

МЕТАФОРЫ ДВИЖЕНИЯ В НАРРАТИВНОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНОВ 1920–1950-х гг.

Рассматриваются особенности риторической организации повествования в романах постсимволизма. Предметом исследования являются метафоры движения в текстах с разной эстетической направленностью. Материалом для анализа служат романы Вс. Иванова, И. Ильфа и Евг. Петрова, А. Серафимовича, Б. Пастернака. Описывается роль метафор движения в организации сюжета и композиции текстов, а также взаимосвязь характера перемещения персонажей в пространстве и типа нарративной стратегии, понимаемой как конфигурация интриги, картины мира, модальности повествования.

Ключевые слова: роман; нарратив; нарративная стратегия; метафора; сюжет; герой.

А. Бергсон, рассуждая о способах восприятия мира субъектом, связывал воедино время, движение и сознание: «Длительность предполагает сознание, и уже в силу одного того, что мы приписываем вещам длящееся время, мы вкладываем в глубину их некоторую дозу сознания» [1. С. 46]. Ж. Делез так интерпретирует эту идею: «...всякий раз, как мы оказываемся лицом к лицу с длительностью или же в некоей длительности, мы можем сделать вывод о существовании какого-то изменяющегося и где-то незамкнутого целого» [2. С. 49]. Следовательно, образы движения не только присущи любой гносеологической деятельности, но и могут указывать на открытость, изменчивость, процессуальность.

По мысли О.М. Фрейденберг, донарративные способы представления события связаны с показом движения на сцене: «До появления наррации, то есть до умения воспроизводить длительность во времени и перспективу в пространстве, в драме нарративную функцию выполняла вещь, повозка, привозившая и “показывавшая” убитых за кулисами героев: она заменяла второе время, второе пространство и второе действие» [3. С. 323]. В сюжетно-повествовательном тексте, в отличие от драматургических произведений, движение является базовой характеристикой, связанной с природой событийности. М.М. Бахтин писал о важной сюжетной роли дороги в истории романа: «Это точка завязывания и место свершения событий. Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: “жизненный путь”, “вступить на новую дорогу”, “исторический путь” и проч., метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень – течение времени» [4. С. 491]. Если, продолжая идею Бахтина, попытаться задуматься о типе «романного движения», то можно заметить, что источником метафоризации служат не только особенности пространственно-временного континуума жизни героев, но и само разворачивание текста во временной (пространственной) последовательности.

Безусловно, большое количество «фигур», маркирующих перемещение персонажей, объясняется тем, что оно является «техническим» средством нарратива, поскольку связано с особенностями человеческого мышления и языка. Однако знаки движения обладают и потенциалом «интегратора» нарративной упорядоченности, поскольку объединяют значение «хода» истории и «течения» речи.

Поэтому данные метафоры задействованы в теоретических описаниях нарративных структур у исследо-

вателей, принадлежащих к разным национальным традициям. Ю.М. Лотман определяет сюжет как «перемещение персонажа через границу семантического поля» [5. С. 282]. Ж. Женетт пишет про первую страницу романа Пруста следующим образом: «...здесь начинается движение запущенного механизма повествования <...> происходит вхождение повествователя в диететический мир» [6. С. 264]. Анализ текстов, основанных на древнейшем сюжете – сюжете путешествия, – позволяет Дж. Уильямсу говорить о том, что метафоры движения – базовые метафоры романного нарратива [7. С. 13–18].

Рассмотрим, каким образом характер движения персонажа манифестирует нарративную стратегию. В.И. Тюпа считает, что эту категорию целесообразно использовать для указания на регулятивный принцип объединения двух событий – референтного (рассказываемого) и коммуникативного (рассказывания), и предлагает следующее определение: «нарративная стратегия – позиционирование когнитивным субъектом коммуникации (автором) вербального субъекта (нарратора) относительно объектов и реципиентов рассказывания» [8. С. 9]. Поскольку развернутая метафора обладает потенциалом связующего звена между «событием рассказа» и «событием рассказывания», то по способу метафоризации можно определить тип коммуникативной интенции.

