

УДК 821.161.1: 81'42

ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ ОБРАЗ «САД/ПАРК» В ПОЭЗИИ И.АННЕНСКОГО И А.АХМАТОВОЙ

М.В.Дудорова

Уральский государственный университет, Екатеринбург, primrose81@ya.ru

Статья посвящена исследованию категоризации пространства в поэтическом тексте посредством системы пространственных образов, которые являются ключом к интерпретации всего текста. Описание пространственных образов позволяет реконструировать фрагменты индивидуально-авторской картины мира, а также выявить особенности репрезентации данных образов в текстах разных авторов. При описании пространственного образа с опорой на когнитивные категории значимыми критериями являются субъект, объекты и восприятие.

Ключевые слова: категоризация, текст, художественное пространство, пространственный образ

The report deals with the categorization of space in the system of special images, which is the key to the interpretation of a poetic text as a whole. The description of space images helps to reconstruct some fragments of the author's individual worldview and to find out the specifics of its presentation in texts by different authors. Within a description of space image by the means of cognitive categories the important criteria are subject, objects and apprehension.

Keywords: categorization, text, imaginative space, space image

Эпоха Серебряного века — период небывалой творческой (в особенности поэтической) активности. Обилие вновь появившихся творческих систем и образцов творческого поведения вызывает живой исследовательский интерес и по сей день. Особенно продуктивным представляется рассмотрение поэтического творчества в контексте диалога творческих систем.

Настоящая статья — результат лингвистического анализа поэтических текстов в аспекте пространственных категорий. Пространство как когнитивная категория представляет эстетически переосмысленный, трансформированный образ действительности, появившийся в результате процессов концептуализации и категоризации, отражающий как общие, так и индивидуально-авторские закономерности восприятия, понимания и представления мира. Описание и реконструкция пространственного фрагмента индивидуально-авторской картины мира может осуществляться с опорой на понятие «**пространственный образ**». Пространственный образ, будучи фрагментом целостного художественного пространства, является денотативно соотношенным с определенным фрагментом пространства реального мира, который в результате категоризации художественным

сознанием приобретает определенные, устойчивые в рамках идиостиля перцептивные и эмотивные характеристики.

При описании пространственного образа значимыми критериями (помимо изначальной типологической характеристики пространства, традиционно задаваемые оппозициями вертикальное/горизонтальное, открытое/закрытое, точечное/линейное, плоскостное/объемное и т. д.) являются **субъект, объект(ы) и восприятие**.

После обобщения результатов изучения поэтического текста как системы [1], в соответствии с типологическими характеристиками пространства как категории языка [2] и текста [3], а также с опорой на результаты собственного исследования была разработана следующая модель анализа пространственного образа.

1. Выявление текстов, в которых содержатся маркеры пространственного образа.

2. Анализ текста:

а) распределение лексики текста по функционально-текстовым группам (ФТГ), формирующим ключевые образы текста;

б) выявление доминанты ФТГ, семантический анализ состава ФТГ;

в) контекстологический анализ лексем, входящих в ФТГ;

г) рассмотрение взаимодействия разных типов пространства в рамках текста.

3. Выявление общей структуры пространственного образа:

а) аспекты восприятия лирическим субъектом пространственных объектов:

— представленные цвета спектра, доминанта спектра,

— степень освещенности пространства, источник света,

— характеристика объектов, заполняющих пространство,

— наличие/отсутствие концептуальной схемы «преграда», тип преграды (с опорой на концепцию Е.В.Рахилиной [4]),

— акустическое восприятие пространства, источник звука,

— обонятельное восприятие пространства, источник запаха,

— осязательное восприятие пространства,

— статическая/динамическая характеристика пространства;

б) позиция субъекта относительно пространства (например, в параметрах «далеко/близко» и «внутри/снаружи»);

в) время действия;

г) эмотивные доминанты.

4. Обобщение результатов анализа в виде схемы пространственного образа.

Обратимся к анализу пространственного образа «Сад/Парк» в поэтических системах И.Анненского и А.Ахматовой [5].

