

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ КОНТИНУУМ ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ОГНИ» (СТАТЬЯ ВТОРАЯ) // Proceedings of the XX International Scientific and Practical Conference «Social and Economic Aspects of Education in Modern Society» December 25, 2019 Warsaw, Poland P. 36-43

д.филол.н., профессор ФИЛАТ Т.В.

Украина, Днепр

ГУ «Днепропетровская медицинская академия МЗ Украины»

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ КОНТИНУУМ ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ОГНИ» (СТАТЬЯ ВТОРАЯ)

The second article, devoted to the analysis of the artistic originality of space and time in the «Lights», examines Chekhov's concept of the main existential categories – time and space. The story reflects the process of chronotopization characteristic of Chekhov's prose, which is associated with the special semantic-structural role of space and time in creating the main ideological content of the work. A.P. Chekhov is the bearer of a new temporal consciousness in the literature of the late 19th century.

The two-part structure of the narrative of «Lights» is a combination of heterogeneous spaces and different times. The integrity of the story is provided by the main personified narrator, quoting the «insert story» told by the engineer Ananiyev. «A Tale in a Story» allows you to combine fragments of different temporal modalities (past – present), where the reverse flow of time is also possible.

Keywords: space-time continuum, plot-conceptual unit of a work, temporal consciousness, retrospective character of narrative time.

Введение. В обрамлении «Огней» описание пространственно-временного континуума не только занимает основной повествовательный объём, но и несёт в себе важнейшую идеологическую нагрузку. Обозреваемое пространство стройки в самом начале детализировано: «Высокая, наполовину готовая насыпь, кучи песку, глины и щебня, бараки, ямы, разбросанные кое-где тачки, плоские возвышения над землянками, в которых жили рабочие, - весь этот ералаш, выкрашенный потёмками в один цвет, придавал земле какую-то странную, дикую физиономию, напоминающую о временах хаоса» [1, с. 105-106]. Миметический пейзаж локуса ночной стройки, «селекция» и «комбинаторика» деталей, которые интенциональны, несомненно семантизируются писателем через видение рассказчика, подчиняясь художественной задаче подчеркнуть отсутствие «порядка». Перечислительное наименование предметов мотивируется «свежими глазами» повествователя, который признаётся, что «никогда в жизни не находился при такой исключительной обстановке» [1, с. 105]. В ночном колорите пейзажа стройки наряду с перечислением разных предметов, её заполняющих, свидетельствующих о трудовой деятельности человека, возникают и прямые оценочно-обобщающие характеристики пространства стройки: «ералаш», «времена хаоса» «во всём, что лежало передо мной, было ... мало порядка» [1, с. 106]. Всё это усиливает ключевой лейтмотив неупорядоченности локуса стройки, который затем дополняется темой сложной неупорядоченности в духовном мире людей, неоднозначности действительности. Эта тема начинается обрисовкой разного восприятия огней персонажами, затем развивается спором о пессимизме, рассказом Ананьева об «истории с Кисочкой». Всё это даёт основание повествователю прийти в финале к выводу о трудности постижения мира и человека. Данная концепция вызвала, как известно, нарекания со стороны ряда современников А.П.Чехова, заставив его защищать в письмах, представляющих эстетическую саморефлексию, новый

интенциональный теоретико-эстетический подход, который был реализован в «Огнях» [2, с. 321-322, с. 531] как «открытом произведении».

В пейзаже ночной стройки наряду с предметными деталями есть и темпоральные приметы: прямые – «выкрашенный потёмками» – и косвенные – «силуэты людей» (силуэты различимы в темноте). А в возникшее у повествователя сравнение увиденного вводится выражение «времени хаоса» [1,106] как картина отдалённого прошлого. Благодаря этому совмещаются приметы разной темпоральности – прошлого и временного, синхронного повествованию: «силуэты людей», «стройные телеграфные столбы», которые «портили ансамбль картины и казались не от мира сего» [1, с. 106]. Но смешение времён происходит в сознании повествователя, поэтому ночное природное время психологизировано, передаёт настроение повествователя и служит созданию определённой атмосферы места действия, в котором заложен один из центральных лейтмотивов произведения, восходящих к чеховской концепции действительности – бытия, полного неразгаданных тайн («важная тайна была зарыта под насыпью...»), непонятности человеческих отношений, разных взглядов на мир, которые нельзя свести к одной обобщающей формуле, а можно лишь констатировать, как сделал это повествователь: «ничего не разберёшь» и «ничего не поймёшь на этом свете» [1, с. 140].

