применения. Эта поэтическая рефлексия оживляет в языке мертвое, мотивирует немотивированное» (Винокур Г.О. Русский язык. Исторический очерк. М.: «КомКнига», 1959).

- художественному тексту свойственна целостность;

- все элементы текста взаимосвязаны, его уровни могут обнаруживать изоморфизм. По мнению Р. Якобсона, одним из важнейших способов построения художественного текста служит эквивалентность, которая может обнаруживаться в повторах, которые определяют связность текста, раскрывают дополнительные смыслы и изоморфизм разных уровней (Якобсон Р.О. Структурализм: «за» и «против». М.: «Прогресс», 1975);

- межтекстовые связи во многом влияют на смысл текста и даже определяют его. Художественный текст взаимосвязан с другими текстами, отсылает к ним и даже копирует их элементы. Именно интертекстуальные связи зачастую выявляют подтекст произведения, определяя его многоголосие (полифонию), что в свою очередь обращено к «чужому слову» с присущими ему смыслами.

Таким образом, художественный текст – это эстетическая система языковых средств, основными характеристиками которого являются высокая степень целостности и структурированность, уникальность, линейная протяженность. Художественный текст всегда имеет адресата, который, в свою очередь, должен воспринять все интенции автора с учетом «эстетического

общения». Текст вызывает у читателя определенные «ожидания», часто обусловленные представлениями о проблематике, композиции, типовых характеристиках, продиктованных жанром. Дальнейшее же изучение и «истолкование» связано с выявлением и разворачиванием образов, повторов, с определением сочетаемости языковых средств разных уровней.

Существует также понятие о лексической структуре текста, которая обычно понимается как внутреннее устройство чего-либо, а внутреннее устройство связано с категориями целого и его частей. На данное понимание структуры мы и будем опираться. В данной работе, в основном, будет анализироваться структура текста, который можно рассматривать как семиотическую единицу и который, как и другие языковые единицы, имеет внутреннее устройство, внутреннее строение. Со структурой текста мы имеем дело тогда, когда текст рассматривается как единица некоторой семиотической системы и требуется выявить специфику данной единицы. Можно провести семиотические и структурно-семантические параллели между словом и текстом, которые во многом сходны благодаря своей знаковой природе, вовлеченности в коммуникативную деятельность как ее системообразующие и системно организованные фрагменты. Методики лингвистического изучения слова и текста также до известной степени аналогичны. В любом случае мы ищем структурные элементы, выражающие определенное содержание, и выявляем закономерности системного взаимодействия этих элементов, правила их употребления и интерпретации. Будучи знаковыми единицами, и слово, и текст интерпретируются, причем интерпретация приводит к созданию материального результата. Результаты интерпретации при осуществлении даже более или менее одинаковой деятельности могут быть различными. Это обусловлено частными целями и задачами деятельности. Тем более будут отличаться результаты интерпретации в иных видах деятельности, например при толковании значения слова, или при написании творческой работы, трактующей выражаемое словом понятие. Те же соображения применимы и к

художественному тексту (Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: «Прогресс», 1994). Результаты его интерпретации могут быть различными, и это хорошо известно всем, кто работает с текстами в разных сферах человеческой деятельности. По-разному могут интерпретироваться не только художественные, но и научные, и юридические тексты. Однозначность истолкования – это идеал, который если и достигим, то очень редко.

Несмотря на значительное сходство текста и слова, между ними, тем не менее, есть и очевидные различия. Чисто внешние структурные отличия текста от слова проявляются в том, что в тексте больше структурных элементов, к которым относятся употребления слов, предложений и других единиц языка, и линейная организация знака играет меньшую роль, чем в слове (хотя отчасти эта роль сохраняется). Более глубокие отличия текста от слова заключаются в том, что структурой текста управляют иные внешние причины. Согласно определению Р. Барта, связный текст (дискурс) – любой конечный отрезок речи, представляющий собой некоторое единство с точки зрения содержания, передаваемый с вторичными коммуникативными целями и имеющий соответствующую этим целям внутреннюю организацию, причем связанный с иными культурными факторами, нежели те, которые относятся собственно к языку (Барт Р. Лингвистика текста. Новое в зарубежной лингвистике. М.: «Прогресс», 1978).

При всей важности каждого из выделяемых в художественном тексте уровней для построения целостной структуры произведения основной единицей словесного художественного построения остается слово. Все структурные слои ниже слова (организация на уровне частей речи) и выше слова (организация на уровне цепочек слов) получают значение лишь в отношении к уровню, образуемому словами естественного языка. Нарушение этого принципа в «заумных» текстах, равно как и необходимость «пустых слов» – единиц, заполняемых семантикой, не опровергает этого основного положения, а, наоборот, подтверждает его.

«Связанность» слова в художественном тексте выражается в том, что слово оказывается соотнесенным с другими словами, поставленным в параллельное положение к ним. Если контекстные связи естественного языка определяются механизмом грамматического соединения слов в синтагмы, то основным механизмом поэтического языка будет параллелизм. Разные слова оказываются в положении эквивалентности, благодаря чему между ними возникает сложная семантическая соотнесенность, выделение общего семантического ядра (в обычном языке не выраженного) и контрастной пары дифференцирующих семантических признаков (Лотман Ю.М. Структура художественного текста. СПб.: «Искусство», 1970).

