

ТИПОЛОГИЯ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «НАД КУКУШКИНЫМ ГНЕЗДОМ» К. КИЗИ)

TYPOLOGY OF FORMS OF ARTISTIC TIME AND SPACE IN A LITERARY WORK (BY THE EXAMPLE OF THE NOVEL «ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST» BY KEN KESEY)

S. Khomyakov

Summary. This article discusses the features of artistic time and space on the example of the novel «over the cuckoo's nest» by K. kizi. The forms of linear and cyclic time, physical, historical, perceptual and oneiric time, as well as the forms of horizontal and vertical, open and closed, external and internal, visual and non-visual are distinguished of the space. The emphasis is made on geographical and temporal references, significant for the space-time organization of Tex. All these forms allow us to talk about the chronotope of the madhouse as the main plot — and the genre-forming unit of the novel.

Keywords: «One flew over the cuckoo's nest», chronotope, space and time, chronotope of madhouse.

Хомяков Сергей Александрович

Старший преподаватель, Московский государственный медико-стоматологический университет им. А. И. Евдокимова
khomjakov.sergey@mail.ru

Аннотация. В данной статье рассматриваются особенности художественного времени и пространства на примере романа «Над кукушкиным гнездом» К. Кизи. Выделяются формы линейного и циклического времени, физического, исторического, перцептуального и онейрического времени, а также формы горизонтального и вертикального, открытого и закрытого, внешнего и внутреннего, визуального и невизуального пространства. Сделан акцент на географических и темпоральных отсылках, значимых для пространственно-временной организации текста. Все эти формы позволяют говорить о хронотопе сумасшедшего дома как о главной сюжетно- и жанровообразующей единице романа.

Ключевые слова: «Над кукушкиным гнездом», хронотоп, время и пространство, хронотоп сумасшедшего дома.

Время и пространство, изображенные в литературном произведении, являются своеобразными координатами, благодаря которым автор воссоздает огромный художественный мир. М.М. Бахтин, рассматривая эти категории в различных романах, назвал их единство хронотопом [1, с. 176]. По мере изменения литературы, смещения акцентов менялись и формы времени и пространства, писатели и поэты по-своему «переигрывают» их, чем и обусловлено большое количество работ, посвященных не только различными формам хронотопа, но и каждой категории — время или пространство — в отдельности. Выделяются черты «мира горнего» и «мира дольного» [23, с. 86], наблюдается противопоставление «верха и низа», замкнутого или разомкнутого [16]; горизонтального и вертикального пространства [7, с. 144] как статичного, рассматриваются «горизонтальные» и «вертикальные» [22] перемещения, могут происходить различные трансформации художественного пространства, которое может, например, «сужаться до тесных границ одной комнаты» [15, с. 629], а «о событии можно сообщить, осведомить, <...> дать точные указания о *месте* <...> его свершения [курсив мой.— С.Х.]» [2, с. 282] — все это позволило филологам исследовать художественные произведения на различных уровнях и выявить особенности волшебного, косми-

ческого, фантастического, астрального или infernalного миров. З.Я. Тураева, характеризуя пространство в произведении, называет его формой «бытия идеального мира эстетической действительности» и формой «существования сюжета, пространственно-временной континуум изображаемых явлений, отличный от реального пространственно-временного континуума» [21, с. 20]. Художественное пространство также может выполнять коннотативную функцию: конкретный топос предстает значимым именно из-за событий, произошедших в нем, начинает характеризоваться временем, утрачивая пространственные границы. Этим обусловлен интерес литературоведов к более сложным пространственным структурам: «петербургский текст» [20, с. 319], а также по аналогии — «итальянский» [11], «крымский» [18] сверткесты.

Художественное время метафорично и аллегорично, менее всего привязано к конкретным топосам, поэтому логично выделение огромного количества форм и разновидностей данной категории: линейное и циклическое (биологическое и природное), историческое (тесно связано с понятием ретроспекции), социальное (продолжительность жизни определенных государств и народов), объективное и субъективное (индивидуаль-

но, зависимо от восприятия человека), физическое (час, месяц, год и т.д.) и бытовое (определенные циклы жизни человека) [17], фантастическое и онейрическое. Время может характеризоваться такими характеристиками, как дискретность, многомерность, ускоренность и замедленность, наполненность, параллелизм и ретроспекция.