Авторский хронотоп стройки, конкретизируя модель хронотопа «встречи на большой дороге», дан в процессе формирования, через обрисовку времени «августовской» ночи и пространства ночной стройки в начале «Огней», а затем вариативно – через восприятие повествователя в другое время – даётся тот же, но изменённый благодаря времени рабочего утра локус, где, как и у импрессионистов, ведущую роль играют своеобразие психологии видения человека в какой-то определённый момент времени и освещённость «картины» – (слово это возникает в тексте) [1, с. 106]. Ночная таинственность темноты порождает мысль о первозданном хаосе, о «важной тайне», о легенде – «библейских огнях» [1, с. 107], а прозаизм утренней сцены на стройке лишён таинственности, и ничего, что будоражило бы воображение, здесь нет. А.П.Чехов несомненно использует сложившуюся ещё у романтиков психологическую мифологию разницы «ночи» и «дня», мотивируя атмосферой ночи и введение доверительного рассказа-исповеди Ананьева. Эта изменчивая динамика центрального хронотопа «Огней», психологически мотивированная и передающая природное темпоральное движение в пределах одного и того же пространства, – одно из важных художественных завоеваний Чехова в создании пространственно-временного континуума произведения.

Уже первая фраза повести имплицитно обозначает некое закрытое пространство: «За дверью тревожно залаяла собака» [1, с. 105], – которое затем конкретизируется как «барак» [1, с. 105], а потом даётся открытое близлежащее («лежало передо мной...») – пространство стройки [1, с. 105-106], сменяемое обозрением отдалённого пространства с насыпи («Мы взобрались на насыпь...»). Определяется и природное, астрономическое время: «Ночь была августовская, звёздная, но тёмная» [1, с. 105]. Мотив темноты усиливается и упоминанием о «потёмках», «ночной мгле», «далёкой мгле», «ночной тишине». Повествователь прямо после фиксации времени определяет более масштабное открытое пространство, где предстоит развиваться дальнейшим событиям: «Я был на линии железной дороги, которая ещё только строилась» [1, с. 105]. Восприятие этого «чужого», впервые увиденного рассказчиком пространства рефлексивно им осознаётся как субъективное, связанное с тем, что он «случайно» попал в «исключительную обстановку», в какой «никогда в жизни не находился», поэтому «эта звёздная ночь казалась» ему «глухой, неприветливой и темнее, чем она была на самом деле» [1, с. 105]. Этой фразой, связанной с обозрением повествователем

пространства-времени ночной стройки, вводится тема субъективного восприятия действительности, культивируемого импрессионистами, которое лапидарно-концентрированно предстанет в ситуации разного видения – трактовке огней всеми героями с разных их идейных позиций, в центрирующем произведении споре о пессимизме, в несовпадении точки зрения автора не только со спорящими, но и с повествователем, который в споре не участвовал, но под влиянием всего услышанного и увиденного мысленно предложил более широкий итоговый антологический вывод: «Ничего не разберёшь на этом свете!» и «Да, ничего не поймёшь на этом свете!» [1, с. 140]. С этим выводом автор до конца не солидаризируется. «Огни» завершаются фразой о восходящем солнце, в образе которого заложена сема циклизации времени: постоянство восходящего солнца. Мифопоэтический «соляренный» подтекст этого образа благодаря возможным читательским ассоциациям с платоновской [3, с. 255-257] и фольклорно-славянской [4, с. 36-37] интерпретациями несёт радость и оставляет надежду на возможность познания сложности бытия.