Понятие лексической структуры художественного текста определяется в двух аспектах – парадигматическом и синтагматическом. Под лексической парадигматикой понимается в этом случае установление фрагмента лексической системы, отобранного для производства данного текста и способов его отбора. Сам лексический состав текста с разных точек зрения – словник, количество разных слов и словоупотреблений, тематические группы лексики, используемые в тексте, включая синонимику и подобные явления. Иначе говоря, особенности словника текста как своеобразной лексической микросистемы и ее отношения к лексической системе языка в целом и в плане критериев отбора, и в плане внутренней организации отобранного как относительно замкнутой системы. Но, само собой разумеется, что отобранный функционирует в данном тексте: лексика служит для передачи некоторой информации, одновременно вступая в определенные синтагматические отношения, что и отражается в синтагматическом аспекте лексической структуры текста. К синтагматическому аспекту в этом плане относятся лексические повторы, использование в тексте перечислений, различного типа текстовые замены (окказиональная синонимия), лексическая сочетаемость, распределение слов по тексту и факторы, его определяющие и др. Каждый из этих параметров синтагматического аспекта лексической структуры текста заслуживает специального рассмотрения.

Художественный текст строится на использовании образно-ассоциативных качеств речи. Таким образом, конечной целью творчества здесь является образ, средства образности подчинены эстетическому идеалу художника. Именно образно-эмоциональная и неизбежно субъективная сущность фактов отличает художественный текст. Язык здесь становится одновременно и средством, и предметом искусства.

1.2 Развитие представлений о хронотопе

Процесс освоения категорий времени и пространства протекало сложно и прерывисто. Осмысление их роли и значимости по отношению к построению художественного произведения не мыслится без обзора с философской, литературоведческой и лингвистической точек зрения. Для обозначения неразрывной связи времени и пространства, воплощенной в художественном тексте, используется термин «хронотоп». Впервые данная терминологическая единица была введена А.А. Ухтомским: «С точки зрения хронотопа, существуют уже не отвлеченные точки, но живые и неизгладимые бытия события, те зависимости (функции), в которых мы выражаем законы бытия, уже не отвлеченные кривые линии в пространстве, а «мировые линии», которые связывают давно прошедшие события с событиями данного мгновения, а через них — с событиями исчезающего вдали будущего» (Ухтомский А.А. Доминанта. СПб.: «Питер», 2002). М.М. Бахтин, в свою очередь, отнес термин А.А. Ухтомского к художественному миру; «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе «времяпространство»)» (Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: «Художественная литература», 1975).

Философия и натурфилософия предложили две различные интерпретации категорий пространства и времени. Первая из них нашла свое отражение в

трудах Левкиппа и Демокрита, в современной же методологии и физики получает название «субстанциональной». Она рассматривает пространство как «пустоту», что существует независимо от чего-либо, но что одновременно является условием движения и существования тел.

Сторонниками второй интерпретации, которая именовалась «реляционной», были Аристотель, Платон и Плотин. Они, в свою очередь, находили первичным мир вещественных и телесных предметов, их движение и остальные проявления. При этом интерпретируемая через понятие «материальной среды» категория пространства, оказывается вторичной, но отношению к телам и их движениям.

Эпоха Нового времени по сравнению с Античностью характеризуется коренной перестройкой мировоззренческих взглядов, всей системы ценностных ориентаций общества. Субстанциональная концепция приобретает доминирующее положение, пространство и время в обыденном сознании воспринимаются как некоторые самостоятельные сущности. В противовес данной концепции реляционисты рассматривают пространство в качестве протяженности тел и отрицают пустое пространство. Р. Декарт стал одним из первых представителей, развивший данную концепцию. Категории времени же уделяется небольшое внимание. В этот период И. Ньютон выдвигает идею о вычленении ненаблюдаемого абсолютного пространства и времени и качестве факторов, необходимых для проведения эмпирического исследования.

Следует отметить период Третьей научной революции периода конца XIX – середины XX в. и неразрывно связанные с этим временем имена таких философов как Э. Гусерль, Т.П. Лолаев, Р. Иигарден, чьи труды оказали весомое влияние на понимание сущности категорий пространства и времени. Именно в этот период многими учеными подмечено неотъемлемость и неотделимость категорий от условий бытия. Проблема соотношения и сущности пространства и времени неоднократно анализировалась отечественными учеными, в число которых входят В.И Вернадский, П.П. Трубников, А.П. Левич. В.И. Вернадский в своей концепции «времени-длениа»

трактует время как одно из основных научных эмпирических обобщений. Согласно их концепции, живое вещество существует, но времени и пространстве, пока оно вообще существует.

М.М. Бахтин переносит понятие «хронотопа» в литературоведение, это формально-содержательная категория литературы. Он акцентирует свое внимание именно на проблеме времени и всего того, что имеет к ней прямое отношение.

XX веку принадлежат наиболее серьезные труды, связанные с проблемами изучения текста в качестве культурного, философского, литературоведческого и лингвистического феномена. Выделяются основные уровни, функции и свойства текста. В этом направлении работали И.Р. Гальперин, И.В. Арнольд, Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарина и др. И.Р. Гальперин предлагает систему текстообразующих категорий, в состав которых входит содержательные и формально-структурные. Внутри них он выделяет три аспекта, подчеркивающих весомое значение категорий пространства и времени в процессе познания текста, в числе которых континуум (темпоральная и пространственная взаимосвязь), ретроспекция (ознакомление с ранее представленной информацией) и проспекция (отнесенность к последующей информации).