В последние десятилетия внимание литературоведов привлекают более мелкие единства *времени и пространства* (встречи, дороги, комнаты, порога [13]), хотя в то же время присутствуют работы, посвященные хронотопу самоубийства [8, с. 640], коммунальной квартиры [3], дома [14], детства [19], усадьбы [5], или исследования хронотопа применительно ко всему творчеству писателя («блоковский хронотоп» при анализе «структуры образа Прекрасной Дамы» [10, с. 13] или «ахматовский хронотоп» при рассмотрении «Поэмы без героя» А. А. Ахматовой как итогового произведения [25, с. 209]. Кроме того, исследователи отмечают, что предметы могут обладать хротопическими чертами (например, часы, река, тень [4, с. 224]). Таким образом, в ряду указанных хронотопов уместно говорить и о хронотопе сумасшедшего дома как об определенном концепте в романе «Над кукушкиным гнездом» К. Кизи.

В этом произведении психиатрическая больница расположена в одном из южных штатов Америки, который ранее был местом поселения индейских племен. Не случайно главный герой Бромден (Вождь, или Швабра) многократно вспоминал родные места и реку, где жило его племя. Образ воды, как символ жизни, часто появляется при описании детства Бромдена (например, «водопад» [9, с. 225]) как предмет, обладающий хронотопическими чертами. Психиатрическая больница является основным местом (во всех четырех частях), где пребывают душевнобольные (более 50 человек).

Развитие основного действия связано с появлением «осенним днем» [9, с. 16] в лечебнице Макмерфи. Большинство больных, пребывающих в клинике и неспособных преодолеть собственные страхи, добровольно остаются в больнице, терпя издевательства старшей сестры. Несмотря на ограниченность пространства стенами и решетками, которые лишней раз указывают на мотив несвободы, в романе дается описание более мелких пространств (например, чулан, где прячется глухонемой Бромден). Границу нескольких пространств пересекают санитары, старшая сестра, врачи и — однажды — две проститутки, приглашенные Макмерфи. Удивительно, но замкнутое пространство является характеристикой не только образа жизни персонажей, пребывающих в больнице, но и их внутреннего состояния. При этом каждый вид пространства, обладая атрибутивной функцией, оказывается самостоятельным, целостным, завершенным, характеризующим своего хозяина и несущим

определенную информацию о нем. К тому же ограниченное пространство оказывает психологическое давление на больных. Неоднократно проводится параллель между внутренним миром душевнобольных и устройством самой больницы. Таким образом, каждый персонаж представляет собой замкнутое пространство, не соприкасающееся с другими, рядом находящимися. Физическое время не воспринимается сумасшедшими, о нем просто сообщается, создается подобие цикличности времени — «искусственного» времени, потому что внутри лечебницы оно подчиняется своим, «особенным» законам.

Макмерфи сам рассказывает больным или «острым» [9, с. 18], которые «еще достаточно больны, чтобы лечить» [9, с. 19], причины своего появления в лечебнице, тем самым становится известно об определенных пространствах («исправительная ферма» [9, с. 19], «лесные делянки Северо-Запада» [9, с. 27], «гороховая ферма» [9, с. 27], «лесоразработки» [9, с. 28], «армия» [9, с. 28], «тюрьмы в малых городах» [9, с. 28]), которые предстают отдельными, несвязанными. Во время собрания доктор повторяет факты из биографии Макмерфи, отмечая, что «переведен органами штата из пендлтонской сельскохозяйственной исправительной колонии для обследования и возможного лечения» [9, с. 55]. Однако эти периферийные пространства не так важны и служат для обоснования жизненного пути главного героя. Временные векторы намечены в рассказах Вождя Бромдена, который дольше всех остальных пребывает в клинике — и именно это становится точкой отсчета для цепочки последующих событий.

Хроники Бромден (Швабра) Чесвик, Билли Биббит, Мартини, Эллис, Ракли, полковник Маттерсон, Хардинг, старик Пит, Сефелт, мистер Тейбер — для них пространство клиники воспринимается как дом, несмотря на то что «воздух сжат стенами» [9, с. 60], — замкнутое и ограниченное пространство, сопоставимое с замкнутыми мирами душевнобольных людей. Оказавшись вне больницы, они испытывают страх, чувствуют свою беспомощность — желают вернуться в больницу, однако, прибыв назад вечером, воспринимают это место как что-то чуждое, неприятное — их внутренние миры оказываются открытыми, так как больные побороли свои страхи.