Из всех пространственных образов, связанных с открытым пространством, в качестве сформированного образа в поэзии Анненского функционирует только образ сада. Значимость этого образа для картины мира поэта подтверждается количественным доминированием текстов, воплощающих эту структуру. Все тексты, строящиеся в соответствии со структурой пространственного образа сада (учитываются, соответственно, такие маркеры, как *сад*, *парк* и *аллея*) могут быть сгруппированы по доминирующему типу художественного пространства. В поэзии Анненского это стихотворения с природным пространством (своего рода пейзажные зарисовки или сюжетные стихотворения, в которых сад выступает только местом локализации действия, выполняет роль своего рода декорации) и с ирреальным пространством (тексты, в которых сад выступает средой воспоминаний или мечты). А стихотворения с эмотивным пространством (тексты, связанные с решением любовной коллизии) и с реальным (предметным) пространством (тексты, в которых сад становится своеобразным действующим лицом) свойственны поэзии как Анненского, так и Ахматовой.

В мире Анненского пространство «Сад/Парк» представлено максимально ярким и многоцветным — присутствуют все цвета спектра.

Красный (как и многие другие цвета) характеризует в пространстве сада цветы. Самым ярким

цветком является мак, которому посвящено два стихотворения, входящих в «Трилистник соблазна». Цветы становятся ярким пятном в мире, окружающем лирического субъекта, вокруг которого организуется остальное пространство, их вызывающий цвет становится символом избытка жизни, что подтверждается дальнейшим контекстом, говорящим о скоро пришедшей осени, когда от цветков ничего не осталось. Подобная концептуализация цвета может быть интерпретирована как знак извечной победы смерти над жизнью, какой бы яркой она ни была, а цвета красной палитры связываются с мотивом обреченности. В осеннем пространстве сада появляются доминанты красного и желтого (см. «Конец осенней сказки», где контекст задает еще один план — красный цвет сопоставляется с кровью Христа, следовательно, возникает ассоциативная связь с мукой).

Желтый цвет представлен лексемами *огнево́й* и *огнистый*, их семантика предполагает близость к красному, но в рассматриваемых контекстах реализуется семантика цвета в рамках желтого спектра, главным образом за счет сочетаемости и образного внутритекстового приращения («После концерта»). Также желтый цвет объектов действительности не всегда является перманентно присущей характеристикой, он может возникать при особом освещении. Источником света может быть фонарь (анализ показал, что в отличие от современных представлений, относящих фонарь к пространству города, для Анненского этот предмет был связан с пространством сада).

Оттенки синего цвета в пространстве сада связаны, естественно, с пространством неба, а также со снегом: *Но люблю ослабелый / От заоблачных нег — / То сверкающе белый, / То сиреневый снег...*

Зеленый спектр соотносится со многими натурфактами (что соответствует денотативным характеристикам). Данная цветовая характеристика также присуща всему пространству сада, воспринимаемому как единый образ: *И отуманенный сад / Как-то особенно зелен...* В контексте именно цветовая характеристика становится знаком изменений, происходящих в окружающем мире с наступлением заката, когда в связи с изменением освещения сад становится *особенно зелен*, приобретая необычно насыщенный оттенок.

Черный цвет в рассматриваемых текстах связан с природным миром. В мире, близком лирическому субъекту, черный цвет присущ только одному воспринимаемому объекту — земле («В марте»). Черный цвет в пространстве сада не ассоциируется со смертью, но связан с мукой, что обозначается сложным прилагательным, совмещающим внешние свойства предмета в мире реальном и эмоциональные реакции в психологическом пространстве лирического субъекта (*мучительно-черный*).

Белый цвет возникает в текстах Анненского прежде всего как оппозиция черному по принципу наличия света, т. е. белый = освещенный, при этом часто реальный цвет предмета нейтрализуется: *Это блики, или цветы сирени / Там белели, на колени / Ниспадая?* В действительности цветы сирени могут иметь как белую, так и сиреневую окраску, но в ситуации

ночного свидания в *лунной ночи мая*, в соответствии с темпоральной характеристикой выделяется источник света — луна, именно в ее специфическом свете на фоне общей тьмы, сирень приобретает характеристику *белая*, которая поддерживается широким контекстом. В качестве постоянной колористической характеристики белый цвет присущ камням и плитам. Например, он возникает в связи с образами статуй в парке («Я на дне», «Расе»). Белый цвет становится своеобразным ярким пятном на фоне не менее яркой природы. Подчеркнутая белизна статуй одновременно рождает ассоциативный план текста, связанный с незащищенностью, беспомощностью этого чистого цвета.