Если рассматривать категории пространства и времени как конструктивные свойства художественного текста, то следует упомянуть о двухосновных направлениях. Одно из них возглавлял М.М. Бахтин, ключевым понятием для которого стало понятие «хронотопа» – пространственно-временного континуума поэтического мира. Другое направление представлено

Ю.М. Лотманом и С.Ю. Неклюдовым. Они, в свою очередь, отдавали предпочтение категории пространства «...как языка моделирования, с помощью которого могуч выражаться любые значения, коль скоро они имеют характер структурных отношений. Поэтому пространственная организация есть одно из универсальных средств построения любых культурных моделей»(Лотман Ю.М. Структура художественного текста. СПб.: «Искусство», 1970).

Важно, что при рассмотрении вопросов понимания и интерпретирования художественных текстов обнаруживается тесная связь между лингвистической и литературоведческой областями знания. Отсюда следует, что категории пространства и времени дают обширный материал для лингвистического исследования.

Что касается способов актуализации, в частности пространства, выделяют наиболее освещенный и достаточно изученный аспект тему параметризации, которая включает в себя концепты удаленности и близости объекта, ориентационные концепты, местонахождение и т.д. Данный аспект также содержит тему грамматического и лексического воплощения пространственных отношений, проблему типологизации пространства. Изучение же пространственной метафоры принято выделять в отдельное направление, так как обнаруживается связь с лингвистикой, стилистикой, т.е. смежными с литературоведением областями.

Таким образом, вышеизложенный материал свидетельствует о весомой значимости категорий пространства и времени не только в литературоведческой, но и в философской и лингвистической мысли. На формирование локально-темпоральных связей существенное влияние оказали философские взгляды, претерпевшие значительные понятийные и описательные метаморфозы за сотни лет исследований. Явной предстает значимость хронотопа, являющегося средством передачи автором атмосферы, психологизма, морально-этической оценки в повествовании. Рассмотрение категорий художественного пространства и художественного времени в их языковой репрезентации способствует более точному интерпретированию имплицитированных в тексте смыслов.

1.3 Время и пространство как составляющие концептуальной картины

мира и как содержательные универсалии художественного текста

Художественная литература специфична в освоении пространства и времени. Наряду с музыкой, пантомимой, танцем, постановочной режиссурой она принадлежит к искусствам, образы которых обладают временной протяженностью – строго организованы во времени восприятия. С этим связано своеобразие ее предмета, о чем писал Лессинг: в центре словесного произведения – действия, т.е. процессы, протекающие во времени, ибо речь обладает временной протяженностью. Обстоятельные описания неподвижных предметов, расположенных в пространстве, утверждал Лессинг, оказываются утомительными для читателя и потому неблагоприятными для словесного искусства: «...сопоставление тел в пространстве сталкивается здесь последовательностью речи во времени» (Дудорова М.В. Категоризация пространства в поэтическом тексте. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т., 2006).

Содержание художественного текста неразрывно связано с осью времени, будь то реальная историческая действительность или же ее преломление. Взаимосвязь эта иначе именуется категорией времени. Согласно Т.В. Матвеевой текст имеет двоякие соотношения подобного рода. Он передает определенный фрагмент действительности, который имеет место в общей хронологии мира, иначе — отражательное текстовое время. Подобно ему он линейно развивается, т.е. существует момент его начала и дальнейшей темпоральной напряженности. Таким образом, текстовое время признается неотъемлемым атрибутом текста, создание текста без которого невозможно (Матвеева Т.В. Текстовое время. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М.:«Наука», 2003).

С точки зрения философской интерпретации времени, оно делится на реальное (непрерывное, однонаправленное, необратимое, равномерное) и

перцептуальное (неоднаправленность, ускорение или замедление времени, дискретность» изменение реальной картины мира). Применительно к тексту также выделяется время объективное (диктумное) и субъективное (модусное). Объективное время находит в тексте относительно адекватное отражение реального времени, события которого вступают в связь с периодами и процессами в жизни личности, с мировым историческим процессом. Реальное время в рамках объективного имеет свои разновидности: эмпирическое, историческое, календарное. Если же в тексте приметы реальности не важны, временные отношения отражаются лишь на уровне идеальных сущностей, то это концептуальное время, как особый вариант объективного. Существует обычно определенная точка отсчета, статичное протекания действий и разного рода соотносительность с внетекстовой действительностью.

Что касается времени субъективного, то оно имеет ряд разновидностей. Следует обратить внимание на время индивидуальное, которое представляет собой конкретную реализацию времени в пределах данного темпорального типа. Индивидуальное начало проявляется в определенных типах речи, с которыми связана наибольшая степень субъективности. Если индивидуум является творческой личностью, то возникает обогащенная разновидность субъективного времени или время художественное. Оно, в свою очередь, создает образ времени, который ориентирован на восприятие в определенной культурно-исторической общности. Наиболее существенными субъективными категориями здесь являются время авторское/сюжетное и время переживаемое/фоновое.

Время – это векторная категория, для которой характерно направление, движение из определенной исходной точки. Она важна по той причине, потому что является своеобразным условным пунктом, опираясь на который, строится вся темпоральная перспектива текста. Опирается этой точкой как время субъективное так и объективное, автор может находиться в данной точке: «я сейчас», «я тогда» или же быть отстранен от нее: «он, они сейчас, тогда». В некоторых текстах встречается употребление двух позиций сразу. Изменение

состояния сознания передается путем употребления фразовых указателей перехода: вспоминается, как...; в детстве мы...; надеюсь, что...