Отсутствие границ бытового времени, связанного непосредственно с конкретным персонажем, достигается такими фразами, как «сколько-то лет назад», «несколько лет назад» [9, с. 21], «за минуту» [9, с. 24], «в полдень» [9, с. 27], «при нынешнем подходе», «несколько лет назад» [9, с. 34], «годами» [9, с. 36], «изо дня в день» [9, с. 36], «год за годом» [9, с. 37], «в другие дни» [9, с. 40] «за последние десять лет» [9, с. 122] — и в этом безвременье описываются страдания и мучения, которым подвергались пациенты именно в клинике. Часто акцент дела-

ется на выражении лица или каких-то особенных деталях, которые предстают цепью определенных событий: «Привезли его [Ракли.— С.Х.] *через две недели* обрито-го, вместо лба жирный лиловый *синяк*, и над глазами вшито по пробочке размером с пуговку. По глазам было видно, как его *выжгли внутри*: глаза *задымленные, серые и опустелые*, как перегоревшие предохранители. Теперь он *целый день* только тем и занят, что держит перед своим *выжженным* лицом *старую фотокарточку*, вертит, вертит ее в холодных пальцах, а карточка *давно замусолилась*, с обеих сторон *стала серой*, как его глаза, не поймешь, *что* на ней *было* [курсив мой.— С.Х.]. О персонаже — пациентах или санитарях, у которых сложные судьбы,— сообщается, будто прочитана информация из «личного дела», где события из жизни выражаются конкретными словами, а также фразами или понятиями, обладающими темпоральной семантикой, цикличность событий дополняется временем повествования — прошедшим — и лексическими повторами или употреблением однокоренных слов. Жизнь в психиатрической больнице пятидесятилетнего Пита, попытавшегося всем открыть глаза на действия старшей сестры, сравнивается со «старинными часами, которые времени не показывают, но все еще ходят, стрелки согнуты бог знает как, цифры на циферблате стерлись, звонок заглох от ржавчины,— старинные ненужные часы, они еще тикают и хрипят, но без всякого смысла» [9, с. 69].

В романе присутствуют формы линейного (связанного со временем повествования) и циклического (обусловлено назначением старшей сестрой распорядком) времени («шесть тридцать» [9, с. 39] — подъем, «шесть сорок пять» [9, с. 40] — умывание, «семь» [9, с. 40] — открытие столовой, «семь тридцать» [9, с. 41] — сбор в дневной комнате, «восемь часов» [9, с. 42] — принятие лекарства, «восемь двадцать» [9, с. 43] — игры в карты, «девять часов» — разговор с врачами-стажерами, «девять пятьдесят» [9, с. 45] — уход молодых врачей, «десять часов» [9, с. 46] — получение почты, «десять сорок, сорок пять, пятьдесят, больные входят и выходят — на ЭТ, на ТТ, на ФТ, на процедуры в разных комнатах» [9, с. 47], «в час» [9, с. 52] приход доктора. Также присутствуют формы циклично-периодического времени: ночные дежурства санитаров (например, мистер Теркл «дежурит долгую ночную смену с одиннадцати до семи» [9, с. 111]). Пациенты клиники ощущают свою зависимость от старшей сестры и во временном отношении: она «может пускать стенные часы с такой скоростью, как ей надо: захотелось ей ускорить жизнь, она пускает их быстрее... — быстрые смены освещения, утро, день, ночь — бешено мелькают свет и темнота. <...> Она любит включить скорость в те дни <...>, когда охота задержаться и растянуть удовольствие. Вот тут она включает на полный ход. Но чаще — наоборот, замедляет. <...> Отдыхаем мы от этого управления временем, пожалуй, только в тумане;

не; тогда время ничего не значит» [9, с. 94–96]. Макмерфи, в отличие от других пациентов, сможет покинуть больницу только по решению старшей сестры, то есть она «распоряжается» и его временем.

