

## ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PHILOLOGICAL SCIENCES



УДК 800.853: 82.08

<http://doi.org/10.37493/2409-1030.2021.4.22>

Е. С. Астахова

### ЯЗЫКОВОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ИНОМИРИЯ КАК ПРОСТРАНСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Категория пространства, изначально относящаяся к области научного познания философии, стала предметом лингвистического исследования в XX в. после структурно-лингвистического поворота и гипотезы Сепира-Уорфа, что позволило расширить возможности филологического анализа художественного текста. Пространство тесно связано с осмыслением времени, поэтому до сих пор трактовка одной из данных категорий затруднительна без апелляции к другой. Существует множество подходов к определению пространства: через хронотоп, локативность, текстообразующие категории; исследователи понимают под пространством «специфическую систему знаков», «язык моделирования», пространственные метафоры. Поэтому актуальность работы видится в углублении исследований, затрагивающих художественное пространство.

В статье особое внимание уделяется типологии пространства в художественных произведениях. Новизна работы состоит в попытке выделить и описать языковые особенности пространства иномирия, к которому активно обращались писатели и драматурги Серебряного века русской литературы. Это объясняется тем, что субъективное (то есть создаваемое автором) пространство обладает собственной структурой, самостоятельностью, оно вырабатывается индивидуальным сознанием, которое, в свою очередь, является историческим сознанием с пространственно-временной концепцией эпохи, культуры. Стержнем творчества писа-

телей начала XX века стала не жизнь действительная, а субъективные видения и переживания, за которыми символисты хотели распознать отблески незримого огня, сияние таинственных миров, смыслы, не переводимые на язык логики. Вещественное пространство перестает быть реальным, оно есть модель, имитация, представление существующего мира в отвлеченном понимании.

Иномирие, которое в словарях определяется как пространство, противопоставленное реальному, как пространство художественного текста обладает иными характеристиками: оно не обязательно относится к локусу фантастического или нереального, главная его черта – антитеза с пространством, в котором изначально находится герой, отличие от «реального» пространства набором не только внешних черт, но и состоянием героев, перемещаемых в него.

В работе представлены и описаны основные языковые единицы, при помощи которых пространство иномирия вербализуется в художественных текстах начала XX в.

**Ключевые слова:** пространство, иномирие, художественный текст, язык, филологический анализ.

**Для цитирования:** Астахова Е. С. Языковое осмысление иномирия как пространства в художественном тексте // Гуманитарные и юридические исследования. 2021. №4. С.175–185. DOI: 10.37493/2409-1030.2021.4.22

Elena S. Astakhova

### LINGUISTIC UNDERSTANDING OF THE OTHERWORLD AS A SPACE IN A LITERARY TEXT

The category of space, originally related to the field of scientific knowledge of philosophy, became the subject of linguistic research in the XX century after the structural-linguistic turn and the Sepir-Whorf hypothesis, which allowed expanding the possibilities of philological analysis of literary texts. Space is closely related to the understanding of time, so it is still difficult to interpret these categories without appealing to another one. There are many approaches to the definition of «space»: through chronotope, locativity, and text-forming categories; researchers understand space as a «specific system of signs», a «modeling language», and spatial metaphors. Therefore, the relevance of the work

is seen in the deepening of research affecting the art space.

The article pays special attention to the typology of space in works of art. The novelty of the work is expressed in an attempt to identify and describe the linguistic features of the space of the otherworld, which was actively addressed by writers and playwrights of the Silver Age of Russian literature. This is explained by the fact that the subjective (that is, the space created by the author) has its own structure, independence, it is developed by the individual consciousness, which, in turn, is a historical consciousness with a space-time concept of an era, culture. The core of the work of the writers of the beginning

of the XX century was not real life, but subjective visions and experiences, behind which the symbolists wanted to recognize the reflections of invisible fire, the radiance of mysterious worlds, meanings that could not be translated into the language of logic. Real space ceases to be real, it is a model, an imitation, a representation of the existing world in an abstract sense.

The otherworld, which in dictionaries is understood as a space opposed to the real, as the space of a literary text has different characteristics: it does not necessarily belong to the locus of the fantastic or «unreal», its main feature is to enter into an antithesis with the space in which the hero

Анализ категории пространства художественного текста занимает весьма важное место в лингвистике. Пространство является формой существования как реального, так и художественного мира, выступает в качестве их неперемного атрибута. В современной науке пространство художественного текста не воспринимается как прямая корреляция пространству реального мира и рассматривается как значимая характеристика произведения, «форма художественной рецепции реального мира, отображаемого в литературе» [36, с.64].

Изучение художественного пространства в связи с персонажами, в нем функционирующими, и с общей моделью картины мира, которая оформляется в произведении, позволяет сделать вывод о том, что язык художественного пространства – часть общего языка художественного текста. Об этом пишет Е.В. Волкова: «Художественное пространство моделирует не только <...> пространственные отношения как таковые, а передает, символизируя, этические, религиозные, психологические, культурно-исторические, космологические представления о ценностях» [5, с.151].

В XX веке, после структурно-лингвистического поворота, который стал «золотой серединой» между бытием и ничто, материей и духом, объектом и субъектом или между онтологией и гносеологией, эмпиризмом и рационализмом» [17, с.71], а также благодаря гипотезе Сепира-Уорфа, категории пространства и времени, ранее рассматривавшиеся только в русле философии, стали объектом лингвистического анализа.

Безусловно, категорию пространства чаще всего рассматривают в единстве с категорией времени. Поэтому определение художественного пространства в словарях и в работах ученых-лингвистов редко рассматривается отдельно от определения времени. И.В. Роднянская утверждает, что художественное пространство – «это важнейшая характеристика образа художественного, обеспечивающая целостное восприятие художественной действительности и организующая композицию произведения» [24, с.488]. То есть вновь повторяется мысль о том, что данная категория важна для глубокого анализа и понимания текста.

is initially located, to be different from the «real» space by a set of not only external features, but also the state of the characters moving into it.

The paper presents and describes the main linguistic units with which the space of the otherworld is verbalized in literary texts of the beginning of the XX century.

**Key words:** space, otherworld, literary text, language, philological analysis.

**For citation:** Astakhova E. S. Linguistic understanding of the otherworld as a space in a literary text // Humanities and law research. 2021. No.4. P.175–185. DOI: 10.37493/2409-1030.2021.4.22

Представление художественного пространства как «специфической системы знаков», необходимой «для воплощения и передачи познавательной и оценочной художественной информации» [15, с. 262], характерно для работ И. Мурзака и А. Л. Ястребова [20]. Можно утверждать, что категория пространства выступает средством познания действительности и является выражением отношения к ней.