Категория текстового времени выражается с помощью лексических единиц, которые обозначают отрезки времени, темпоральные отношения (время, год, месяц, неделя, вчера, в прошлом году, всегда, позже). Лексические сигналы могут абсолютными конкретными номинациями, номинаторами (неделя, минута, 1956 год, летом, вчера), или же относительными, корреляторами (изредка, будущее, до этого, когда-то). Номинаторы выполняют функцию фиксации и характеристики темпоральных фактов, корреляторы передают динамизм времени и определяют положение темпоральных фактов на оси времени. Даты являются прямыми темпоральными номинаторами, исторические события и реалии, их названия несут в себе сему времени, обозначения предметов быта и персоналии связывают текст с определенной исторической эпохой.

Следует отметить, что принципиально значимыми для организации художественного текста являются такие характеристики времени как длительность/краткость данного события, однородность/неоднородность ситуации, заполненность/незаполненность, т.е. связь времени с предметно-событийным наполнением произведения. На основании данных параметров могут противопоставляться как произведения, так и фрагменты текста в них, которые образуют определенные временные блоки (Николина Н.А. Филологический анализ текста. М.:«Академия», 2004).

Текстовое время также можно представить как функционально-семантическое поле, содержащее ядра и периферии которого будет варьироваться в зависимости от типа времени, воплощаемом в тексте. Это в свою очередь связано с функционально-стилевой и жанровой принадлежностью текста. Не меньшего внимания заслуживает категория последовательности, на основании последовательно-временных связей которой повествование мыслится как функционально-смысловой тип изложения.

Каждый функциональный стиль речи характеризуется своей темпоральной организацией текста. Изменяющимися величинами будут типы текстового пространства, характерные для определенного стиля и жанра, статичность или динамичность текста, пространственные операторы и др.

Например, на концептуальном времени обычно основывается научный стиль, официально-деловой – на конкретно-обобщенном или обобщенно-реальном, публицистические тексты создают социальный образ времени, основываясь на объективном времени. Художественная литература создает психологический образ эпохи. Разговорная речь обычно характеризуется совпадением грамматического и лексического значения времени. Таким образом, выявляется тесная связь текстового времени и пространства, комплексную категорию которых именуют хронотопом.

Текстовое пространство, или локальность, представляет собой неотъемлемое свойство всех объектов действительности, поэтому характеристики пространства приписываются даже тем предметам, которые сами по себе не имеют пространственной природы. Следует сказать о двойственности пространственной семантики текста: его содержание, во-первых, отображает определенный фрагмент действительности, который вписан в общую картину мира (текстовое пространство как отражательная категория). Во-вторых, текст, имея вербальное пространство, являет собой материальный объект, т.е. существует пространство текста как звукобуквенного произведения, где есть линейное и плоскостное пространство. Без пространственных координат создание текста невозможно.

Как и текстовое время, пространство может представить отраженное подобие реальной действительности, или же ее субъективное преломление. Таким образом, категория пространства изоморфна категории времени.

Помимо однотипных с текстовым временем типов объективного и субъективного пространства, выделяют концептуальное пространство (разновидность объективного на уровне логических абстракций) и художественное пространство (разновидность субъективного, создает

художественный образ пространства). В пределах художественного пространства могут соединяться различные разновидности диктумного и модусного пространства, результатом чего будет гуманизация и создание образа пространства.

Исходная смысловая точка указывает на местоположение субъекта – это реальное положение автора относительно событий, которое может быть постоянным, меняющимся или же условным. Категория субъективности совместно с точкой текстового пространства образует локацию текста: «я-здесь-сейчас» или ее варианты: «я-там-тогда», «он-там-тогда» и др. Локальная точка местоположения автора может меняться и быть динамичной, или же характеризоваться статичностью и неизменностью. Как и вся наблюдаемая пространственная линия текста, эта точка может получить отдельное описание, но может и вообще не фиксироваться. Текстовое пространство может быть статическим и динамическим, или векторным. Для их выражения используется специальная лексика (место, ширина, длина, дистанция, пространство), предлоги с пространственным значением (к, на, под, из-под, около). Что касается статического пространства, то оно чаще выражается существительными с конкретно-предметным значением, для векторного пространства используются глаголы перемещения.

Различные функциональные стили по-разному организованы в плане текстового пространства. Варьирующими величинами будут характерные для определенного стиля и жанра типы текстового пространства, набор пространственных операторов, статичность и динамичность текста и др. Так, научный стиль характеризуется приемом «старого знания», в то время как основное содержание научного текста оперирует концептуальным пространством. Официально-деловому тексту свойственно пространство реально-исторического характера. Художественный текст рисует образ событийного пространства, разговорная речь лишь обозначает координаты.

Категория хронотопа является одним из способов пространственно-временного отражения темы в тексте. Хронотоп может быть идиллическим,

характеризующийся единством места, ритмической цикличностью времени и привязанностью жизни к месту действия. Другой вид хронотопа – авантюрный, который отличается широким пространственным фоном и временем «случая». Определить данные тематические жанры и построить определенную типологию пространственно-временных характеристик возможно только в случае обращения к данной категории (Николина Н.А. Филологический анализ текста. М.:«Академия», 2004). Таким образом, текстовое время и текстовое пространство находятся в тесной связи между собой в пределах одного текста, тем самым выражая целостность категории хронотопа.