Различные трансформации в восприятии времени присутствуют при обычном распорядке: «Санитар наконец дошел до нее, это отняло два часа» [9, с. 120]; «Часы на стене столовой показывают четверть восьмого, врут, что сидим здесь только пятнадцать минут, ясно ведь, что просидели не меньше часа» [9, с. 126]; «У нас осталось сорок восемь минут» [9, с. 134] — физическое время постепенно превращается из точного, в измененное, но подконтрольное старшей сестре, хотя при описании событий, происходящих в больнице, используются дни недели — постепенно выстраивается хронология событий относительно друг друга («...это тоже было в пятницу, через три недели после того, как мы голосовали насчет телевизора» [9, с. 219]).

В начале произведения линейное время предстает обособленным и «зажатым» из-за власти Гнусен, однако в конце произведения искусственно созданное время разрушается, как и пространство дневной комнаты, а следовательно, и мира Комбината и старшей сестры, ведь на протяжении многих лет «все, что люди подумают, сделают, скажут, расчислено на несколько месяцев вперед по заметкам, сделанным старшей сестрой» [9, с. 39]. К концу романа образы времени — конца жизни — выражаются в переносных, метафоричных значениях: «Они укладывают Бластика на носилки и уносят под простыней, обращаются со стариком так бережно, как при жизни с ним не обращались» [9, с. 111]; «Дверь открывается, всасывает первого» [9, с. 327]; «А за окном воробьи, дымясь, падают с провода» [9, с. 329]; организация «прощальной вечеринки» [9, с. 339] перед побегом или гибелью [9, с. 364], напророченная Хардингом, и, как следствие всего — «лоботомия» [9, с. 376], сделанная «рыжему бунтарю». Бромден, убив Макмерфи ночью, когда «в окне стояла холодная луна и лила в спальню свет, похожий на снятое молоко» [9, с. 379], и, выломав решетку, через которую «протискивался лунный свет», выбрался из больницы «под лунный свет» [9, с. 380], сел в грузовик и направился в Канаду, также в его планах Колумбия, окрестности Портленда (место смерти его отца), реки Худ и Даллз-Сити, чтобы встретиться с еще не спившимися индейцами.

Пространство психиатрической больницы предстает как «сумма» помещений («дневная комната» [9, с. 19], «мозгобойная комната» [9, с. 21] (кабинет шоковой терапии), «главный коридор» [9, с. 27], «стеклянный пост» [9, с. 33] — или «стеклянный ящик» [9, с. 45] — и «спальня» [9, с. 113], выходящая в коридор, «столовая» [9, с. 126], душ, «кабинет доктора» [9, с. 129], «лаборатория» [9, с. 365],

«изоляция в конце коридора» [9, с. 336], «комната для персонала», которую «открывают только на время совещаний» [9, с. 178]), которые располагаются на разных этажах, могут быть заперты и не всегда описывается их интерьер. Однако точность и наполненность этих пространств зависит от старшей сестры («Под ее руководством внутренний мир — отделение — почти всегда находится в полном соответствии». Она «стремится привести в соответствие внешний мир так же, как приведен внутренний». «Старшая сестра — настоящий ветеран этого дела, занимается им бог знает сколько лет: давным-давно, когда я поступил к ним из внешнего мира, она уже была старшей сестрой на прежнем месте» [9, с. 35]). Эффект «пространства в пространстве» [24] как открытого, так и закрытого, достигается и в горизонтальном, и в вертикальном плане: основной этаж, где прибывают больные, и следующий этаж, где проводят различные терапии.

Горизонтальные перемещения характерны в основном для больных, санитаров, старшая же сестра Гнусен, находясь в своем кабинете, смотрит на больных как бы сверху: во-первых, она презрительно относится к ним, во-вторых, чувствует власть над теми, кто попадает под психологическую зависимость от нее. «Я все еще приклеен к стулу. <...> Сижу, подтянув колени к груди, обхватив их руками, уставился в одну точку, как глухой...» [9, с. 30] — таким предстает Бромден — большой и крепкий физически индеец, с которым Макмерфи знакомится последним и которого «рыжий бунтарь» увидит перед смертью. Именно благодаря Макмерфи Бромден, преодолев «туман» Комбината, увидел, что наполняет пространство спальни: «В первый раз с тех пор, как попал в больницу, <...> эта большая спальня, заставленная кроватями, где спят сорок взрослых мужчин, всегда была наполнена сотнями липких запахов <...>, но никогда прежде, до его появления, не пахло здесь мужским запахом грязи и пыли с широких полей, потной работы» [9, с. 124] — закрытое, маленькое, тесное пространство спальни противопоставляется безграничным просторам. Спустя «почти неделю» [9, с. 146] после появления Макмерфи происходит «разрушение» границ больницы — просмотр финального матча по телевизору и попытка сломать решетку (физическое разрушение пространства) на окне, посещение бассейна [9, с. 199], а почти через месяц после появления «необыкновенного человека» [9, с. 184] Бромден «первый раз увидел, что больница за городом» [9, с. 193], куда отправился с Макмерфи на рыбалку.