И.Р. Гальперин в работе «Текст как объект лингвистического исследования» сформулировал систему текстообразующих категорий, пространство и время в данном исследовании являются непосредственными объектами изучения [6]. Важность этих категорий отмечал В.В. Селиванов: «Их исследование позволяет обнаружить особенности и меру соответствия мира реального и идеального, объективного и субъективного» [27, с.46-47].

Однако наряду с исследованиями, подтверждающими значимость пространства и времени в структуре художественного текста, учеными отмечается и такое качество исследуемых категорий, как условность. Например, А.В. Бондарко утверждает, что «пространство и время в образной системе произведения – такая же условность, как и его другие компоненты, построенные по принципу подобия с реальной действительностью или, напротив, контрастного выделения отдельных сторон» [27, с.46-47]. В художественном тексте наблюдается реализация так называемого «специфического эксперимента» художника, который ставит перед собой задачу не передать материальный мир, а воспроизвести свой, идеальный. С.И. Кормилов, анализируя условность художественного времени и пространства, акцентирует внимание на том, что данная характеристика проявляется в возможности выбора: «рассказывать об одном бегло, о другом подробно, о третьем вовсе умалчивается; переносить действие из одного места в другое» [15, с.63].

Во второй половине XX в. появляется новый подход к пространственно-временным структурам. Например, в работе Л.Н. Федосеевой пространство и время определяются «исходя из конфликтов, ситуаций, персонажей, исходя из отношений между всеми компонентами, всеми

категориями художественного мира; с другой стороны, каждый компонент художественного мира обретает пространственно-временной статус» [32, с.12]. Это качество свойственно как объективному, так и художественному миру, то есть пространство и время художественного текста могут быть проанализированы при помощи той же системы понятий, что и пространство и время физического мира.

В целом сложились два основных подхода к описанию пространства художественного текста:

- 1) Подход М. М. Бахтина: хронотоп, неделимость пространства и времени (время всё же первостепенно).
- 2) Подход Ю. М. Лотмана и С. Ю. Неклюдова, в котором категория пространства воспринимается как «язык моделирования, с помощью которого могут выражаться любые значения, коль скоро они имеют характер структурных отношений. Поэтому пространственная организация есть одно из универсальных средств построения любых культурных моделей» [18, с.443].

Вторая концепция утверждает превалирующую роль пространства как текстообразующего элемента, пространственно-временная система художественного текста рассматривается «как фон сюжетного повествования» [21, с.19]. Помимо этого, С.Ю. Неклюдов выделил два аспекта анализа пространства художественного текста:

- 1) Воссоздание «топографической» и временной структуры (является целью повествования);
- 2) Восприятие сюжета через его соотнесенность с контекстом исторической действительности и с временным контекстом, установка системы связей между пространственно-временными отношениями мира и сюжетно значимыми элементами текста (служит средством понимания содержательной стороны произведения).

Подход, предложенный Ю.М. Лотманом и С. Ю. Неклюдовым также подразумевает, что пространство часто приобретает метафорический характер. Это объясняется противоречивостью самого понятия пространства: по мнению исследователей, его наполнение отличается и математическим, и бытовым содержанием; если такое противоречие создано намеренно, то оно может выполнять творческую задачу. То есть читатель пытается отождествить эпизоды художественного текста и локусы, в которых развивается действие, с реальным пространством, однако чаще всего эти локусы серьезно отличаются, по мнению А.В. Гориной, это «становится очевидным даже при сравнении воплощений одного и того же сюжета средствами разных искусств» [9, с.61]. Пространство художественного текста метафорически выражает модель мира автора на языке его пространственного восприятия.

В лингвистике категория пространства изучается в рамках локативности – «...семантической категории в рамках теории функциональной грамматики, представляющей собой языковую интерпретацию мыслительной категории пространства» [28, с.27]. Исследования, проводимые в русле когнитивной и антропологической лингвистики, открыли новые возможности для разработки материалов о семантической организации художественного текста. Предложения и сверхфразовые единства последовательно связываются между собой, объединяются в семантическое, а точнее – семиотическое пространство, представляют собой особую материальную протяженность, и начинают анализироваться пространственными категориями, как «ментальное образование, ментальное пространство, имеющее определенную специфику» [2, с.134]. Исследование текста в рамках теории локативности позволяет анализировать текст как единую систему, обнаруживать в нем структурные связи, которые, в свою очередь, участвуют в процессе понимания смыслов, заложенных в тексте.

Для филологического анализа художественного текста категории пространства и времени, объединяющиеся в понятие пространственно-временного континуума, существенны, так рассматриваются в качестве конструктивных принципов организации литературного произведения. Текст пространствен в том смысле, что его элементы несут в себе черты определенной пространственной конфигурации. Поэтому существует теоретическая и практическая возможность объяснять тропы, фигуры, структуры повествования через пространственные характеристики.

Е.С. Яковлева, описывая параметризацию пространства, утверждает, что в русском языковом сознании пространственную картину невозможно привести к точному физико-геометрическому истоку; пространство – не место нахождения разнообразных объектов, оно устанавливается ими, являясь в этом смысле вторичным по отношению к объектам. Эту идею подтверждает и Е.С. Кубрякова, говоря, что «у человека в ходе его эволюции постепенно формируются ДВЕ относительно автономных системы виденья мира – так называемая ЧТО – система (what-system) и ГДЕ – система (where-system)» [16, с.88]. Задача первой – определять и идентифицировать объекты в поле зрения индивидуума, она обеспечивает формирование понимания предмета как фигуры; базисный принцип – противопоставление фона и фигуры. Задача второй – помогать определять расстояния до объекта в фокусе внимания, осознавать дистанцию между объектами, их расположение относительно друг друга; она необходима для оформления концепта удаленности и близости объекта, понимания местонахождения объекта по отношению к наблюдателю.

«Размер и количество пространства» в языковой картине мира как аспект параметризации пространства исследует Н.К. Рябцева: практическое сознание замещает точные цифровые данные аналогами, оценивающими их, «в обыденном сознании количество “опредмечивается”, а не исчисляется, оценивается, а не измеряется, и потому окрашивается психологическим отношением к нему» [26, с.108]. Антропоцентрическая интерпретация также способна передавать идею размера и количества как пространственных характеристик (например, использование лексем с семантикой «части человеческого тела»: До этого места рукой подать; Телефон лежит у тебя под боком).