В риторике регламентации идеологического нарратива образы движения являются эмблемой коллективных «акций». В «Железном потоке» нарратор регулярно возвращается к семантике названия романа: железный поток становится знаком «сознательной» массы, а также знаком самого повествования (речь, тела и характеры героев уподобляются движущимся металлическим объектам, акцентируется их скрежет, грохот). Цели пути армии в Советскую Россию обосновываются в сюжете только во время агитационных вставок, поэтому практически каждый участок интриги представляет собой два компонента: митинг и путь от одного митинга до другого. В речи нарратора все эпизоды скрепляются одним и тем же образом – панорамным обзором движущейся массы.

«Шоссе потянулось узким коридором – по бокам стиснули скалы <...> По коридору немолчно течет все в одном направлении живая масса» [9. С. 99].

«Бесконечно извивающаяся змея, шевелясь бесчисленными звеньями, вновь поползла в горы к пустынным скалам мимо пропастей, обрывов, расщелин, поползла к перевалу, чтобы перегнуться и сползти снова в степи, где хлеб и корм, где ждут свои» [Там же. С. 120].

Совмеща два концепта: «постчеловеческое» (механизм) и «недочеловеческое» (змея), нарратор нивелирует оппозицию между «живым» потоком и железным агрегатом.

В начале текста армия еще была описана как толпа людей: «Нет рот, батальонов, полков – все перемешалось, перепуталось. Идет каждый где и как попало» [9. С. 49]. Но в финале та же синтаксическая конструкция подчеркивает полное единство идущих: «Уже нет взводов, нет рот, батальонов, нет полков – есть одно неназываемое, громадное, единое» [Там же. С. 135].

Потеря различий придает потоку статус сверхорганизма: «Гул тяжелых шагов сразу сорвал тишину, ровно и мерно заполнил зной, как будто идет человек несказанного роста, несказанной тяжести, и бьется одно огромное, нечеловечески огромное сердце» [Там же. С. 133].

Движение потока в будущее заканчивается в романе остановкой в «сакральном» топосе: армия устраивается на ночлег прямо там, где проходил митинг, на котором было объявлено о прибытии в «землю обетованную». Таким образом, преобразование массы в коллектив манифестирует архаическую форму роевого сознания, прогресс оказывается регрессом, путешествие – возвращением. Однако вместо рефлексии этого парадокса агитационный нарратив занят тавтологическим подтверждением идеологической эмблемы, т.е. является актом новой «космогонии» (о ритуальной природе советского романа часто упоминают исследователи) [10].

В романах, актуализирующих нарративную стратегию «провокации», путь героя соответствует динамике приключения, зависит от индивидуального выбора. Автор, создающий «оккациональный» повествуемый мир, метафорами движения обозначает «нестабильность», изменчивость, незавершенность, вызывающую к воображению читателя.

В романе Вс. Иванова «У», наследующем традиции авантюрного романа, образы коллективного движения профанируются, ценным оказывается комическое путешествие героя. Контраст статики и динамики организует символический план сюжета. Хотя практически все события происходят в одном локусе – похожем на «пещеру» или «ущелье» доме № 42, – знаки движения присутствуют почти в каждом эпизоде. Так, одному из нарраторов, Егору Егорычу, снится сон о пародийно-ритуальной погоне за петухом, а «перековка» жителей дома, по замыслу персонажей, должна подтвердиться карнавальным «шествием» на стадион. При этом во время планирования шествия возникает «проект» поставить детей в середину колонны, «но тогда в кругу детей плохо будет видно, и получится опасная для впечатления искусственная пустота, искусственное увеличение своих рядов, как поступают с куклами в театре» [11. С. 302]. Неумелая имитация идеологической акции превращает ее в балаганное представление. Однако карнавальное движение в знаковой системе романа может определяться и как движение к пустоте (название романа, по сути, является иконическим знаком, на пустоту указывающим).