В поэтическом мире Ахматовой сад характеризуется малоцветностью или даже бесцветностью. Представлены не все цвета спектра, да и контекстов, визуализирующих цветовые характеристики, достаточно мало. Растения получают, с одной стороны, характеристику многоцветия (*И радуют пестреющие клумбы...*), с другой стороны, бесцветности, обусловленной особенным типом освещения (*Единственного в этом парке дуба / Листья еще бесцветна и тонка...*). Красный и желтый цвета связаны с осенним садом, как и в поэзии Анненского, а красный — еще и с кровью: *Уже кленовые листья / На пруд слетают лебединый, / И окровавлены кусты / Неспешно зреющей рябины...* Белый цвет свойствен растениям (*А на закат наложен / Был белый траур черемух, / Что осыпался мелким / Душистым, сухим дождем...*), статуям (*Белый мрамор в сумраке аллея...*), а также тумбам (*..тумбы / Белеют четко в изумрудном дерне...*). Синий спектр, как и у Анненского, соотношен с небом (*Небо ярче синего фаянса...*).

Сад в поэзии Анненского воспринимается лирическим субъектом не только с точки зрения цвета, но и с точки зрения освещенности. Последняя характеристика носит двоякий характер: сад может быть представлен как освещенное (*золотится сад, солнцем залит*) и как темное (*старый сад печальней и темней*) пространство. Образ тени как пространства, лишённого света, противопоставляется пространству освещенному, при этом тень, связанная с наступлением ночи, оценивается лирическим субъектом положительно («*Nox vitae*», «*Умирание*»). С точки зрения освещенности сад в поэзии Ахматовой также не имеет постоянных характеристик (*бессолнечные, мрачные сады; в полном ветра и солнца приморском саду*).

В мире Анненского основными воспринимаемыми объектами являются натурфакты, доминирующими — цветы. Заметим, что в пространстве сада цветы выступают носителями как идеи жизни (*цветут, развернулись, разрослись*), так и идеи смерти (*сохлые*). Подобное совмещение может структурировать один и тот же текст («*Маки*» и «*Маки в полдень*»). Также в пространстве сада внимание лирического субъекта привлекают деревья и кустарники, земля и песок. В стихотворении «*Старая усадьба*» дом и сад сливаются в некий общий образ мирового запустения. Объекты, наполняющие пространство вокруг, вызывают в душе только страх: *накренившийся дом, руины, тощие осины, тина в прудах*. В пространстве растворено ощущение смерти, недаром

у лирического субъекта возникает желание немедленно уйти (*Мимо, мимо... И к живым!*).

В пространстве сада появляется образ тени, относимый прежде всего с призраком (часто лексемы *призраки* и *тени* выступают как синонимы). Тень у Анненского — это не только символ взаимодействия двух миров, но и символ недоговоренности, неопределенности, недосказанности. Поэтому не случайно образ теней появляется в стихотворениях с множеством риторических вопросов («*Лунная ночь в исходе зимы*», «*Тгаштегеі*»).

В пространстве парка выделяются еще два значимых объекта: статуя и фонтан. Эти знаки предметного мира максимально растворены в пространстве, слиты с ним. Такая гармоничная включенность артефактов в природное пространство объясняется пониманием садово-парковой структуры как искусства.

Образ «Сад/Парк» в поэзии Ахматовой характеризуется предметной наполненностью. Отметим разномыслие натурфактов: цветы (маки, бессмертник) и деревья (липы, тополя, листы), наличие которых становится обязательным символом благополучия и гармонии. Особое место занимают артефакты, которые часто указывают на реальное парковое пространство («*Летний сад*» или «*Царское Село*»), обычно вписанное в пространство города. Так, появляются образы статуй, беседок, водопадов (парковые водопады = фонтаны), прудов, а также ограды и ворот. Последние указывают на сад как замкнутое пространство, данная характеристика подтверждается и указанием на целостное восприятие формы сада извне (*Меж гробницами внука и деда / Заблудился взъерошенный сад...*).

Процесс зрительного восприятия поэтами прямо не называется, тексты дают лишь представление о конечном результате этого процесса. Часто перцепция затрудняется наличием концептуальной схемы «преграда», которая представлена двумя типами.

1. Совокупность объектов, сконцентрированных в некотором количестве и тем самым затрудняющих восприятие.

У Анненского фиксируются следующие совокупности объектов: ветви, мухи и листья. Частотным образом, представляющим данный тип преграды, является совокупность листьев («*Под новой крышей*»). В контекстах не встречается фиксированной формы данной преграды, но она может быть описана как максимально плотная. Но и в этом случае перцептивный процесс проходит без детализации: взгляд героя фиксирует только общие признаки цвета (*просинь* и *синь*).