Исследования В.Г. Гака и И.М. Кобозевой имеют вектор определения пространственных отношений. В.Г. Гак исследовал, прежде всего, лексический уровень языка и отмечал близость описания протяженности чего-либо в пространстве и во времени, использование лексем с пространственной семантикой для выражения внутренних переживаний, интенсивности, состояний и др. И.М. Кобозева исследовала категорию пространства на грамматическом уровне языка; она выделяла пространственную проекцию в качестве важнейшей категории текста. «Описание пространства – это речевой жанр, представленный устными и письменными текстами, в основе которых лежит определенная грамматика, то есть система правил построения таких текстов» [14, с.152].

Разработка категории пространства ведется также в направлении классифицирования типов пространства. Н.Р. Добрушина провела сравнительно-сопоставительный анализ текстов на русском и немецком языках, который позволил ей сформулировать лингвокультурологический вывод: любой объект окружающей индивидуума реальности, даже воздух, является частью пространственного континуума, «<...> осмысливается как физический, природный носитель духовных субстанций. Кроме того, присутствующий везде и заполняющий собой все «пустоты», воздух оказывается членом глобальной пространственной оппозиции верх – низ» [11, с. 226].

К. А. Переверзев анализирует различные типы пространства через три типа онтологических объектов (возможные ситуации и миры; факты; события) и рассматривает их «как результаты языковой концептуализации экстралингвистических, объективно существующих в физической или воображаемой реальности пространств» [22, с.266].

Помимо этого, существуют отдельные исследования, занимающиеся разработкой вопроса пространственной метафоры. Например, О.П. Ермакова исследовала метафорическое изображение русского ландшафта и сформулировала следующие выводы:

- 1) использование метафоры позволяет вербализовать одно пространство через другое;
- 2) для изображения человека используются пространственные метафоры, такие как бугор («начальник»), айсберг (холодный, отрешенный человек), оазис (приятное исключение из правил) и др.; социум изображается через пространственные метафоры со словами дно, болото, трясина и др.;
- 3) жизнь человека, ее протяженность изображается через пространственные метафоры с «водными» лексемами: океан, море, озеро и др.;
- 4) конец жизни, гибель, смерть отражены в метафорическом употреблении впадин [13, с. 296].

Таким образом, лингвистические исследования категории пространства отмечают её важность в языковой картине мира, поэтому описание художественного пространства и учет пространственных характеристик являются важной составной частью филологического (лингвистического) анализа текста.

Помимо всего вышеизложенного, стоит упомянуть о пространственных моделях, выделяемых в художественном тексте. Например, В.Ю. Прокофьева и Ю.Г. Пыхтина предлагают при анализе произведений ориентироваться на следующие модели:

**1. Психологическое пространство.** Замкнутое на субъекте, такое пространство изображает его внутренний мир; может быть как статичным, замершим, так и подвижным, способным передать динамику внутреннего мира субъекта. Лексемы-названия органов чувств (душа, глаза, сердце и др.) служат локализаторами.

**2. «Реальное» пространство.** В данном случае имеются в виду локусы реального мира, существующего географического или социального места: городская, деревенская, природная среда. Также, как и психологическое пространство, может изображаться статично и динамично. «Это плоскостное линейное пространство, которое может быть направленным и ненаправленным, горизонтально ограниченным и открытым, близким и далеким» [23, с.36].

**3. Космическое пространство.** Локализаторами в нем являются лексемы-названия небесных тел (Луна, кометы, звезды), оно характеризуется вертикальной ориентацией.

**4. Мифологическое пространство.** Характеризуется одухотворенностью и качественной разнородностью. Оно конституируется вещами, его наполняющими. Отмечается присутствие особых объектов, которые указывают на переход к неблагоприятным местам (лес, перекресток, болото и др.) или же нейтрализуют их (церковь и нечисть, лабиринт, сражение с чудовищем). Оно подчиняется основным бинарным оппозициям, а также дискретно.

**5. Фантастическое пространство.** Его особенность – присутствие нереальных существ и событий с точки зрения науки или обыденного сознания; помимо этого, является жанрообразующим, но признаки подобного пространства существуют и вне жанра фантастики. Может быть как горизонтально, так и линейно организовано.

**6. Виртуальное пространство.** Этот тип пространства появился в литературе конца XX века, герои и действия существуют внутри мира компьютерной игры. Локализатором являются слова различных частей речи с общей семантикой описания происходящего на экране монитора. Чаще всего сочетается с реальным и мифологическим.

**7. Пространство реминисценций.** Оно формируется благодаря использованию в тексте в качестве персонажей известных лиц или узнаваемых героев, которые помещаются в пространство, контрастное в сравнении с предполагаемыми читателем, с «полагающимся набором» ассоциаций, «тянущимися» за этими именами, то есть вызывающее определенные ассоциации в сознании, апеллирующее к интертексту.

Важно отметить, что перечисленные пространственные модели художественных текстов не отрицают друг друга, а наоборот, взаимодействуют, объединяются, дополняют друг друга. Помимо этого, данную типологию нельзя назвать исчерпывающей: видится необходимым дополнить ее описанием такого типа художественного пространства, как пространство иномирия.

Под пространством иномирия будем понимать иначе выраженную оппозицию «реальное – фантастическое», которую в контексте пространства художественного текста иначе можно обозначить как «реальное – ирреальное». В словаре Д.Н. Ушакова понятие «реальность» трактуется через прилагательное «реальный»: «1. Действительный, объективно-данный, не воображаемый. Реальная жизнь. || Жизненный, сильный, действенный...только в России существовала реальная сила, могущая разрешить противоречия империализма революционным путем. Сталин» [31, с.206]. Слово «ирреальность» также трактуется через прилагательное «ирреальный»: «Не реальный, но существующий в действительности».

Художественное пространство нельзя считать только местом «жизни» героев. По мнению Ю.М. Лотмана, «соотнесение его с действующими мирами и общей моделью мира, создаваемой художественным текстом убеждает в том, что язык художественного пространства... – один из компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение» [19, с.255]. Субъективное (то есть создаваемое автором) пространство обладает собственной структурой, самостоятельностью, оно вырабатывается индивидуальным сознанием, которое, в свою очередь, является историческим сознанием с пространственно-временной концепцией эпохи, культуры.

Пространство иномирия с особой силой проявляется в произведениях Серебряного века русской литературы. Несмотря на то, что пространство складывается из входящих в него предметов (вещей), в пространстве «вещь теряет свою “вещность” и начинает жить, действовать, “веществовать” в духовном пространстве» [29, с.21]. Вещественное пространство перестает быть реальным, оно есть модель, имитация, представление существующего мира в отвлеченном понимании. Такое видение мира было близко символистам.