Опасность пустоты манифестируется и падениями героев: доктор постоянно проваливается куда-либо: в гардероб, в бочку, в печь, под лестницу, лежит в сундуке. Знаком возможности поглощения пустотой явля-

ется и упоминаемый повествователем рассказ Э. По «Низвержение в Мальстрем»: «субъект попадает в громадный водоворот, километров трех или пяти глубиной, вроде керосиновой воронки, но не заполненной жидкостью» [11. С. 201].

Закономерно, что в «У» и письмо, и чтение метафоризируются как движение. Егор Егорыч говорит о своем тексте как о путешествии за истиной: «Наше стремление к истине позволит мне выторговать у читателя необходимую мне медлительность <...> Истину мне приходится доставать с бою – и буквально, как вы поняли из предыдущего рассказа, и фигурально <...> Истина – хрома, часто устает и отстаёт, поэтому нет ничего удивительного, что она добредет до тебя только к концу моих воспоминаний» [Там же. С. 247]. В другом фрагменте он приглашает в «путь» и своего читателя: «...и все-таки читатель вправе сказать: неудачно, беспутно! Вернемся ж, однако, с полпути к истине, обратно <...> а я поплетусь своей плохой дорогой...» [12. С. 296]. Принципиальная незавершенность движения определяется тем, что истина в провокационном нарративе индивидуализирована, является и объектом желания, и объектом манипуляции. (Вспомним, что даже названию романа приписаны в комментариях ложные значения.) Поэтому погоня рассказчика за истиной синхронизируется в сюжете с поиском несуществующих сокровищ в доме № 42 (чтобы вылечить пациентов-ювелиров, доктор ищет объект-симулякр – корону американского императора).

В финале романа темп событий ускоряется – авантюрист Черпанов убегает от преследователей, а главные герои доктор Андрейшин и его секретарь Егор Егорыч наконец выходят из дома на улицу. Однако и последние строки амбивалентны: «Мы шли вечерней Москвой <...> Она была пленительна» [11. С. 477], поскольку содержат не только описание движения, но и обыгрывание семантики «плена». Город, в котором зияет «пустота» (на месте храма Христа Спасителя), соответствует внутренней пустоте личности.

Установление нового порядка, ассоциирующегося с размеренным движением (прогулка, шествие, проход колонны арестантов в тюрьму) контрастирует с началом романа, где декларировалась хаотичность, авантюристичность жизни. «Касаясь остального печатного места, идущего за комментариями, очень возможно, что вы с ним целиком и не ознакомитесь: книга толстая, а несчастий еще больше <...> так ли давно читали мы в “Вечерней Москве”, что грузовик, проломив кирпичную стену дома, скатился на жилплощадь человека, совершенно чуждого шоферу» [Там же. С. 135]. Поскольку повтор словосочетания «вечерняя Москва» соотносит название газеты и время событий, можно предположить, что тематика «плена» в последней фразе текста указывает не только на власть обстоятельств реальности, но и на власть дискурсивных правил – из мира романа нет выхода.

Метафорический субтекст «движение – статика» может символизировать поиск места в масочном миропорядке. Так, эпиграф романа Ильфа и Петрова «Золотой теленок» – «Переходя улицу, оглянься по сторонам (правило уличного движения)» [12. С. 7] – акцентирует тему пути, важную для сюжета поиска сокровищ. При этом в нарратив вводится оппозиция пути по правилам

и индивидуального пути. На протяжении сюжета диалогии Остап выпадает из «колеи» движения к светлому будущему: то хочет купить личный паровоз, то оказывается на обочине дороги, по которой едут герои, выигравшие машины правильным способом, то случайно возглавляет автопробег.