В поэзии Ахматовой, с одной стороны, деревья являются преградой при восприятии (*Я помню только сад, сквозной, осенний, нежный*), с другой стороны, сплетенные ветви деревьев становятся своеобразными «заговорщиками», «помощниками», скрывающими любовные тайны героини (см. «*Маскарад в парке*»).

2. Непредметная преграда, связанная с особыми состояниями атмосферы. В поэзии Анненского она представлена двумя разновидностями.

Первая — преграды, связанные с уплотнением воздушного пространства (*дым, муть, пар, туман,*

чад). Для этого типа преграды характерна локализация субъекта в открытом пространстве («Старая усадьба», «Просвет»). В стихотворении «Романс без музыки» невидимым и недостижимым оказывается все то, что может быть включено в понятие «осень», весь предметный мир. Доминирующим образом текста становится туман как преграда, не дающая возможности видеть окружающее пространство. Подобная «слепота» становится поводом для разворачивания мира чувств, эмоций, т. е. бедность физиологического восприятия компенсируется обострением восприятия метафизического. Туман становится не только знаком невозможности восприятия, а следовательно, по Анненскому, и понимания мира внешнего, но и своего рода преградой для проникновения этого мира в мир внутренний.

Вторая — преграды, нарушающие видимость вследствие какой-либо степени отсутствия света (*мрак, мгла, сумерки, сумрак, тьма, потемки, полутьма*). Так, в стихотворении «Бронзовый поэт» сумрак выступает маргинальной зоной между реальным и нереальным пространством, при условии невмешательства реальности (*не шевелись*) бронзовый поэт оживет и покинет свое пристанище, перейдя в мир реальности. Необходимо отметить, что данные явления атмосферы воспринимаются лирическим субъектом не столько как преграды в процессе восприятия, но скорее как непосредственная характеристика окружающего пространства. Данный тип преграды связывается с такими характерными состояниями лирического субъекта, как сон и видение (маргинальные состояния между реальным и ирреальным), ассоциативно связанные с темным временем суток и некой магией ночи («Невозможно»).

В стихотворениях Ахматовой данный тип преграды представлен только образом тумана, причем в контексте обе ее разновидности сливаются в общий образ надвигающейся ночи: *Туманом легким парк наполнился, / И вспыхнул на воротах газ...*

В поэзии Анненского звуки в природном пространстве связаны с насекомыми (пчела, комар), источником звука в природе также является гроза, раскаты грома напоминают музыку («Сизый закат»), а совокупность неясных звуков (*гул*) вызывает эмоцию печали.

Пространство сада противопоставляется предметному миру, который представлен образом здания, по принципу наличия/отсутствия звука (*...шумен сад, а камень бел и гулок...*). Также звуковая характеристика включает пространство сада в оппозицию с пространством города («Mater Dolorosa»). Звуки города воспринимаются как отрицательно оцениваемая совокупность звуков (*шум*), спасением из этого хаоса (*укрыться*) может стать только пространство сада с единственным звуком природного происхождения (*шелест берез*), из «социальных» звуков лирическому субъекту необходима только музыка.

Для поэзии Анненского в большей степени характерна лексика молчания, сопровождающая пространственные образы, в пространстве сада наблюдаем подчеркнутое безмолвие и тишину («Nox Vitae»). Однако если в замкнутом пространстве звук вносит

дисгармонию в мир, а идеалом творчества и существования мыслится тишина, то в открытом пространстве герой, теряя чувство защищенности, сталкивается с миром лицом к лицу, и тогда отсутствие звука (*безмолвие*) становится угрожающим (*суровое*), напоминая о смерти.

В поэзии Ахматовой источником звука являются насекомые (пчела) и птицы (журавли, вороны), а также звучит музыка, но отнюдь не в ее традиционно гармонизирующем качестве: *Звенела музыка в саду / Таким невыразимым горем...* Если у Анненского сад/парк — место свидания с возлюбленной, то для Ахматовой это прежде всего место, где слышен голос Музы («Ведь где-то есть простая жизнь и свет...»), место, где героиня может творить (см. «О, как меня любили ваши деды...»).