Стержнем их творчества стала не жизнь действительная, а субъективные видения и переживания, за которыми символисты хотели распознать отблески незримого огня, сияние таинственных миров, смыслы, непередаваемые на язык логики. Значение категории пространства и времени одним из первых в эпоху Серебряного века, времени новой драмы, осознал представитель русского символизма А. Белый. Так, в статье «Театр и современная драма» он пишет: «Времена и пространства не только поглощают наше творчество, но и нас самих выкидывают на поверхность жизни, как ничтожный отброс бессмысленного смысла», поэтому «драма, изображая рок, в творческих формах вымысла изображает сокровенное начало нашего порабощения» [3, с.116].

Пересекаясь, оказывая влияние друг на друга, пространства способны к динамическим превращениям, изменениям, трансформациям. Ю.М. Лотман считает, что они «разрываются, морщатся, закручиваются, изгибаются, разлезаются и сжимаются» [19, с.267]. В этом взаимодействии антонимичные пространства в определенном отношении могут стать тождественными.

Реальность и ирреальность воспринимались символизмом как понятия несовместимые, глубоко враждебные друг другу. По мнению О.П. Ермаковой, для символизма «трагизм наших переживаний обусловлен тем, что действительность, окружающая нас, есть, по существу, самое нереальное из всех возможных нереальностей. Отсюда неизбежна мечта об иной действительности, действительности мистической, обусловленной опытом религиозно-эстетическим, единственно правомерным» [12, с.120].

С.Я. Гончарова-Грабовская отмечает: «Реальное и нереальное пространство настолько тесно переплелись и стали взаимозаменяемыми, что трудно понять, что есть что. Большинство авторов выстраивает мир-пространство для своих героев, в котором внешне все может быть вполне узнаваемо. Но в конечном счете возникает совершенно непривычная, ни на что не похожая реальность, демиургом которой выступает сам автор» [8, с.221].

Подлинным ядром произведений становится внутренний конфликт, борьба героя с собой во враждебной реальности. Поэтому герой, который не находит поддержки в пространстве настоящего, начинает искать понимание и решение в прекрасном прошлом или в неопределенном светлом будущем.

Таким образом, в русской литературе начала XX века актуализируется противопоставление реального и ирреального пространства. Однако ирреальное пространство не всегда равно потустороннему миру. Это связано с тенденцией слияния реального и фантастического, а также с желанием авторов показать становление личности героя: так как реальность враждебна, можно обратиться к локусу иного мира, инаковость которого измеряется противопоставлением категорий, присущих месту «настоящего». Поэтому пространства иномирия могут стать такие места, как гора, город, дом, соседский сад и др., которые в контексте произведений «вступают в борьбу» с другими пространствами, при этом не обнаруживая в себе мифологических, потусторонних или сказочных черт. Это значит, что пространство иномирия может включать в себя черты всех пространственных моделей из классификации В.Ю. Прокофьевой и Ю.Г. Пыхтиной; стимулом для его выделения в художественном тексте следует считать:

- 1) Присутствие героя, находящегося в конфликте с пространством, в котором он существует.
- 2) Наличие в тексте другого вида пространства, которое противопоставляется «реальному» (тому, в котором существует герой) – оно и будет иномирием.
- 3) Иномирие и «реальность» вступают в конфликт, который выражается в их идейном и языковом противопоставлении.

Стремление изобразить внутреннюю борьбу героя требовало создания противопоставленного ему пространства, того места, которое существует по другим правилам. Реальное и нереальное пространство начинают выступать в сложном единстве, в котором внешне все вполне узнаваемо, но в итоге возникает совсем иная действительность. Поэтому способов репрезентации иномирия достаточно много. Можно выделить следующие виды такого пространства:

**1. Религиозное пространство**, которое создается посредством использования слов, обозначающих следующие:

- архитектурные сооружения (храм, келья, часовня, колокольня монастырская ограда, святой колодец);
- атрибуты (крест, колокольный звон, Евангелие, монашеская ряса, скуфейка, свечи восковые, колокол);
- наименование богов и божеств: древнегерманские (Бальдер); древнегреческие (Зевс,

Аполлон, Геба); скандинавские (Тор, Фрея); индийские (Вишну, Будда, Брахма); арабские (Аллах, Пери); египетские (Тот, Великий Ра, Сети, Озирис); библейские имена (Иуда, Азраил, Христос, Адам);

- отвлеченные понятия и наименования (Рай, страшные знаменья, неземной язык, небесный дом, земное колдовство, бессмертная душа, крещение, Божье дитя, блаженные, крестное знамение, паперть, ад, демон Аратырь, железный крюк и свиток, страстный брат Евстратий);
- религиозные наименования (монахиня, факир, дервиш, друид, послушник, инок, подвижник, жрец).

**2. Культурное пространство.** Особенно ярко столкновение разных культур наблюдается в текстах Н.С. Гумилева: он использует описание разных народов (ирландцы, исландцы, греки, арабы, индусы, американцы, русские, немцы, голландцы, китайцы, французы), традиции, мифов (миф о христианизации Исландии, миф об Актеоне) и легенд (сватовство к Этайн, легенда о Соломоновом кольце). Он изображает мир в совокупности и многообразии культур, при этом сталкивая их: «В Исландии, на этом далеком северном острове» [10, с.52], «Там, почти под северным полярным кругом» [10, с.52], «Пойдем в Китай танцевать с золотыми драконами. Не хочешь – ну так на северный полюс – варить уху из кита» [10, с.158].

Пространство иной культуры изображает и А. А. Блок в пьесе «Рамзес. Сцены из жизни древнего Египта», в тексте которой воссоздан облик Египта в XIV столетии до р. Хр. Драматург изучил учебник «История Древнего Востока» с целью создать исторически достоверное произведение. Египет того времени складывается из словесной репрезентации городского рынка: «Площадь пестрит одеждами разноцветных покупателей, продавцов и прохожих – купцов, офицеров, чиновников, горожанок, жрецов, простолюдников; здесь кишат сирийцы, эфиопы, нубийцы, негры, феллахи» [4, с.213], «Около пивной валяется пьяный» [4, с.213]; жизни отдельных категорий горожан: «Верно ты не знаешь, чего нам стоит ученье, сколько побоев перенес я прежде, чем стать скрибой» [4, с.214].

**3. Обрядовое пространство.** Так как обширнее всего культурное пространство реализуется в пьесах Н.С. Гумилева, там же часто встречаются изображения торжества или важного события (например, свадебное торжество, на фоне которого и разворачивается сюжет). В его драматургических текстах представлены:

- 1) исландская свадебная традиция: «Съеден дочиста свадебный бык» [10, с.53]
- 2) арабская свадебная традиция: «Синдбад женится на Силе Сердец. Праздник, кади совершает формальности брака, записывает»

вает его в книгу. Невесту ведут в спальню. Туда же в сопровождении женщин входит Синдбад» [10, с.177].