2 Анализ хронотопа рассказа М. А. Булгакова «Ханский огонь»

2.1 Специфика представления пространства в хронотопе рассказа

Данный рассказ был опубликован в «Красном журнале для всех» в 1924 г. В нем приводится описание Архангельского имения князей Юсуповых, которое в послереволюционное время было преобразовано в музей. По мнению исследователей, сюжет рассказа навеян вполне реальными событиями, а именно пожаром усадьбы Муравишниково недалеко от села, в котором Булгаков работал земским врачом.

Событийно-ситуативная локализация в рассказе включает в себя одну из наиболее широко представленных лексико-семантических групп— «Помещения», центральное положение занимает дворец. Пространство рассказа концентрируется вокруг дворца, отношение действующих лиц к которому достаточно разнообразно. Для посетителей-экскурсантов это, прежде всего, музей, в котором собраны артефакты, отражающие пятивековую историю рода Тугай-Бегов: «...курительные, затканые сплошь текинскими коврами, с кальянами, тахтами, с коллекциями чубуков на стойках...» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 3) Их приводит в восхищение холодная красота музея, которая достигается за счет многочисленного употребления относительных прилагательных: «На пьедестале бронзовый позеленевший бюст старухи матери в бронзовом чепце с бронзовыми лентами...» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 2). Для старого слуги Ионы и князя Тугай-Бега это нечто личное, сокровенное. В этом отношении интересен разговор князя и Ионы, во время которого Тугай-Бег сообщает старому верному слуге о смерти княгини: «...Так и не повидала родного гнезда, но все время его вспоминала...» (М. А. Булгаков Ханский огонь С.4). Фразеологизм родное (родимое) гнездо здесь вполне оправдан, ибо «родноегнездо» – это место, где человек родился и вырос, его родной дом. Для Тугай-Бега это все, что связано с детством и юностью, это уклад жизни, средоточие семейных традиций. Для Ионы дворец представляет

собой что-то больше, чем просто музей или дом. Слуга полноправно может считаться частью дома, его историей ровно так же, как и сам дворец для Ионы это одна из составляющих его самого, души. Таким образом, точки зрения литературно-художественных моделей, это пространство психологическое, границы которого буквально заканчиваются на уровне семейных отношений.

В отдельную подгруппу внутри данной ЛСГ выделим «Надстройки и пристройки»: антресоли, флигель, балкон, терраса, галерея, веранда. Дополняют эту подгруппу наименования «арок и проемов»: арка, двери, проемы, пролет, окно. Таким образом, дворец соединяет в себе все пространственные измерения. «На верхней площадке экскурсанты, повернувшись, увидели пройденный провал лестницы, и балюстраду с белыми статуями, и белые простенки с черными полотнами портретов, и резную люстру, грозящую с тонкой нити сорваться в провал» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 2). Все находится там, где ему положено находиться: люстра вверху: провал лестницы внизу и т.д., однако завершающий абзац — о возможности падения люстры — только поддерживает тревожную ноту, заявленную в начале рассказа.

Подгруппа «Внутренние помещения» обусловлена такими единицами как коридор, комната, этаж, передняя, прихожая, гардероб, зал, прихожая, курительная, кабинет, спальня, малые гостиные, игральная, шатер, бильярдная, боскетная, бальный зал, вестибюль, библиотека. Обращает на себя внимание описание шатра (спальни) во дворце. Здесь автор не поспешил на такие стилистические приемы, как эпитеты, метафорические и метонимические переносы, лексические повторы, инверсии. Это интимное и сокровенное место во дворце дышало, жило своей отдельной жизнью. «Розовый шелк звездой расходился вверху и плыл со стен волнами, розовый ковер глушил всякий звук... Жилым все казалось в шатре...портрет последней княгини на мольберте —княгини юной, княгини в розовом...брошенная подушка казалась живой...» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 3). Булгаков создает здесь свою символику: розовые, кремовые цвета выступают знаком иллюзорности старого мира.

Оттенок восходит к естественному эталону розового цвета — розе, известному как цвет надежды, мечты, единения, личной атмосферы.

Наличие в рассказе ойконимов, а именно Москва, Париж, Орешнево создаёт достоверную, правдивую картину окружающей действительности. Точные топонимы рисуют не только реальность изображаемого пространства, но и реальность изображаемых событий.

Что касается событийно-динамической локализации, то она представлена следующими конкретизаторами пространственных отношений: «начало садиться», «прибежала из флигеля», «понеслась обратно», «поплелся мимо», «шел от ворот», «пошли дальше», «брел по гравию», «наезжал из Москвы», «ходил по дворцу». «Шли через кабинет князя... Шли через курительные... Пришли в шатер» В этой части рассказа приводится пространственное описание пути, включающее диалог о нынешнем князе, в котором участвуют Иона и дама из экскурсантов, и откуда выясняется, что нынешний князь жив и за границей. Однако это описание примечательно тем, что снова возникает эффект «движения камеры», и любопытны предметы, которые этой камерой «сняты»: преимущественно военная символика: «...с эспантонами, палашами, кривыми саблями, с броней царских воевод, со шлемами кавалергардов, с портретами последних императоров, с пищалями, мушкетами, шпагами...» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 3), либо же предметы, свидетельствующие богатой и беспечной жизни владельцев дворца: «В стеклянных шкафах золотился голубел фаянс и сакс». Завершается это описание так: «...Иона облегченно вздохнул, когда осмотр кончился. Повел незваных гостей через бильярдную в коридор, а оттуда по второй восточной лестнице на боковую террасу и вон» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 3). Автор заканчивает предложение коротким словом «вой», стремится передать настроение и чувства старика Ионы, который выводит экскурсантов не просто из дворца, но прочь вообще. Их пребывание в столь священном для Ионы месте словно оскорбляет его. «Голый», т.е. Антонов, со своим эпатажным видом и поведением, толпа вечно смеющихся девиц нарушают гармонию во дворце, они словно вторгаются в личное