В «Двенадцати стульях» первое появление Остапа акцентируется как событие, меняющее декорации повседневности: «В половине двенадцатого с северо-запада, со стороны деревни Чмаровки, в Старгород вошел молодой человек лет двадцати восьми» [13. С. 130]. До ввода в нарратив имени героя повествователь называет его пешеходом. Смерть Остапа приводит к «торжеству» несправедливого регламентированного движения, роман завершается фразой: «Город двинулся в будничной своей поход».

Характерно, что пролог о тяжелой судьбе пешехода в «Золотом тельце» оканчивается появлением Остапа. Начало романа («Пешеходов надо любить») коррелирует с финалом: «...вышел странный человек...». Остап, таким образом, является вечным прохожим. Даже финальная неудача не останавливает движения героя: «Сгибаясь, он заковылял назад, к советскому берегу. Белый папиросный туман поднимался от реки. Разжав руку, Бендер увидел на ладони <...> чудом сохранившийся в битве орден Золотого Руна. Великий комбинатор тупо посмотрел на трофей и остатки своего богатства и продолжал двигаться дальше, скользя в ледяных ямах и кривясь от боли <...> – Лед тронулся! – в ужасе закричал великий комбинатор <...> Он запрыгал по раздвигающимся льдинам <...> Через десять минут на советский берег вышел странный человек без шапки и в одном сапоге» [12. С. 327].

В этом эпизоде контаминируются индексы двух основных метафорических серий диалогии: механического движения персонажей-масок (Воробьянинову, например, снится сон о том, что Бендера в образе свиньи перемещает подъемный кран) и движения льда (воды), связанного в романах с движением речи («Остапа несло...»). С образами движения связан и процесс повествования («Лед, который тронулся еще в дворницкой <...> давно уже измельчал и стоял <...> Была широко разлившаяся вода, которая небрежно несла на себе Ипполита Матвеевича <...> то сталкивая его со стульями, то унося от этих стульев» [Там же. С. 134]). Таким образом, личное слово рождается из разломов («лед трещал») статичного регламентированного миропорядка и «полициатного» дискурса.

Общекультурные коннотации финала (путешествие за «золотым руном» как вечный поиск смысла) соотносятся с индивидуальной мифологией комического героя-трикстера. Остап бессмертен (умирает зимой и возвращается весной), но похож на марионетку с «медальным» профилем, «железными лапами», замкнут в ситуации вечной «переквалификации». Вспомним, что А. Бергсон описывает сущность комического через диалектику механического – органического [14]. Амбивалентные образы движения эмблематизируют нарративную стратегию провокации – человек в любых обстоятельствах сохраняет способность к игре.

В нарративах, реализующих стратегию «откровения», путь героя телеологически обусловлен. Так,

наиболее важным в отношении нарративного строения романа «Доктор Живаго» представляется принцип взаимонаправленного движения человека и мира. Начало нарратива оформлено глаголом «шли», обозначающим перемещение героя (мальчик идет на похороны матери), а финал стихотворного цикла указывает на движение всего универсума к субъекту: «ко мне <...> столетия поплывут из темноты».

Живаго – это герой пути (термин Лотмана [15]), именно он соединяет все локусы в пространстве романа, и по мере развития действия его путь становится все более сложным. Сначала движению протагониста «помогают» тарантас, пролетка, поезд, потом доктору приходится прокладывать путь пешком. В эпизоде смерти трамвай не может двигаться, останавливается. Последние шаги героя нарратор буквально подсчитывает: «сделал шаг, другой, третий».

Литературоведы часто обращают внимание на значение пространственной организации романа Пастернака. Перечислим несколько значимых интерпретаций.

Во-первых, текст воспринимается как система пространственных точек, содержащих в себе возможности разнонаправленного развития событий. По мысли М.Л. Гаспарова, некоторые такие топосы становятся основой контрапунктной композиции романа [16].