- 3) ирландская свадебная традиция: «Конн беседует с Морни о предполагаемом браке. Входит Тадж с новостями. Конн сватается к Морни. Согласие» [10, с.387].

#### 4. Потустороннее пространство (сон, смерть).

Эти пространства объединяются по причине их семантической близости. Дж. Холл упоминает, что еще из греческих мифов известна богиня Ночи Никта, которая держит по младенцу в каждой руке: белый – Сон, черный – Смерть [35, с.526]. У А.П. Чехова сон становится постоянным компонентом художественного мира писателя [Ли Хо 2019: 163]. В драматургии начала XX века находим следующие примеры репрезентации пространств подобного рода: «Я вот что хотела тебя спросить, тетушка: говорится в наших песнях, что живем мы, на луну смотрим, а потом в туман растаем, и как будто русалки не было» [7, с.327]; «Но с тех пор мы узнали, что мы не бессмертны, и стали мы умирать. Век наш долго, смерть наша легка, а души, для бессмертия, у нас нет» [7, с.327]; «И он повлечёт ее в ад на муку мученическую, а потом ты воскреснешь, чтобы после Суда кипеть в неугасимом геенском огне» [7, л.327]; «О, скорбь, о, горе! На запад, на запад! Ты уходишь на запад, начальник, и сами боги скорбят!» [4, с.226]; «Это сны продолжают. Не сны, Герман, а явь. Это страшнее снов» [4, с.319].

#### 5. Воображаемое (мечты, грезы, идеи).

Считается, что пространство воображаемого позволяет лучше понять психологию героя, его истинные намерения, скрытые желания: «Как вы любите сказки, странная женщина. <...> Ведь я живу во времени и пространстве, а не на блаженных островах, как вы» [4, с.372]; «Мерещится ли ему, только слабо мерцает, прислонясь у крутого откоса холма, еле зримый образ» [4, с.373]; «Свет меркнет. Видение исчезает» [4, с.373].

#### 6. Мифопоэтическое или интертекстуальное.

В основе драмы З.Н. Гиппиус «Святая кровь» лежит сюжет «Русалочки» Г.Х. Андерсена (тот же мотив «очеловечивания» русалки, Ведьма, которая помогает девушке, любовь, которая является ключом ко всему). У А. Блока в «Балаганчике» присутствуют герои из комедии дель Арте (Коломбина, Арлекин, Пьеро). В основе драмы Н. С. Гумилева «Красота Морни» – скандинавская легенда о сватовстве к Этайн. Ю.М. Лотман видит в подобной организации авторского текста генетический признак диалога культур: «...культура постоянно создается собственными усилиями этого “чужого”, носителя дурного сознания, иначе кодирующего мир и тексты» [19, с. 206].

Далее обратимся к специфике языковой репрезентации иномирия. Вербализация иномирия при помощи *имен существительных, приоб-*

*ретающих символическое значение*, – типичная формула, которая начинается со «встречи» натурализма и символизма. Стремление поставить символ вместо конкретного образа объясняется как реакция против приземленности, фактографичности.

Именно благодаря лексемам-символам авторам удается создать неповторимый художественный мир каждого текста: например, А. Блок использует лексему «маска» в пьесе «Балаганчик» как символ тайны и иллюзии: «Впереди – она в черной маске и вьющемся красном плаще. Позади – он – весь в черном, гибкий, в красной маске и черном плаще» [4, с.65]; «Снимешь ли маску? Канешь ли в ночь?» [4, 73]; в пьесе «Король на площади» находим использование лексемы «огонь» как символ разрушения и созидания одновременно: «Их семьи растленны. Дома пошатнулись. <...> В них нет места огню» [4, с.124]; «И старик сгорит? <...> В нем нечему гореть. Все окаменело» [4, с.129].

Эти примеры подтверждают, что писатели начала XX века используют лексемы-символы непосредственно для вербализации иной формы пространства, стараясь раскрыть невидимый смысл явлений и словно продолжить реальность намеками на ее глубинное значение.

*Имена прилагательные*, по мнению Л.Н. Федосеевой, представляют важность для создания категории пространства, занимая положение в ближней периферии репрезентации семантики локативности [33, с. 57]. Представляется логичным для выстраивания как реального, так и ирреального пространства использовать прилагательные, которые конкретизируют характеристику пространственного объекта, например, делают акцент на размере: «У края поляны, около самого леса, под большим деревом, сидит старая, довольно толстая русалка» [7, с.325].

В целом в художественных текстах использование имен прилагательных обуславливается их семантической основой – обозначение качества, признака, принадлежности предметов как относительно постоянное свойство. Их разнообразная семантика охватывает различные тематические ряды, делая прилагательные важнейшим выразителем точной определительной характеристики предметов, явлений объективной действительности.

*Наречия*, по мнению Л. Н. Федосеевой, являются ядерными средствами репрезентации семантики локативности наряду с глаголами и именами существительными [33, с.57]. В контексте языковой репрезентации пространства иномирия можно утверждать, что использование проанализированных ранее семантических классов наречий (места, времени, образа и способа действия) мотивировано желанием автора дать локализацию ситуации во времени, характер нахождения объекта в пределах ориентира или характер протекания ситуации [25, с.436].

Использование в художественных текстах имен собственных, в семантике которых находила бы отражение характеристика пространства, весьма распространенный приём. Личные имена способны не только весьма точно задавать пространственно-временные рамки, но и создавать особую атмосферу реальности происходящих событий, но и поддерживать ощущение национальной самобытности и колорита. Создание пространства иной культуры мотивирует автора использовать соответствующие имена: в драме Н. Гумилева «Гондла» персонажи носят имена, соответствующие исландскому миру (Снорре, Груббе, Лаге, Ахти); в пьесе «Охота на носорога», действие которой развивается в пространстве доисторического мира, главного героя зовут Тремограст, и семантика этого собственного имени становится ясна из неоконченной повести Н. Гумилева «Гибели обречённые»: так назвал сам себя первый человек, услышавший эхо упавшего камня.

Помимо этого, в художественном тексте можно наблюдать процесс перехода нарицательного имени в собственное, причем лексема при этом не теряет прежнее значение, а наоборот, ее семантика мотивирует этот переход. Например, у М. Метерлинка в пьесе «Синяя птица» находим следующие примеры: Души Часов, Хлеб, Огонь, Пес, Кошка, Ночь, Сон, Смерть, Насморк, Духи Тьмы, Блаженства и др.; у Ж. Кокто в пьесе «Орфей» – Смерть и Лошадь; в «Незнакомке» А. Блока – Звездочет и Поэт.