В начальном пространстве – стройке ночью – подчёркивается таинственное царство хаоса: «мало порядка», «безобразно изрытая земля», напоминание о «временах хаоса», – где доминирует темнота («тёмная ночь» [1, с. 105], «густеет тёмная ночь» [1, с. 108], «темнее» [1, с. 105], «потёмки» [1, с. 106], «ночная мгла» [1, с. 106], «далёкая мгла» [1, с. 106], «загробные потёмки» [1, с. 107]), хотя есть и описание ночных огней [1, с. 106-107]. Первоначальному описанию пространства противостоит оно же, данное в темпоральности утра, когда светает и нет ночной таинственности, всё уже хорошо видно: и люди, и животные, и сама стройка [1, с. 140], что акцентируется и финальным положением фразы, выделенной в абзац, со значащим многоточием: свет, связанный с восходящим солнцем. В «Огнях» природное время, которое меняет характер восприятия пространства основным повествователем, вбирает и функцию развития сюжетного времени. В подтексте всей характеристики места действия в «обрамлении» произведения, в динамической его вариативности, зависящей от времени, у основного повествователя можно усмотреть внутреннюю обеспокоенность за «российское пространство», Россию». Своеобразная циклическая структура наррации в этом произведении, возникающая благодаря «обрамлению», где дан вариативный повтор дескрипции того же локуса (повторение, вводящее новый аспект, Ю.Кристева считает приёмом создания правдоподобия [5, с. 247]), построена на воссоздании природного цикла «ночь – день». Но это не простая темпоральная рамка, не «хронизация» событий, а складывающаяся по ходу повествования концептуализация роли времени. Возникает репрезентация времени как важной активной стороны жизненного процесса, как функциональной категории человеческого бытия и сознания, создаётся двойная темпоральность: миметическая – через воссоздание физического природного времени и времени социально-исторического – с помощью выбора основного пространства «Огней» как стройки железной дороги, характерной для конца 1880-х гг. в России [6, с. 227-228], – и метафорическая, метонимически характеризующая пространство страны в последние десятилетия XIX столетия, когда всё находилось в процессе преобразования. Как знак буржуазной цивилизации рассматривает Ананьев стройку железной дороги: «В прошлом году на этом самом месте была голая степь, человеческим духом не пахло, а теперь поглядите: жизнь, цивилизация!» [1, с. 106]. Он – сторонник созидательной цивилизации, а сознание студента, для которого огни «настоящего» ассоциируются с легендарно-библейским временем, обращено к разрушительной, военной цивилизации: «лагерь амалекитян или филистимлян», «стан» «ждёт утра, чтобы подраться с Саулом или Давидом» [1, с. 107]. А.П.Чехов этим разным «ходом мысли» персонажей передал их разное мироощущение и миропонимание.

Итак, в основе пространственно-временного континуума «Огней» лежит традиционный хронотоп «встречи на большой дороге». Но он вводится в повествование не сразу: «Огни» начинаются со своеобразной сценки-экспозиции, построенной на реакции людей (их имена сразу называются, кроме имени повествователя, названного «доктором»), прореагировавших на тревожный лай собаки, заставившей их покинуть барак, но они ничего не обнаруживают, что заставляет инженера Ананьева объяснить всё характером Азорки [1, с. 105]. Эта сцена с участием людей и собаки даётся в повествовательном настоящем, которым отмечен и ночной пейзаж стройки, и восприятие огней, и спор об отношении к бытию, что занимает достаточно большой отрезок текста [1, с. 105-108]. А лишь затем, ретроспективно нарушая линейное течение повествовательного времени, вводится хронотоп «встречи на большой дороге» – рассказ повествователя о причинах, приведших его на стройку: «Поздно вечером я возвращался верхом с ярмарки... и заблудился... постучался в первый попавший барак» [1, с. 108], – где и встретился с инженером Ананьевым и студентом фон Штенбергом. Этот хронотоп оказывается основой сюжета, местом действия произведения, он имеет локальные темпоральные (с ночи до утра) и пространственные координаты (стройка участка железной дороги), создающие наряду с классическим хронотопом «встречи – разлуки» [7, с. 41] некое художественное единство места и времени. Формируется авторский хронотоп встречи ночью на стройке железной дороги главных героев «Огней», конкретизирующий классический хронотоп, что создаёт композиционную стройность и законченность произведения, а «вставная история» дополняет тему «неразберихи», взаимонепонимания, простиупающих и во взаимоотношениях Ананьева и Кисочки, воссозданных во «вставной истории». Пространство-время «Огней» превращается в знак России 1880-х гг., хотя имеет конкретные, представленные в тексте координаты, которые семиотизируются, обретая сущностную, качественную характеристику. Таким образом, темпорализованное и динамизированное пространство «Огней» выступает не только как место действия и объект наблюдений повествователя, но и как сила, воздействующая на его восприятие пространства-времени стройки. Это сочетание бытового, данного метонимически, и метафорического времени-пространства станет характеризующей чертой модернистского художественного мышления [8, с. 71].