Во-вторых, пространственные «точки» могут быть местами важных встреч, «сюжетных узлов». Так, А.В. Лавров пишет: «Вся архитектура романа зиждется на сюжетных узлах, образуемых случайными встречами и совпадениями; случайное обретает в нем статус высшей и торжествующей закономерности, в то время как закономерное, определившееся естественным ходом вещей, оказывается лишь своего рода соединительной тканью, необходимой для обнаружения “роковых” коллизий» [17. С. 242].

В-третьих, некоторые хронотопы обладают мифопоэтическим значением, как традиционным, так и индивидуально-авторским. С.Г. Буров пишет о символической значимости дома в сюжете романа [18], С. Витт указывает на метасюжетные функции леса [19], Г. Бирнбаум рассматривает сельское и городское пространство [20], В.В. Абашев исследует место уральского хронотопа в смысловой структуре романа [21].

Разнообразие хронотопов, представленных в романе, и их связь с мифологией и культурной традицией, отмечаемая литературоведами, привлекают внимание к символике пути героя во внешнем мире. В романе важны и дороги, и остановки, на что указывают названия частей («Пятичасовой скорый», «В дороге»).

Пространство становится частью онтологического движения. Персонажи осознают жизнь как путь, который можно пройти по-разному: Тоня в прощальном письме, благословляя Живаго на «долгий темный путь», говорит о том, что она родилась на свет, чтобы «искать правильного выхода», а Лара – чтобы «сбивать с дороги».

В риторической презентации повествования, в свою очередь, движение оказывается ключевым концептом, приписывается различным объектам («летела Россия», «шла дорога», «солнце перемещалось», «поток жизни», «все движенья на свете»). Таким образом, движение становится знаком текстопорождения.

Сверхценность пути в интриге романа, на наш взгляд, мотивирована тем, что герой лишен своего места в пространстве еще в начале повествования. «...и одно время в Москве можно было крикнуть извозчику “к Живаго!”, совершенно как “к черту на кулички!”», и он уносил вас на санках в тридцатое царство, в тридевятое государство. Тихий парк обступал вас. На свисающие ветви елей, осыпая с них иней, садились вороны. Разносились их карканье, раскатистое, как треск древесного сука. С новостроек за просекой через дорогу перебежали породистые собаки. Там зажигали огни. Спускался вечер. Вдруг все это разлетелось» [22. С. 16].

Более того, у Юрия Андреевича нет возможности и для обретения финальной «точки» локализации – в тексте не описана его могила. Зато созданная им тетрадь стихотворений вбирает в себя все. Место во всеохватывающей вечности («книжка <...> знала все это») оказывается восполнением потерянной возможности словом «Живаго» именовать предметы мира: «Маленьким мальчиком он застал еще то время, когда именем, которое он носил, называлось множество саморазличнейших вещей. Была мануфактура Живаго, банк Живаго, дома Живаго, способ завязывания и закалывания галстука булавкою Живаго, даже какой-то сладкий пирог круглой формы, вроде ромовой бабы, под названием Живаго...» [Там же. С. 16].

В сюжете выстраивается последовательность взаимодействий героя с внешним миром: его именем обозначаются топоры и вещи, все они становятся «словами его словаря», его книга называет все. А имя Живаго, обозначающее начало текста (название романа), маркирует и его завершение (последняя глава называется «Стихотворение Юрия Живаго»).

Кроме того, обретающий лишь временные пристанища, нелокализованный в пространстве наличного мира герой-медиатор, подобно Христу, сам оказывается и путем, и пространством. Связь героя с пространством становится явным в некоторые моменты текста. Лара «кошунственно» называет Живаго крепостью и прибежищем, топоним Юрятин образован от имени героя, первое стихотворение цикла («Гамлет») связано с заметками доктора о роли пространства города в жизни человека. Значимо и то, что нарратор в процитированном выше фрагменте ассоциирует слово «Живаго» со сказочным топосом и с парком и как бы втягивает в этот «пейзаж» реципиента (употребляет местоимение «вас» и переходит к субъективному, персонализированному повествованию).