пространство старого слуги. Автор дает понять читателю, что эта интимная и уединенная атмосфера не должна быть нарушена никоим образом.

Следует отметить, что рассказ открывается сразу несколькими пространственными указателями: «Солнце начало садиться за орешневские сосны и Бог Аполлон Печальный перед дворцом ушел в тень, из флигеля смотрительницы Татьяны Михайловны прибежала уборщица...» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 1) Здесь указывается направление или исходная точка для движения сразу нескольких объектов: солнца, статуи, женщины. То, что описание движется от более крупного объекта к более мелким создает эффект «движения камеры». В свою очередь, это позволяет читателю увеличить эффект присутствия, объемности воображаемой картинки.

Следующую локализацию, а именно предметно-соотносительную, составляют такие лексемы как «за сосны», «перед дворцом», «явился откуда-то», «из-под короны», «через курительные» и др. «Где-то под Орешневым засвистели пастухи на дудках, за прудами звякали тонкие колокольцы — гнали коров. Вечером вдали пророкотало несколько раз — на учебной стрельбе в красноармейских лагеря» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 3). Здесь, если продолжать сравнение с приемами кинематографа, мы видим прием монтажа: с одной стороны, без перехода наступает вечер, с другой, соединяются идиллические пастушеские колокольчики и стрельба военных учений. И именно в этот момент Иона обнаруживает в музее бывшего князя, вернувшегося через малую веранду после отъезда экскурсантов. Он показывает Ионе ключи. В данном случае, ключи — знак-символ того, что пространство дворца вполне подвластно бывшему князю, что он может им манипулировать по собственному желанию.

Субъектно-ориентированная локализация представлена единицами: «впереди всех», «сквозь сетку», «на полотне напротив», «вокруг сына», «в кабинете рядом», «здесь», «расходился вверху» и др. Детализация описываемой обстановки позволяет читателю максимально ощутить свое присутствие в

тексте. За счет конкретной лексики – лексики предметного содержания можно почувствовать себя участником или же наблюдателем главных действий.

Пространственные описания в рассказе довольно многочисленны. Примечателен и тот факт, что действие всего рассказа разворачивается в пределах замкнутого пространства. Нашему вниманию представлено пространство абсолютное, то есть статическое, реально видимое и объективное, в частности художественное. Описывается также соотношение предметов в пространстве (верх-низ, расположение предметов на плоскости), движение предметов в пространстве (ход экскурсии, перемещение Ионы и князя). Эти описания служат для создания динамики рассказа, для усиления атмосферы тревожности, отчасти даже сюрреалистичности происходящего.

Таким образом, моделируемое пространство в произведениях М. А. Булгакова имеет достаточно четкую структурную организацию. Языковые средства разных уровней языка создают модель пространства, отражающую индивидуально-авторскую пространственную картину мира. Выбор языковых средств определяется прагматической установкой автора, поскольку создатель художественного произведения использует те средства языка, которые более эффективны в достижении поставленной цели.

2.2 Языковая репрезентация времени в рассказе

Несомненно, образ Времени — один из ключевых в рассказе. Время выступает в роли судьи, в роли самодостаточной силы, способной управлять судьбами героев. Время разделяет, противопоставляет 2 мира: мир князей Тугай-Бегов и мир товарища Антонова. «Плыла полная тишина, и сам Тугай слышал, как в жилете его неуклонно шли, откусывая минуты, часы» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 6) – двойное использование метафорических единиц: «мертвой» метафоры «часы идут», утратившей мотивированные связи значений, и художественной, собственно авторской «откусывая минуты», основанной на сходстве способа действия, подчеркивает скоротечность

времени. Часы откусывают последние минуты существования старого мира и неизбежно приближают вторгающееся новое.

Непрерывный ход времени отражается и на окружающих людях, в первую очередь на слуге Ионе, что и отмечает князь: «Ах, как ты подряхлел Иона, Боже, до чего же ты старенький» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 4), Время здесь выступает как никого и ничто не щадящая сила.

Одним из основных способов экспликации темпоральности в этом рассказе являются временные формы глаголов. Связки в составных глагольных сказуемых, наряду с обозначением вида и времени, также могут указывать на время протекания действия. Рассмотрим начало рассказа: «Когда солнце начало садиться за оршневые сосны и Бог Аполлон Печальный перед дворцом ушел в тень, из флигеля смотрительницы Татьяны Михайловны прибежала уборщица Дунька и закричала» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 1). Движение солнца только началось, на это указывает значение связки, ее несовершенный вид. Но это описание можно считать темпоральным указателем не только с точки зрения соотношения видовременных форм, но и содержательно: если солнце только начало садиться, то на улице ранний вечер. Глаголы, которые описывают изменение внешнего облика статуи и действия двух женщин, являются глаголами совершенного вида, подчеркивающими завершенность и быстроту действий.