Думается, что и в конце 1880-х годов, как верно считает А.П.Чудаков, переломных для чеховской поэтики [9, с. 193], начинает формироваться авторская «хронотопичность», вырастающая на почве творческой трактовки известных традиционных хронотопов и формирования новых. В новаторских «Огнях» присутствие хронотопичности очевидно, тут встречаемся с эффектом включения «в универсальный и объемлющий образ пространства-времени» «частных хронотопов» [7, с. 184]. Произведение организовано как «повесть в рассказе», где присутствуют два разных самостоятельных и непохожих по своей психологии и манере повествования нарратора: основной, безымянный, близкий по своей нарративной позиции к типу «объективного» повествователя, хотя и представленный как «я» (гомодиегетическая форма наррации), который дословно, без комментариев цитирует второго рассказчика – «я» «вставной истории», рассказанной Ананьевым (исповедально-«дорожной»). Их непохожесть, которая, как верно отметила Н.Е.Разумова, проявляется в «двух диаметрально противоположных системах повествования – «от Ананьева» и «от рассказчика» [10, с. 33], простиупает и в разном восприятии и передаче пространства и времени. Поэтому представляется возможным разделить для анализа составные компоненты структуры «Огней», посвятив им отдельные статьи.

Основной, структурообразующий хронотоп «Огней» формирует кольцевую композицию на основе мотива «вечного возвращения» природного времени «ночи –

дня». Но описание стройки ночью и утром, данное через обозрение повествователя, что его психологизирует, не представляет собой простого возвращения к исходному, не повторяет, а варьирует его восприятие, акцентируя роль течения времени и субъективно-личное его «переживание» повествователем. А.П.Чехов, обратившись к форме «повести в рассказе», создаёт не только «рассказанное время» (erzählte Zeit), фиксируя природную темпоральность в рамках хронотопа «ночь – день» на стройке, но и «время рассказывания» (Zeit des Erzählens) «вставной истории» Ананьевым, данного как устная коммуникация. Во «вставке», имеющей длительность «времени рассказывания», есть и своё «рассказанное время», где присутствуют даты, астрономическое время, время психологическое, время памяти. Время рассказывания точно не определено, протекает в рамках после отмеченного повествователем часа ночи [1, с. 108], но не достигает утра, ибо персонажи засыпают. При этом в обрамлении предстаёт эпическая размеренность изображения пространства-времени, в рамках которого даётся последовательное течение событий временного пребывания повествователя на стройке, а во «вставной истории» господствует «эмотивное», эмоционально окрашенное время из-за того, что это время мемуарно-исповедальное, где разные темпоральные модусы – прошлое и настоящее – смыкаются в феномене времени воспоминания рассказчика Ананьева, создают некую пульсирующую точку пересечения его «я» прошлого времени с его «я» в настоящем.

Художественное пространство, как и время, тоже не дано в свободной дескрипции, как это, например, любил делать И.С. Тургенев, а входит в повествование постепенно, разными масштабами обозрения повествователем: есть видимое вблизи пространство «строительной площадки», опредмеченное арсеналами характерных деталей – «кучи песку, глины и щебня», «ямы», «тачки», «землянки» [1, с. 105-106], даётся и более отдалённое «внезапное» пространство, которое видно с насыпи, с высоты насыпи [1, с. 106]. Таким образом, воссоздаётся реальный психологический процесс восприятия, где пространство имеет двойную темпоральность: ночное время и фиксация конкретного отрезка времени наблюдения стройки и огней. В деталях пейзажа стройки воспроизведены элементы пластических, предметных форм, соответствующих этому пространству в ночное время (темпорализация локуса). Возникает то, что В.Силантьева называет «пунктирной визуальностью» [12, с. 135], присутствующей и в живописи, и в литературе конца XIX века, когда пространство репрезентируют линейно выстроенные характерные детали, что акцентирует их значимость. Они даны в постепенном удалении от основного локуса (стройки и барака) обозрения. Приблизительно определяется местоположение первого «огонька» – «в саженях пятидесяти от нас», второго, третьего, затем отмечается положение огонька – «отступя шагов сто» [1, с. 106], а затем «длинный ряд ...огней» даётся в «физической» и «идейно-эмоциональной», если воспользоваться делением Б.О.Кормана [13, с. 13], пространственной перспективе. Фиксируется расположенность огней в пространстве – «полукругом... влево» [1,106]. А.П.Чехов воссоздаёт реальность зрительного обозрения пространства в его основном качестве – «протяжённости», а время – в его «длительности».