Уподобление героя пути открыто осуществляется в «лиминальной» фазе сюжета, когда Юрий Андреевич путешествует по «аду» (по полям, на которых «змеится улыбка» дьявола).

«Эти, цвета пламени без огня горевшие, эти, криком о помощи без звука вопившие поля холодным спокойствием окаймляли с края большое, уже к зиме повернувшееся небо, по которому, как тени по лицу, безостановочно плыли длинные слоистые снеговые облака с черною середкой и белыми боками.

И все находилось в движении, медленном, равномерном. Текла река. Ей навстречу шла дорога. По ней шагал доктор. В одном направлении с ним тянулись облака. Но и поля не оставались в неподвижности. Что-

то двигалось по ним, они были охвачены мелким неугомонным копошением, вызывавшим гадливость» [22. С. 350].

Движение мира и перемещение героя сливаются: доктор шагает, как дорога, небо похоже на лицо человека. Интересно, что совпадение с пространством опять акцентируется персонализацией нейтрального повествования (слово «это», короткие предложения, кинестетические описания, усиливающие суггестию). Аналогичный момент совместного движения человека и мира можно найти в стихотворении «Чудо»: «И в горечи, спорившей с горечью моря, / Он шел с небольшою толпой облаков, / По пыльной дороге». В отличие от движения облаков, реки, хаотичные перемещение мышцей в энтропийном пространстве являются препятствием на пути героя. Но доктор возвращает пришедшей в упадок, безлюдной и «захваченной» мышами дороге ее смысл. (Поэтому его появление позволяет Васе Брыкину покинуть сгоревшую деревню.)

Взаимосвязи подобного рода приводят к закономерному сюжетному результату. Преодоление пространства может преобразить героя (по пути на Урал, например, неожиданно выясняется, что Живаго пересмотрел свое отношение к революции), а герой, в свою очередь, преобразует локус, в котором находится (последнее пристанище доктора становится «пиршественным залом духа»).

Эпический сюжет путешествия (или, в терминологии В.Н. Топорова, сюжет движения к сакральному центру [23]), данный в развернутой топографии романа, осложняется постоянно повторяющимися моментами трансгрессии: уходами в себя и / или во вневременное измерение, которые предведомляют финальное перемещение в творческую вечность (сны, обмороки, галлюцинации, моменты творчества, медитации). В подобных эпизодах-паузах, прерывающих последовательное развитие событий (они встречаются в сюжетной линии протагониста около 40 раз), акцентируется возможность перехода от горизонтали, плоскости к вертикали, объему, обнаруживается панорамное видение (ожидание возможности увидеть «кологривовскую панораму» у Юры было уже в четвертой главе первой части). Когда вместо замкнутости пространства акцентируется его пронизываемость, возникает коммуникация героя с иным измерением. Тем самым наличное – плоское как бы лишается власти.

Герои-антагонисты Живаго, поглощенные смертью, не могут преодолеть границу плоскости, сливаются с ней. Про подпольщиков сказано: «в поле как из-под земли выросли две фигуры, которых раньше не было на поверхности» [22. С. 33], к Стрельникову постоянно применяется эпитет «прямолинейный». Живаго, напротив, не идет прямыми путями: движется по кругу, возвращается в те же локусы. Стрельников, возвращаясь, умирает, Живаго даже из-под земли находит выход в жизнь: «Поднявшись из землянки наружу, доктор смел рукавицей снег с толстой колоды, положенной вдоль для сидения у выхода <...> и <...> задумался. Зимней тайги, лесного лагеря, восемнадцати месяцев, проведенных у партизан, как не бывало. Он забыл о них» [Там же. С. 289].

Характерно, что в начале главы о побеге знаком возможности ухода становится «подменное солнце».

Указание на ложное солнце обнаруживает декоративность партизанской реальности, из нее необходимо уйти в то место, где солнце настоящее, природа равна искусству, а не иллюзии («...природа верна истории, и рисовалось взору такую, какой ее изображали художники новейшего времени»).