Обонятельное восприятие в пространстве сада связано с образами цветов. Важно то, что оно включается Анненским в один ряд с восприятием слуховым и эмоциональным (*Здесь вечер как мечта: и робок и летуч, / Но сердцу, где ни струн, ни слез, ни ароматов, / И где разорвано и слито столько туч...*). Но запах не всегда является источником положительных эмоций, как и все воспринимаемое лирическим субъектом, запах подвергается анализу (*Аромат лилеи мне тяжел...*). Характеристика *душистый* приписывается цветам (как совокупности), части растения (лепесткам), а также определенным видам растений.

У Ахматовой в пространстве сада присутствуют два вида запахов: аромат цветов (*И на террасе запах роз слышней; Волшебный ветерок перелетал / И то лесною веял земляничкой, / То соснами столетними дышал...*) и неприятный запах (*В апреле запах прели и земли...*). Источником запаха также становится море (*В садах впервые загорелись маки, / И лету рад и вольно дышит город / Приморским ветром свежим и сольным...*).

В рассматриваемых текстах обоих поэтов осязание представлено мало и связано прежде всего с ощущением духоты/свежести, а также образом ветра.

В поэзии Анненского закрытое пространство характеризуется как *душная клетка*, но и открытость, разомкнутость пространства также вызывает ощущение духоты, связываемое с общим состоянием атмосферы. Причиной такого состояния выступает, с одной стороны, отсутствие ветра (этот образ связывает осязание и представление о статике/динамике: *В гроздьях розово-лиловых / Безуханная сирень / В этот душно-мягкий день / Неподвижна, как в оковах...*). С другой стороны, оно связано с предчувствием дождя, с наплывающими тучами (*Сегодня томительно душно, / Но солнце таится в дыму...*). Здесь можно говорить о физическом восприятии пространства как уплотненного окружающего воздуха. Воздух воспринимается как целостная среда, его характеристика приравнивается к характеристике пространства, близкого лирическому субъекту («Сизый закат»).

У Анненского доминирующей является статика (см. лексемы *недвижный* и *неподвижный*). Подобную характеристику часто приобретает сама атмосфера, среда, воздух («Бронзовый поэт», «Тоска медленных капель»). Неподвижность мира вокруг или каких-либо

его деталей рождает в душе лирического субъекта чувство тоски, печали («После концерта», «Призраки»).

И в мире Анненского, и в мире Ахматовой носителем идеи движения в пространстве сада оказывается ветер, но если для героя Анненского ветер способен расшевелить затуманенный мир, разогнать тоску героя («Ветер»), то для героини Ахматовой ветер является вторгающейся внешней силой, несущей то разрушение («Ведь где-то есть простая жизнь и свет...»), то гармонизацию («Приморский парк Победы»), «Одни глядятся в ласковые взоры...»).

Особое внимание стоит обратить на позицию лирического субъекта относительно рассматриваемого пространственного образа. Лирический субъект включен в пространство сада, он выступает своеобразным художником, рисующим окружающий его мир. Доминирующим способом восприятия является зрительное восприятие, которое дает возможность оценить окружающее пространство в категориях цвета, света, близости/дальности.

В любовной коллизии у Анненского важна не только позиция субъекта, но и позиция объекта (= героиня). И лирический субъект, и героиня включены в пространство сада, который оказывается местом их свидания. Характерно, что сад становится неким мнимо-реальным пространством, которое существует в действительности, но само свидание, в нем происходящее, является мечтой («Traumerei»). Свидание в саду может быть обещанным, но не свершившимся («Стансы ночи»). Свидание было назначено, лирический герой вспоминает, что героиня не пришла, т. е. сад возникает во внутреннем мире лирического субъекта, становится «восстановленным» пространством в *давней грезе*.

В «парковой» парадигме текстов Анненского лирический герой занимает различные позиции: лирический субъект отождествляет себя с конкретным предметом мира реального, с обломком статуи («Я на дне»); лирический герой последовательно меняет точку зрения, оставаясь в одной точке пространства парка; будучи включенным в пространство парка, лирический герой занимает позицию воспринимающего сознания, способного разглядеть предметный мир в деталях («Рассе»).

Поэтические миры Ахматовой и Анненского роднит такое положение лирического субъекта, при котором он находится в пространстве сада, но обращает взгляд на небо, а также в окно близ расположенного здания, тем самым объединяя три вида пространства (открытое, закрытое и вертикально ориентированное). Отметим, что тексты с такой позицией субъекта описывают ситуацию ожидания возлюбленного/возлюбленной.