Производя свой отбор пейзажных деталей стройки, автор через повествователя как бы пролагает сквозь нарратив «смысловую линию», если обратиться к термину Г.Зиммеля [14, с. 152-169], руководствуясь в выделении критерием их значимости для конкретной истории, которую он предлагает, что и представляет семиотизацию деталей, важную для концептуального уровня «Огней». Центральный топос произведения, содержащий в себе и открытое пространство локальной стройки железной дороги, и более отдалённую её перспективу, отмеченную огнями, и пространство закрытое – барак, семантика которого связана с понятием временного и

неустроенного жилья, имеет очерченные устойчивые, а не подвижные границы, но он не статичен, ибо меняет свои очертания и наполненность в зависимости от природного времени, влияющего на психологию восприятия повествователя. Это и временное (и временное и неустроенное – «барак» для всех персонажей) темпорализованное пространство, в основе своей миметическое, но многослойное: в феномене стройки железной дороги отражается социально-историческое время (конец 1880-х гг.), когда шло бурное строительство железных дорог [6, с. 227-228], время природное (августовская ночь) и психологическое (повествователь под воздействием «ночных чар» субъективно воспринимает пространство). При этом, как верно подчёркивает Ю.Кристева, цитируя Франкастеля, «не существует пластического представления пространства, отдельного от интеллектуальной и социальной оценки...» [15, с. 565]. В «Огнях» художественное пространство не только миметично, составлено из элементов реального мира, но и семиотизировано, концептуально: оно метонимически своей неустроенностью, хаотичностью, «неразберихой», усиленными в утренней сцене «разборки» с мужиком, привозящим котлы не по адресу [1, с. 139], способствует формированию сквозной темы произведения – сложной неразберихи жизни.

Не только пространство в «Огнях» дано в его главной специфике протяжённости (далёкое – близкое, видение пространственной перспективы, приблизительный математический отсчёт расстояния [1, с. 105-108] – формула «тут недалече» [1, с. 137]), в категориях открытого (стройка, насыпь, «даль» в финале) и закрытого (барак) топосов, но и время, осмысливаемое как длительность, дано не только в природном масштабе «ночь – утро», но и в разных темпоральных единицах: от минуты до тысячелетий. Обращается внимание и на возраст человека: «не был ни молод, ни стар» [1, с. 109], «далеко до седых волос» [1, с. 138], что имеет значение в связи с тем, что Ананьев полагает возможным позволять себе пессимистический взгляд на жизнь старым людям [1, с. 111, с. 136-137]. Используются и темпоральные наречия: «теперь» [1, сс.106-107,110,140], «давно» [1, с. 108], «нескоро» [1, с. 108], «прежде чем» [1, с. 138], «немного погодя» [1, с. 140], в семантике которых заложено сравнение нынешнего с прежним [16, с. 107]. И «речь» повествователя, как и других персонажей, пронизана вниманием к темпоральной стороне человеческой экзистенции, что передаёт то обострённое внимание ко времени, которым отмечено сознание человека XIX – XX веков [17, с. 151-174]. Тем самым А.П.Чехов воссоздаёт реальную черту психологии восприятия-переживания времени своими современниками, их представления о линейном движении времени по вектору от прошлого к настоящему (разговор персонажей на насыпи об огнях в трактовке студента и концепция инженера), представляет время памяти (исповедь инженера), передаёт концепцию времени как обреченности «бытия–к–смерти» (позиция студента).