В гармоничном художественном мире Живаго границ с трансцендентным нет. Так, например, победить дракона удастся только в присутствии неба («Сомкнутые веки. Веси. Облака»). Но в нарративной части романа пространство, как и «времени бремя», говоря по мандельштамовски, надо «избыть». Пространство жизни должно преобразиться в пространство текста (неслучайно лес и город являются и местом, где пишутся стихи, и темой стихов). Так, в записях Живаго Москва оказывается и мотивировкой творчества, и его предметом: «Я живу на людном городском перекрестке. Летняя, ослепляемая солнцем Москва, накаляясь асфальтами дворов, разбрасывая зайчики оконницами верхних помещений и дыша цветением туч и бульваров, вертится вокруг меня и кружит мне голову и хочет, чтобы я

во славу ей кружил голову другим. Для этой цели она воспитала меня и отдала мне в руки искусство» [22. С. 366].

Герой переходит в бессмертие только после того, как осознает, что пространство (город) является вступлением к жизни. Уподобив в своих заметках строчки стиха движению по городской улице карет или вагонов, он садится в вагон и умирает на улице. Внимание к преображению героя в автора привлекает смена позиции повествователя – он становится читателем Живаго, интерпретируя эти записи о движении города как аналог стихотворения «Гамлет» – первого стихотворения цикла. Следовательно, метафоры движения в романе Пастернака маркирует не только жизненный (пространственный) путь, но и «путешествие» к вневременному смыслу.

Таким образом, стандартное «техническое» средство нарратива – перемещение в хронотопе, включаясь в метафорическую систему текста, указывает на тип коммуникативного намерения, романы актуализируют альтернативные возможности: дорогу к светлому будущему, карнавальное движение, путь к бессмертию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергсон А. Длительность и одновременность. М.: Добросвет, 2006.
2. Делез Ж. Кино. М.: Ad marginem, 2004.
3. Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература РАН, 1998. С. 287–328.
4. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа М.: Языки славянских культур, 2012.
5. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
6. Женеит Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60–280.
7. Williams J. Theory and the Novel: Narrative Reflexivity in the British Tradition. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1998.
8. Тюпа В.И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. М.: РГГУ, 2011. № 3 (18). С. 8–25.
9. Серафимович А.С. Железный поток // Серафимович А.С. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1987. Т. 1. С. 15–176.
10. Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Изд-во Уральск. ун-та, 2002.
11. Иванов Вс. Возвращение Будды. Чудесные похождения портного Фокина. У. М.: Правда, 1991.
12. Ильф И., Петров Евг. Золотой теленок. М.: Панорама, 1995.
13. Ильф И., Петров Евг. Двенадцать стульев. М.: Панорама, 1995.
14. Бергсон А. Смех. М., 1992.
15. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1998. С. 251–293.
16. Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX в. М.: Наука, 1993. С. 240–273.
17. Лавров А.В. «Судьбы скрещенья»: теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго» // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 240–252.
18. Буров С.Г. Полигенетичность художественного мира романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»: автореф. дис. ... д-ра филол. наук Ставрополь, 2011.
19. Vittt С. О пространстве леса в поэтике Пастернака // «Любовь пространства...»: Поэтика места в творчестве Пастернака. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 175–189.
20. Birnbaum H. On the Poetry of Prose: Land- and Cityscape 'Defamiliarized' in Doctor Zhivago // Fiction and Drama in Eastern and Southeastern Europe. University of California: Los Angeles Slavica Publishers, Inc., 1980 P. 27–61.
21. Абаишев В.В. Место и текст. Заметки о стихах, написанных во Всеволодо-Вильеве // «Любовь пространства...». Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 43–69.
22. Пастернак Б. Доктор Живаго. М.: Книжная палата, 1989.
23. Топоров В.Н. Пространство и текст // Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. М.: Языки славянской культуры, 2005. Т. 1. С. 55–119.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 20 мая 2013 г.