В стихотворении «Господь немилостив к жнецам и садоводам...» лирическая героиня находится над водоемом, в котором «наблюдает» пространство сада, т. е. находится вне этого пространства, а само оно воссоздается в мире ее фантазии. Для мира Ахматовой характерно именно такое представление, воображение, воспоминание о саде как о пространстве, где героиня была любима и счастлива, что в тексте часто маркируется модальностью желательности (*За-*

болеть бы как следует, в жгучем бреду / Повстречаться со всеми опять, / В полном ветра и солнца приморском саду / По широким аллеям гулять...).

Анненскому в отношении пространственного образа «Сад/Парк» свойственны следующие эмотивные доминанты: печаль, тоска (см., напр., «Тоска отшумевшей грозы», «Nox Vitae») и любовь («Traumerei»). Для Ахматовой также характерны эмоции любви и печали, но кроме того — и эмоции радости и счастья, как правило, поддерживаемые общетекстовым ощущением, базирующимся на образе света («Бисерным почерком пишете, Лизе...», «Говорят дети», «Бессмертник сух и розов. Облака...»).

Пространство сада воспринимается лирическим субъектом в различные временные отрезки: полдень, начало заката, ночь, а также в разные времена года (весна — лето — осень). Ночное время, являющееся традиционным для романтической поэзии временем свидания, доминирует в группе текстов обоих поэтов, решающих любовную коллизию.

Итак, анализ пространственного образа «Сад/Парк» в поэзии И. Анненского и А. Ахматовой позволяет сделать следующие выводы.

В мире И. Анненского образ «Сад/Парк» четко концептуализирован, представляет собой довольно выверенный и представимый образ, воспринимаемый всеми органами чувств, всегда положительно оцениваемый лирическим субъектом и являющийся локусом развертывания любовной коллизии. В данном пространственном образе представлены все типы концептуальной схемы «преграда». Образ «Сад/Парк» в структуре пространственных образов находится в базовых связях (по принципу дополнительности) с образами «Комната» и «Небо».

В поэзии А. Ахматовой образ «Сад/Парк» находится на периферии пространственной картины мира, он скорее не визуален, но осязаем, а его восприятие характеризуется фрагментарностью, признаки максимально приближены к реальному локусу — Царскому Селу. Данный пространственный образ в тексте чаще связан с воспоминанием или мечтой (не случайно значительная часть контекстов отсылает к Эдемскому саду). Образ имеет скорее символическое, чем собственно локативное значение, часто является не локусом действия, а поводом для развертывания лирического сюжета. Образ «Сад/Парк» в структуре пространственных образов находится в базовых связях (по принципу противопоставления) с образами «Город» (в этом случае сад предстает как кусочек природы в городе) и «Море» (в этом случае сад является «искусственным» пространством).

Исследование выполнено при поддержке гранта Рособразования в рамках АБЦП «Развитие научного потенциала высшей школы (2009–2010 гг.)» № 2.1.3/5556 и гранта РГНФ № 08-04-00145а.

1. Казарин Ю.В. Поэтический текст как система. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 260 с.
2. См.: Апресян Ю.Д. Избр. тр. Т.2: Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995; Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знания о языке: Части речи когнитивной точки

- зрения. Роль языка в познании мира. М.: Языки славянской культуры, 2004; Кустова Г.И. Перцептивные события: участники, наблюдатели, локусы // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке / Ин-т языкознания РАН; Отв. ред. Н.Д.Арутюнова, И.Б.Левонтина. М.: Индрик, 1999. С.229-238; Логический анализ языка. Языки пространств / Отв. ред. Н.Д.Арутюнова, И.Б.Левонтина. М.: Языки русской культуры, 2000; Падучева Е.В. Глаголы восприятия: опыт выявления структуры тематического класса // Проблемы функциональной грамматики: семантическая инвариантность / вариативность. СПб: Наука, 2003. С.75-100; Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира: модели пространства, времени и восприятия. М.: Гнозис, 1994.
3. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. М.: Академ. проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004; Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С.121-291; Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С.251-293; Успенский Б.А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. 224 с.: ил.
 4. Рахилина Е.В. Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость. М.: Русские словари, 2000.
 5. Далее поэтические тексты цитируются по: Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В.Федорова. Л., 1990 (Б-ка поэта. Большая сер.) и по материалам электронного ресурса URL: <http://www.akhmatova.org/>