Таким образом, в контексте художественного произведения имена собственные, помимо функции идентификации, приобретают новые, художественно-стилистические функции.

Авторы «новой драмы» активно использовали **колоративные прилагательные**, символику цвета в произведениях. Так, А. Блок разработал особую концепцию цвета: он полагал, что определенным словам, настроениям должны соответствовать определенные краски. Например, божественная сущность Прекрасной Дамы, её близость кнебесному обуславливают тот факт, что в палитре А. Блока голубой, лазоревый, лазурный – это синонимом света, лучезарности, цветовой код иномирия, поэтому в пьесе «Незнакомка» очень много синего и голубого цвета: голубые воды, голубые вечерние снега, синий снег, голубой плащ, голубые глаза, голубоватый снежный столб и т. д.

**Динамичные глаголы** в структуре художественного текста связаны с описанием статического пространства, а изображение векторного пространства всегда сопряжено с использованием **динамических глаголов**. По данным Национального корпуса русского языка в трех драмах Д.И. Фонвизина обнаружено 1486 глаголов движения и 2150 динамичных глаголов, в 31 пьесе А.Н. Островского – 29710 / 34158, в 14 пьесах А.П. Чехова – 12388 / 11054, в 12 пьесах

Л. Н. Андреева – 9174 / 11968 соответственно. Можно утверждать, что оба семантических класса необходимы для вербализации пространства как реального, так и иномирия: если возникает потребность подчеркнуть «недвижимость», «застывшее действие», то в тексте преобладают адинамичные глаголы; если же изменение пространства, действия, которые совершают герои, находясь в его пределах, важнее, то на первый план выдвигаются динамические глаголы.

**Предлоги.** Большое количество предлогов с ярко выраженной обстоятельственной семантикой значительно дополняет и уточняет пространственные отношения между объектами создаваемого пространства. Поэтому предлоги как служебная часть речи используются в качестве дополнительного атрибута для выражения пространственной семантики.

Использование словосочетаний с различными типами связи для языковой репрезентации пространства активно использовалось символическими. Частотность согласования как типа связи в словосочетании объясняется тем, что роль главного слова в таком случае выполняет имя существительное, которое, в свою очередь, играет важную роль в репрезентации семантики локативности, являясь одним из ядерных средств.

Стилистической функцией обращения является способность выражать какие-либо логико-смысловые или экспрессивно-стилистические оттенки, благодаря чему оно в любой словесной форме способно выступать как определенное выразительное средство [34, с.239]. Специфичная особенность языкового воплощения обращения выражается в изменении имени главного героя в зависимости от того, в каком пространстве он находится (например Анатэма и Нуллос в пьесе «Анатэма», Альдонса и Дульсиня в пьесе «Победа смерти», Любовь Ивановна Отрадина и Елена Ивановна Кручинина в пьесе «Без вины виноватые»). Такой прием встречается не только в драматургии, но и в прозаических текстах.

**Сравнение** как лингвистическая единица, представляющая собой сопоставление двух предметов, которые обладают общим признаком, с целью выяснения их сходства или различия, а также указывающая на изменение интенсивности признака предмета и степени этого изменения, выражается различными средствами языка. Сравнительные обороты являются синтаксическим средством выразительности, в идеальном варианте сравнение представляет собой «трехчленную структуру, включающую в себя объект, эталон и основание сравнения» [30, с.9]. Таким образом, в этой схеме в «новой драме» чаще всего встречается элемент иномирия (объект), эталон и основание сравнения или элемент реального мира, эталон (иномирие) и основание

сравнения: «И станет у тебя тело (объект реального мира), как у людей (эталон из иномирия), с кровью (основание сравнения) [7, с.325]; «Ты помнишь грудь (объект из иномирия), как плод (объект из реальной действительности) созрелый (основание сравнения) [10, с.234].

**Степени сравнения имен прилагательных** – грамматическая форма, способная выражать компаративную семантику самостоятельно. Выражая превосходство одного предмета над другим на основании проявления одного признака или наивысшую степень проявления признака у предмета, данная форма активно используется в литературных текстах для подчеркивания того или иного качества, характеризующее пространство: «– О, боги, он грязен! – Лягушка грязнее! (о камне)» [10, с.226]; «Весть о падении светлейшей звезды...» [4, с.114].

Пространство воспоминаний, сказаний, легенд зачастую обращено в прошлое, поэтому для его языкового воплощения в тексте используются **формы прошедшего времени глагола**. Например, «Зубы дракона, нас было много, Мы дрались долго» [10, с.65]; «Вы шептались о клятве, о мести, О короне с чужой головы, О Гер-Педере... даже к невесте Подходили угрюмыми вы» [10, с.203].

Таким образом, под иномирием в художественных текстах начала XX в. понимаются те типы пространства, которые используются автором в структуре произведения и являются антиподом, противопоставлением тому «миру», той «реальности», в которой в данный момент находится герой. Из выделенных типов понятно, что это пространство может быть, как реальным, так и ирреальным, связанным с действительностью или являться частью авторской мифопоэтики, охватывать всевозможные сферы деятельности человека.