По пути с рыбалки Макмерфи заехал в город, «где прошло его детство» [9, с. 298]. Пространство клиники становится не значимым — на первый план выходят воспоминания о детстве, родителях, первой любви, «кабацких битвах» [9, с. 300]. Мотив тоски и ностальгии становится главным, что дополняется известием о смерти отца и ма-

тери главного героя. Именно это пространство может охарактеризовать Макмерфи как ветреного, непостоянного и пошлого человека. Этот эпизод, помещенный в конце третьей части, — как бы исповедь главного героя, охарактеризованная рассказчиком одним словом «как прошлое, куда мы смогли бы вметать себя» [9, с. 300]. Для Макмерфи не существует такого понятия, как дом, потому что это ограничивает его свободу — он не переносит закрытых пространств, где превращается в «загнанного человека» [9, с. 317]. В четвертой части одной ночью полностью происходит «разрушение» пространства отделения, которым руководит мисс Гнусен: Макмерфи устраивает свидание Билли и Кэнди, которая попала в лечебное заведение через незапертое окно, и проникает в комнату для персонала, разбрасывая папки с личными делами и устраивая погром. Время уже не выглядит цикличным, а «ускоряется», когда речь заходит о побеге: «Прищурясь, поглядел на тусклый циферблат часов. — Скоро пять. <...> Дневная смена придет только через два часа. <...> Я оторвусь часов в шесть» [9, с. 360]. План побега сорвался из-за сильнейшего алкогольного опьянения: «Так и застали их в половине седьмого санитары, когда пришли зажигать в спальне свет» [9, с. 361].

При рассмотрении художественных особенностей романа значимы пространственные отсылки, указывающие на точные географические места: Пендлтон [9, с. 28], где Макмерфи провел целый год и растерял навыки игры в карты; Германия, куда отправили Бромдена, а также армейский учебный лагерь, в котором Вождь был электриком; Калифорния, в которую школьная команда Бромдена прилетела на матч «с местной командой» [9, с. 47]; Колумбия, о шуме водопада в которой вспоминает Бромден; горы «Очокос возле Пейнвилла» [9, с. 153] во время зимы; аэродромы в Европе [9, с. 155], на которых служил Бромден; Уилламит [9, с. 252], крупная река на северо-западе США, приток реки Колумбии, в одном из ущелий [9, с. 253] которой родился Бромден; Юджин [9, с. 252] (второй по численности город в штате Орегон), где работал Макмерфи, собирая бобы. Татуировки Макмерфи сделаны в Сингапуре. Монте-Карло — район Монако, известный своими казино, Гавайи — штат США, расположенный на островах в центральной части Тихого океана; Канада, Тихуана (город в Мексике) или города Рино и Карсон-Сити штата Невада [9, с. 357], расположенного на западе США — места, куда Макмерфи смогут отвезти после побега и которые останутся недостижимой мечтой.

Такая географическая «карта» связана с главными героями, однако детальной «географической» характеристике также подвергаются только две девушки, которые не являются пациентами клиники: Бивертон — город Арти Гилфилиана — мужа Сенди, а Кэнди — из штата Орегон, в котором самый большой город — Портленд (многократно упоминается в произведении). Девиз это-

го города «Летит на собственных крыльях» соотносится с названием романа.