Временные указатели нередко служат в рассказе средством создания атмосферы тревожности: «То-то Цезарь воеет, воеет... Я говорю: чего, дурак, воешь среди бела дня? А? Ведь это к покойнику» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 1). Неурочный собачий вой перекликается с мучениями Татьяны Михайловны, что наводит Иону на мысль о покойнике. Впоследствии его предчувствия оправдаются. Из-за больного зуба Татьяны Михайловны Иона должен проводить экскурсию: «... день-то показательный – среда». Во-первых, здесь сталкиваются два значения лексемы «показательный». Прилагательное «показательный» в данном контексте приобретает значение «день для проведения экскурсий», в общелитературном же употреблении оно имеет

значение «примечательный, характерный». И день действительно окажется примечательным и в чем-то даже характерным для жизни дворца-музея. Во-вторых, среда – середина недели, а музей – середина между верхом и низом. Верхом – как постоянно упоминающемся в рассказе небесном царстве, низом – как тьме, в которую в конце уходит бывший князь. Таким образом, в этой короткой фразе соединяются пространственная и временная символика. Любопытно также что все три «показательных» дня усадьбы-музея имеют связь с библейской символикой; среда, пятница и воскресенье, причем именно в среду Иуда предает Христа, и в среду в этом рассказе бывший князь обманываемое доверие Ионы, в конце концов, сжигает усадьбу.

События в рассказе строго ограничены рамками суточного времени – вечером в ночь. Лексема «ночь» обретает дополнительные контекстуальные семы «обман, предательство». Текстовые смыслы данной лексемы сужаются, объединяясь с негативными коннотациями: провал в сознании, ирреальность воспоминаний.

С наступлением темного времени суток дворец и окружающая его природа оживают: «Бог Аполлон Печальный перед дворцом ушел в тень... / Вечерний свет, смягченный тонкими белыми шторами, сочился наверху через большие стекла за колоннами. / Вечер настал, родились вечерние звуки ... » (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 3). Метафоры приносят в текст напряженные, волнующие ноты, позволяют читателю в полной мере проникнуться тревожной атмосферой рассказа.

Суточное время в рассказе представлено и такими номинаторами как «час», «минута», «секунда», «момент». Лексемы «час», «минута» и «секунда» отражают количественный аспект времени, поддаются счету и измерению. Поминутное и посекундное описание времени отражает внутреннее состояние героев, которое оказывается настолько чутким, что минута распадается до четверти. При деформации реального хронотопа в фантастический минута и секунда имеют свойство растягиваться, вмещать несколько событий. Те контексты, в которых встречается лексема момент, позволяют сделать вывод,

что данная единица акцентирует внимание не на эмоциях героев, а на внешних атрибутах на обстоятельствах, в которых персонажи находятся.

Не менее важную роль в рассказе играет историческое время. В самом музее мы видим целую картинную галерею, основу которой составляют портреты бывших владельцев усадьбы: «За полтысячи лет смотрел со стен ряд князей Тугай-Бегов, род знатный, лихой, полный княжеских, ханских и царских кровей. Тускнея пятнами, с полотен вставала история рода с пятнами то боевой славы, то позора, любви, ненависти, порока, разврата» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 2). Непростая многовековая история рода Тугай-Бегов предстает через описание портретов его предков.

Номинации же отрезков исторического времени представлены такими единицами как «18 век, половина 19 века, в прошлом году». Это прямые темпоральные указатели, отсылающие читателя в определенную эпоху, погружающие его в соответствующую этому времени атмосферу.

Историческое время создается различными семантическими разрядами лексики. Например, историзмами, называющими предметы военной атрибутики (эспонтоны, пищали, мушкеты, палаши, сабли), одежды (штиблеты, шифр, мурмолка), титулы, социальное положение (хан, князь, ваше превосходительство). Включение в повествование вышедших из повседневного обихода реалий в буквальном смысле детализирует картину, делает ее более полной и объемной, приближает описываемое время к читателю, выполняет функцию «наполнителя».

Особо следует остановиться на группе исторических аллюзий «Мессалина, Растрелли, Афинские ночи, Онегины, Александр I, Николай Палкин, Екатерина II», которые в рассказе выступают не только номинаторами определенных эпох, но и являются действенным стилистическим средством. Так, например, в контексте «Видно, долго народ гнул спину, выпиливая эти штучки, чтоб потом тунеядцы на них ногами шаркали. Онегины... трэнь...брень» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 2). Фамилия героя одноименного романа А. С. Пушкина послужила основой

такого тропа как антономазия, суть которого сводится к стилистической замене имени собственного нарицательным. Употребление фамилии Онегин во множественном числе, использование отрицательно оценочных слов, звукоподражательных единиц формирует социально оценочную коннотацию лексемы «Онегины», эксплицирует явно пренебрежительное отношение товарища Антонова к эпохе, в которой они жили. Хотя у других экскурсантов они вызывают иные ассоциации: «Смотри, смотри, Верочка, -...- видишь, как князья жили в нормальное время» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 2). Понятие «нормальное время» означает роскошь и рафинированную красоту дворцового интерьера. Некоторые номинаторы исторического времени представляют собой перифразы – не прямые описательные обозначения явлений и предметов действительности эмоционально-экспрессивного и оценочного характера. Николай I, подавивший восстание декабристов и жестко преследовавший свободомыслие в России, получил в народе прозвище Николая Палкина. Эту перифразу можно рассматривать как дисфемизм, т.е. нейтральное в эмоциональном и стилистическом отношении слово заменяется более грубым, пренебрежительным. Используя в своей речи подобный дисфемизм, товарищ Антонов убедительно демонстрирует свою враждебность к миру князей Тугай-Бегов и неприятие противоборствующего мира. Сюда же отнесем единицу «юный курносый» обозначающую царя Павла I. Эти стилистические средства становятся запоминающимся действенным средством речевой характеристики героев, повышают экспрессивность повествования в целом.