### Литература

1. Андреев Л.Н. Полн. собр. соч. и писем: Т. 6. В 23 т. М.: Наука, 2013. 760 с.
2. Бабенко, Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. – 2-е изд. М.: Флинта; Наука, 2004. 496 с.
3. Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступит. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.
4. Блок А.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4: Драматические произведения. М.: Terra Книжный клуб, 2009. 464 с.
5. Волкова Е.В. Пространство символа и символ пространства в работах Ю.М. Лотмана // Вопросы философии. 2002. №11. С. 149 – 164.
6. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: 1981. 461 с.
7. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 4. Лунные муравьи: Рассказы. Пьесы. М.: Русская книга, 2001. 528 с.
8. Гончарова-Грабовская С.Я. Русская драматургия конца XX века. Художественная литература как отражение национального и культурно-языкового развития. СПб.: Азбука, 2003. 378 с.
9. Горина А.В. Пространство и время как базовые категории художественного текста: на материале романа У. Голдинга «Свободное падение»: дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2009. 206 с.
10. Гумилёв Н.С. Сочинения: в 3-х т. Т. 2. Драммы. Рассказы / сост., подгот. текста, примеч. Р. Щербакова; подгот. текста «Записок кавалериста», примеч. Е. Степанова. М.: Художественная литература, 1991. 478 с.
11. Добрушина Н.Р. Воздух: вещество или пространство, материя или дух // Логический анализ языка. Языки пространств / отв. ред.: Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. М.: Языки русской культуры, 2000. С.221 – 228.
12. Дукор И. Проблемы драматургии символизма. Литературное наследие. Т. 27–28. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. С.106 – 166.
13. Ермакова О.П. Пространственные метафоры в русском языке // Логический анализ языка. Языки пространств / Отв. ред.: Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. М.: Языки русской культуры, 2000. С.289 – 298.
14. Кобозева И.М. Грамматика описания пространства // Логический анализ языка. Языки пространств / Отв. ред.: Н. Д. Арутюнова, И. Б. Левонтина. М.: Языки русской культуры, 2000. С.152 – 163.
15. Кормилов С.И. Основные понятия теории литературы. Литературное произведение. Проза и стих. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. – 2-е изд. М.: Изд-во МГУ, 2002. 112 с.
16. Кубрякова Е.С. О понятиях места, предмета и пространства // Логический анализ языка. Языки пространств / Отв. ред.: Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. М.: Языки русской культуры, 2000. С.84 – 92.
17. Кутырев В.А. Крик о небытии // Вопросы философии. № 2. 2007. С.66 – 79.
18. Лотман Ю.М. Об искусстве. С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 1998. 433 с.
19. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 704 с.
20. Мурзак, И.И. Художественное время и пространство. Художественный образ // Введение в литературоведение / под ред. Крупчановой Л.М. М.: Оникс, 2005. С.258 – 274.
21. Неклюдов С.Ю. Время и пространство в бытине // Славянский фольклор. Отв. ред.: Путилов Б.Н., Соколова В.К. М.: «Наука», 1972. 501 с.
22. Переверзев К.А. Пространства, ситуации, события, миры: К проблеме лингвистической онтологии // Логический анализ языка. Языки пространств / Отв. ред.: Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. М.: Языки русской культуры, 2000. 422 с.
23. Прокофьева, В.Ю., Пыхтина, Ю.Г. Анализ художественного текста в аспекте его пространственных характеристик: Практикум для студентов института искусств по специальности 052700 библиотечно-информационная деятельность. Оренбург, 2006. 214 с.
24. Роднянская, И.В. Художественное время и художественное пространство // Лит. энцикл. Словарь. М.: Сов. энцикл., 1987. С.487 – 489.
25. Русская грамматика. М.: Наука, 1980. Т. 1. В 2-х т. 783 с.

26. Рябцева Н.К. Размер и количество в языковой картине мира // Логический анализ языка. Языки пространств / отв. ред.: Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. М.: Языки русской культуры, 2000. 372 с.
27. Селиванов В.В. Пространство и время как средства выражения и формы мышления в искусстве // Пространство и время в искусстве. Межвузовский сборник научных трудов. / ред. Хваленская Е. Ленинград: Ленуприздат, 1988. 381 с.
28. Теория функциональной грамматики М.: Наука, 1996. 236 с.
29. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в мире мифопоэтического. Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс», 1995. 624 с.
30. Трегубчик А.В. Семантика сравнения и способы ее выражения: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 23 с.
31. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка. М.: Альфа-Принт, 2005. 1216 с.
32. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинатне, 1988. 454 с.
33. Федосеева Л.Н. Категория локативности в современном русском языке: дис. ... д-ра филол. наук. Кемерово, 2013. 450 с.
34. Федулова У.М. Стилистические функции обращения // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2014. №1 С.239 – 242.
35. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. 656 с.
36. Шутая Н.К. Сюжетные возможности хронотопа «присутственное место» и их использование в произведениях русских классиков XIX в. (на примере прозаических произведений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и Л.Н. Толстого) // Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология. 2005. № 5. С.64.

### References

1. Andreev L.N. Poln. sobr. soch. i pisem (The complete collection of essays and letters): In 23 Vols. Vol. 6. Moscow: Nauka, 2013. 760 p. (In Russian).
2. Babenko, L.G. Lingvisticheskii analiz khudozhestvennogo teksta. Teoriya i praktika (Linguistic analysis of a literary text. Theory and practice). Moscow: Flinta; Nauka, 2004. 496 p. (In Russian).
3. Belyi A. Simvolizm kak miroponimanie (Symbolism as a worldview) / ed by L. A. Sugai. Moscow: Respublika, 1994. 528 p. (In Russian).
4. Blok A.A. Sobranie sochinenii (The complete collection of essays): In 6 Vols. Vol 4: Moscow: Terra Knizhnyi klub, 2009. 464 p. (In Russian).
5. Volkova E.V. Prostranstvo simvola i simvol prostranstva v rabotakh Yu.M. Lotmana (The space of the symbol and the symbol of space in the works of Yu. M. Lotman) // Voprosy filosofii. No. 11. 2002. P. 149 – 164. (In Russian).
6. Gal'perin I.R. Tekst kak ob»ekt lingvisticheskogo issledovaniya (Text as an object of linguistic research). Moscow: 1981. 461 p. (In Russian).
7. Gippius Z.N. Sobranie sochinenii (The complete collection of essays): In 15 Vols. Vol. 4. Lunnye murav'i: Rasskazy. P'esy. Moscow: Russkaya kniga, 2001. 528 p. (In Russian).
8. Goncharova-Grabovskaya S.Ya. Russkaya dramaturgiya kontsa XX veka. Khudozhestvennaya literatura kak otrazhenie natsional'nogo i kul'turno-yazykovogo razvitiya (Russian drama of the late XX century. Fiction as a reflection of national and cultural-linguistic development). St.Peterburg: Azbuka, 2003. 378 p. (In Russian).
9. Gorina A.V. Prostranstvo i vremya kak bazovye kategorii khudozhestvennogo teksta: na materiale romana U. Goldinga «Svobodnoe padenie» (Space and time as basic categories of a literary text: based on the material of the novel «Free Fall» by W. Golding): thesis. Krasnodar, 2009. 206 p. (In Russian).
10. Gumilev N.S. Sochineniya (Essays): In 3 Vols. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1991. Vol. 2. Dramy. Rasskazy / ed by R. Shcherbakov; E. Stepanov. 478 p. (In Russian).
11. Dobrushina H.P. Vozdukh: veshchestvo ili prostranstvo, materiya ili dukh (Air: matter or space, matter or spirit) // Logicheskii analiz yazyka. Yazyki prostranstv / ed by N.D. Arutyunov, I.B. Levontin. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury, 2000. P.221 – 228. (In Russian).
12. Dukor I. Problemy dramaturgii simvolizma (Problems of dramaturgy of symbolism). Literaturnoe nasledstvo. T. 27–28. Moscow: Zhurnal'no-gazetnoe obedinenie, 1937. P.106 – 166. (In Russian).
13. Ermakova O.P. Prostranstvennyye metafory v russkom yazyke (Spatial metaphors in the Russian language) // Logicheskii analiz yazyka. Yazyki prostranstv / ed by N.D. Arutyunova, I.B. Levontina. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury, 2000. P.289 – 298. (In Russian).
14. Kobozeva I.M. Grammatika opisaniya prostranstva (Grammar of space description) // Logicheskii analiz yazyka. Yazyki prostranstv / ed by N.D. Arutyunova, I.B. Levontina. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury, 2000. P.152 – 163. (In Russian).
15. Kormilov S.I. Osnovnyye ponyatiya teorii literatury. Literaturnoe proizvedenie. Proza i stikh. V pomoshch' prepodavatelyam, starsheklassnikam i abiturientam (Basic concepts of the theory of literature. A literary work. Prose and verse. To help teachers, high school students and applicant). – 2-e izd. Moscow: MSU publ., 2002. 112 p. (In Russian).
16. Kubryakova E.S. O ponyatiyakh mesta, predmeta i prostranstva (About the concepts of place, object and space) // Logicheskii analiz yazyka. Yazyki prostranstv / ed by N.D. Arutyunova, I.B. Levontina. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury, 2000. P.84 – 92. (In Russian).
17. Kutyrev V.A. Krik o nebytii (The cry of nothingness) // Voprosy filosofii. No. 2. 2007. P.66 – 79. (In Russian).
18. Lotman Yu.M. Ob iskusstve (About art). St.Peterburg: Iskusstvo-SPB, 1998. 433 p. (In Russian).
19. Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta. Analiz poeticheskogo teksta (The structure of a literary text. Analysis of the poetic text). St.Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2016. 704 p. (In Russian).
20. Murzak, I.I. Khudozhestvennoe vremya i prostranstvo. Khudozhestvennyi obraz (Artistic time and space. Artistic image) // Vvedenie v literaturovedenie / ed by Krupchanova L.M. Moscow: Oniks, 2005. P.258 – 274. (In Russian).
21. Neklyudov S.Yu. Vremya i prostranstvo v byline (Time and space in the epic) // Slavyanskii fol'klor / ed by Putilov B.N., Sokolov V.K. Moscow: Nauka, 1972. 501 p. (In Russian).