Определенное значение имеют временные отсылки: беседа зимним утром с сестрой защитника из противоположной команды — эта девушка вспоминается Бромдену при взгляде на «отделение — фабрику в Комбинате» [9, с. 49]; история про дядю Халлахана, фамилию которого «коверкали» женщины [9, с. 59]; жестокость кур на ферме; женщина-инспектор и мисс Гнусен «в тридцатые годы служили сестрами в армии» [9, с. 78], шоковая терапия, которой подвергся Вождь в самом начале; воспоминания о туристах с Восточного побережья и их отношении к индейцам; Линкор «Мэн» [9, с. 307], подорванный в 1898 года и ставший поводом к началу американо-испанской войны; «Четвертое июля» [9, с. 307] — День независимости Америки, о котором говорят больные, и во второй раз — в сознании Бромдена [9, с. 334] после шоковой терапии.

Время в романе «уплотняется», что сопряжено с большим количеством событий, происходящих в короткий временной промежуток, и воспоминаний Бромдана, которые образуют самостоятельный онейрический хронотоп. Пространство, предстающее как сумма более мелких единиц, ограничено стенами сумасшедшего дома, однако замкнутость пространства постепенно преодолевается: сначала на уровне воображения и воспоминаний (подробное описание событий из прошлого), а потом — двух дней (посещение бассейна, катание на лодке). Окончательное изменение пространства и его наполненности происходит в конце произведения накануне побега главного героя. Художественное пространство становится частью хронотопа сумасшедшего дома, потому что происходит соединение в одной точке пространства клиники, биографического прошлого (Бромден и Макмерфи из штата Орегон) и времени — разомкнутого сюжетного (любовная драма и самоубийство Билли).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Эпос и роман. СПб., Азбука, 2000. С. 176.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 282.
3. Бурдина С. В., Полякова Н. А. Хронотоп коммунальной квартиры // Вестник пермск. ун-та. 2011. Вып. 2 (14). С. 154–159.
4. Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст-74: литерат.-теоретические исследования. М., 1975. С. 224.
5. Глазкова М. В. Русская усадьба в мифологическом аспекте («Обрыв» И. А. Гончарова и «Новь» И. С. Тургенева) // Филологические науки. 2007. № 2. С. 92–99.
6. Иванцов В. В. Концепт «дом» в пространственно-временной структуре повести В. С. Маканина «Безотцовщина» // Вестн. СПбГУ. Сер.9. 2007. Вып. 1. Ч.1. С. 11–14.
7. Карасев Л. В. Вертикаль «Фауста» // Человек. 2003. № 1. С. 144.
8. Карякин Ю. Новый хронотоп // Достоевский и канун XXI века. М., 1989. С. 640.
9. Кизи К. «Над кукушкиным гнездом». М.: Издательство «Э», 2015.
10. Клинг О. А. Александр Блок: структура «романа в стихах». М., 2000. С. 13.
11. Константинова С. Л. «Итальянский текст» В. Ф. Одоевского // Текст в гуманитарном сознании: Материалы межвузовской научной конференции 22–24 апреля 1997 г. М., 1997. С. 113–127.
12. Кривонос В. Ш. Порог и «пороговый» герой в поэме «Мертвые души» // Известия РАН. Сер.лит-ры и яз. 2008. Т. 67. № 3. С. 33–39.
13. Кривонос В. Ш. Порог и «пороговый» герой в поэме Гоголя «Мертвые души» // Известия РАН. Сер.лит-ры и яз. 2008. Т. 67. № 3. С. 33–39.
14. Куляпин А. И. Концепт «дом» в прозе В. М. Шукшина // От текста к контексту. 2013. № 1. С. 73–77.
15. Лихачев Д. С. Художественное пространство словесного произведения // Указ. соч. С. 629.
16. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 273–278.
17. Лупандин В. И., Сурнина О. Е. Субъективные шкалы пространства и времени. Свердловск, 1991.
18. Люсьи А. П. Крымский текст в русской литературе. М., 2003.
19. Неверович Г. А. Хронотоп детства в деревенской прозе // Филологические науки. Вопросы теории и практики: в 2 ч. 2016. № 2 (56). Ч. 1. С. 49–51.
20. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Он же. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 319.
21. Тураева З. Я. Лингвистика текста. М., 1986. С. 20.
22. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.
23. Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 86.
24. Хомяков С. А. «Пространство в пространстве» в «Поэме без героя» А. А. Ахматовой // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2010. № 5. С. 157–160.
25. Хомяков С. А. Пространство и время в художественном произведении (заметки о хронотопе «Поэмы без героя» А. А. Ахматовой) // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Филология». 2010. № 3. С. 208–212.