«Вот, товарищи, замечательная особа, Знаменитая развратница первой половины девятнадцатого века,... любовница Николая Палкина» – реакция «голового», т.е. товарища Антонова на бюст «бронзовой княгини-матери» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 3). Сам же писатель деликатно заменяет лексику «развратница» на Мессалину: «Неистошима в развратной выдумке, носившая всю жизнь две славы – ослепительной красавицы и жуткой Мессалины» (М. А. Булгаков Ханский огонь. С. 3). Использование знака другой истории и образа Мессалины, имеет, в свою очередь, эвфемистический характер. Мессалина –

жена римского императора Клавдия. Она вошла в историю своим распутством и жестокостью, стала символическим обозначением развратной женщины привилегированного класса. Эвфемизм здесь становится имплицитным вкраплением авторской оценки, экспрессивно дополняющей художественное повествование.

Подводя итог, отметим, что категория художественного времени играет существенную роль в формировании содержания текста, она используется автором художественных произведений как средство выражения собственного мировосприятия. Время отражается в произведении как нечто непрерывное, последовательное и как многоплановый прерывистый фон. Из проведенного анализа следует, что в произведении «Ханский огонь» время обратимо, то есть может двигаться не только от прошлого к будущему, но и наоборот.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе работы выявлены лексические средства, эксплицирующие пространственную и временную семантику. Рассказ «Ханский огонь» представлен суточным и историческим временем. Проведенный анализ демонстрирует, что время предстает для каждого из героев в определенной роли: это сила, которой покоряются, которая подавляет. Это – независимая, самодостаточная сила, способная управлять судьбами. В воссоздаваемой на страницах произведения реальности время трансформируется, дробится, превращается в осколки минут и секунд. Незначительной для героев рассказов оказывается категория будущего, представления о нем в сознании персонажей носят гипотетический характер.

В исследуемом произведении сосуществуют различные виды хронотопа: реальный (являющийся основой, на которой строится сюжетно-событийная канва произведения) и ирреальный (участвующий в переформировании пространства, времени). Граница между ними зыбкая, переходы из одного хронотопа в другой могут совершаться мгновенно. Многочисленные литературные, исторические, мифологические ассоциации, аллюзии и перифразы в рассказе «Ханский огонь» влекут за собой включение в границы хронотопа элементов времени и пространства различных эпох.

Ведущую роль в репрезентации точки зрения автора играет уровень содержательно-подтекстовой информации. Авторская позиция в подавляющем большинстве случаев представлена имплицитно, т.е. через реализацию общекультурных и символических представлений.

Исследование категорий пространства и времени привело к раскрытию особенностей художественного отражения действительности, специфики внутреннего мира рассказов, фундаментальных вопросов содержания и формы, закономерностей их восприятия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Барт, Р. Лингвистика текста [Текст] / Т.М. Николаева // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. – М.:«Прогресс», 1978.– С. 442-449.
2. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. [Текст] / М.М. Бахтин.– М.:«Художественная литература», 1975.– 809 с.
3. Виноградов, С.Н. Лексические повторы и понятийное содержание поэтического текста [Текст] / С.Н.Виноградов // Семантика. Функционирование. Текст: Межвузовский сборник научных трудов. – Киров: Изд-во ВятГУ, 2006. – С.260-265.
4. Винокур, Г.О. Русский язык. Исторический очерк [Текст] / Г.О Винокур. – М.:«КомКнига», 1959. – 200 с.
5. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И.Р. Гальперин. – М.: «КомКнига», 1981.
6. Горина, А.В. Пространство и время как базовые категории художественного текста [Текст] : автореф. дисс. ...канд. филол. наук. : 10.02.01 / А.В. Горина. – Куб. гос. ун-т., 2009. – 212 с.
7. Дудорова, М.В. Категоризация пространства в поэтическом тексте [Текст]: автореф. дисс. ...канд. филол. наук 10.02.01 / М.В. Дудорова. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т., 2006. – 197 с.
8. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб.: «Искусство», 1970. – 220 с.
9. Матвеева, Т.В. Текстовое время [Текст] / М.Н. Кожина // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: «Наука», 2003. – 694 с.
10. Николина, Н.А. Филологический анализ текста [Текст]: учеб. пособие для высш. пед. учеб. заведений / Н.А. Николина. – М.:«Академия», 2004. – 156 с.
11. Ухтомский, А.А. Доминанта [Текст] / А.А. Ухтомский. – СПб.:«Питер», 2002. – 448 с.

- 12.Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях [Текст] / П.А. Флоренский. – М.:«Прогресс», 1994. – 324 с.
- 13.Якобсон, Р.О. Структурализм: «за» и «против» [Текст] / Р.О. Якобсон. – М.: «Прогресс», 1975. – 468 с.