Выводы. Авторская концептуальная темпоральность включает в себя – через сознание повествователя – циклическое природное время вечного возвращения, единица которого дана в темпоральных рамках «ночь – утро», в восходящем солнце, а в хронотопе стройки железной дороги метонимически зафиксирована специфика исторического времени России 1880-х гг. Всё это свидетельствует об усложнённой и концептуализированной пространственно-временной структуре «Огней», чему способствует авторская актуализация смысла традиционного хронотопа случайной «встречи на большой дороге». Но это не «направленное» движение в пространстве, а остановка на строительстве железной дороги, которая составляет авторский хронотоп. Оба эти взаимосвязанных хронотопа составляют этико-философский фундамент семантики и структуры «Огней», приобретая метафорическую характеристику времени начала социальных преобразований в России. «Частно-личное» время персонажей, помещённых в пространственно-темпоральные границы хронотопа стройки, данных

вне топоса настоящего дома, что усиливает всю общую атмосферу «неустроенности» (пейзаж стройки, барачное существование, сложность взаимопонимания в споре, «история с Кисочкой», неразбериха в сцене с мужиком, неблагоприятный природный пейзаж финала), представляет собой «малое эпическое время», которое соотносено с общей историко-темпоральной перспективой российской действительности постройки железных дорог, что косвенно её датирует. При этом художественное время «Огней» содержит в себе концепты темпорального мышления студента (его концепция времени как «бытия-к-смерти»), линейные представления о времени созидательной цивилизации у Ананьева (во «вставке» возникает и биографическое, и мемуарно-исповедальное время), и субъективное психологическое восприятие природного, циклического времени у повествователя и, наконец, обобщающую авторскую философскую идею пространства-времени. Она связана с осознанием А.П.Чеховым многомерности и единственности мира в его пространственно-временных координатах, за чем стоит признание живой подвижности бытия, что реализуется в системе хронотопов – традиционных и авторских. А.П. Чехов психологизирует пространственно-временной континуум произведения, добивается ёмкости, объединяя мимесис с метафоричностью, метонимию, фрагментарность с обобщающей «знаковостью». Всё это достигается благодаря свободному синтезу реалистических и импрессионистических тенденций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чехов А.П. Огни // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 тт./ АН СССР. Ин-т мир. лит. им. А.М.Горького. – М., 1985. – Т. 7. – С.105-140.
2. Переписка А.П.Чехова: В 3 т. – 2-е изд., испр. и доп. – М.,1996.
3. Хайдеггер М. Учение Платона об истине // Историко-философский ежегодник, 86. – М.,1987. – С.255-275.
4. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М.,1981.
5. Кристева Ю. Продуктивность, именуемая текстом // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики: Пер. с фр. – М., 2004. – С.226-261.
6. Фаликова Н.Э. Американские мотивы в поздних романах Ф.М.Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. – Петрозаводск,1994. – С.199-241.
7. Теория литературы: В 2-х тт. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2004. – Т.1.
8. Гончарова-Грабовская С.Я. Пространственно-временной континуум русской драмы конца XX – начала XXI вв. // Научн. труды кафедры русской литературы БГУ. – Минск, 2004. – С.58-74.
9. Чудаков А.П. «Толстовский эпизод» в поэтике Чехова // Чехов и Лев Толстой. – М.,1980.
10. Разумова Н.Е. Творчество А.П.Чехова: Смысл художественного пространства (1880-е гг.): Пособие по спецкурсу. – Часть I. – Томск, 1997. – С.33-47.
11. Faryno J. Wsted do literaturoznawstwa. – Wyg II. – Warszawa,1991.
12. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П.Чехов, И.И.Левитан, В.А.Серов, К.А.Коровин. – Одесса, 2000.
13. Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. – Ижевск,1977.
14. Simmel Q. Das Problem der historischen Zeit (1916) // Simmel Q. Zur Philosophie de Kunst. – Potsdam, 1922.
15. Кристева Ю. Текст романа // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики: Пер. с фр. – М., 2004. – С.395-593.
16. Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). – М.,1999.
17. Гуревич А.Я. «Что есть время?» // Вопросы литературы. – 1968. – №11. – С.151-174.