22. Pereverzev K.A. Prostranstva, situatsii, sobytiya, miry: K probleme lingvisticheskoi ontologii (Spaces, situations, events, worlds: To the problem of linguistic ontology) // Logicheskii analiz yazyka. Yazyki prostranstv / ed by N.D. Arutyunov, I.B. Levontin. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury, 2000. 422 p. (In Russian).
23. Prokof'eva, V.Yu., Pykhtina, Yu.G. Analiz khudozhestvennogo teksta v aspekte ego prostranstvennykh kharakteristik (Analysis of a literary text in the aspect of its spatial characteristics): Workshop for students of the Institute of Arts in the specialty 052700 – Library and information activities. Orenburg, 2006. 214 p. (In Russian).
24. Rodnyanskaya, I.V. Khudozhestvennoe vremya i khudozhestvennoe prostranstvo (Art time and art space) // Lit. entsikl. Slovar'. Moscow: Sov. entsikl., 1987. P.487 – 489. (In Russian).
25. Russkaya grammatika. Moscow: Nauka, 1980. In 2 Vols. Vol. 1. 783 p. (In Russian).
26. Ryabtseva N.K. Razmer i kolichestvo v yazykovoi kartine mira (Size and quantity in the language picture of the world) // Logicheskii analiz yazyka. Yazyki prostranstv / ed by N.D. Arutyunov, I.B. Levontin. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury, 2000. 372 p. (In Russian).
27. Selivanov V.V. Prostranstvo i vremya kak sredstva vyrazheniya i formy myshleniya v iskusstve (Space and time as means of expression and forms of thinking in art) // Prostranstvo i vremya v iskusstve. Mezhdvuzovskii sbornik nauchnykh trudov / ed by Khvalenskaya E. Leningrad: Lenuprizdat, 1988. 381 p. (In Russian).
28. Teoriya funktsional'noi grammatiki. Moscow: Nauka, 1996. 236 p. (In Russian).
29. Toporov V.N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v mire mifopoeticheskogo. Izbrannoe (Myth. Ritual. Symbol. Image. Research in the world of the mythopoetic. Favorites). Moscow: Izdatel'skaya gruppa «Progress», 1995. 624 p. (In Russian).
30. Tregubchak A.V. Semantika sravneniya i sposoby ee vyrazheniya (Comparison semantics and ways of its expression): abstract of thesis. Moscow, 2008. 23 p. (In Russian).
31. Ushakov D.N. Tolkovyj slovar' russkogo yazyka (Explanatory dictionary of the Russian language). Moscow: Al'ta-Print, 2005. 1216 p. (In Russian).
32. Fedorov F.P. Romanticheskii khudozhestvennyi mir: prostranstvo i vremya (Romantic art world: space and time). Riga: Zinatne, 1988. 454 p. (In Russian).
33. Fedoseeva L.N. Kategoriya lokativnosti v sovremennom russkom yazyke (The category of locativity in the modern Russian language): thesis. Kemerovo, 2013. 450 p. (In Russian).
34. Fedulova U.M. Stilisticheskie funktsii obrashcheniya (Stylistic functions of the address) // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina. 2014. No. 1. P.239 – 242. (In Russian).
35. Khol Dzh. Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve (Dictionary of subjects and symbols in art). Moscow: KRON-PRESS, 1996. 656 p. (In Russian).
36. Shutaya N.K. Syuzhetnye vozmozhnosti khronotopa «prisutstvennoe mesto» i ikh ispol'zovanie v proizvedeniyakh russkikh klassikov XIX v. (na primere prozaicheskikh proizvedenii A.C. Pushkina, N.V. Gogolya i J.I.H. Tolstogo) (Plot possibilities of the chronotope «present place» and their use in the works of Russian classics of the XIX century. (on the example of the prose works of A. C. Pushkin, N. V. Gogol and J. H. Tolstoy) // Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seria. 9. Filologiya. No. 5. 2005. P.64. (In Russian).

#### Сведения об авторе

**Астахова Елена Сергеевна** – аспирант кафедры русского языка гуманитарного института Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь, Россия) / blowhelen@mail.ru

#### Information about the author

**Astakhova Elena S.** – postgraduate student, Chair of Russian language, Institute of Humanities, North-Caucasus Federal University (Stavropol, Russia) / blowhelen@mail.ru