

ИДИЛЛИЯ КАК ФОРМА «ПРИРОДНО-КУЛЬТУРНОГО» СИНТЕЗА В РОМАНЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

У статті розглядається модифікація ідилічного у романі І. О. Гончарова «Обломов» з точки зору жанрової семантики та жанрової генези. Акцентується увага на генетичній спорідненості ідилії та роману, а також структуроутворюючій ролі цієї єдності у гончаровській моделі «природно-культурного» синтезу.

Ключові слова: ідилія, синтез, статика, хронотоп, романний.

В статье рассматривается модификация идиллического в романе И. А. Гончарова «Обломов» с точки зрения жанровой семантики и жанровой генезиса. Акцентируется внимание на генетическом родстве идиллии и романа, а также структурообразующей роли данного единства в создании гончаровской модели «природно-культурного» синтеза.

Ключевые слова: идиллия, синтез, статика, хронотоп, романнный.

The article is concerned with the modification of idyllic in a novel of I. A. Goncharov from the point of view of genre semantics and genre genesis. The attention is accented on the genetic cognition of idyll and novel, and also gel-forming role of this unity in creation of Goncharov's model of «naturally-cultural»..synthesis.

Key words: idyll, synthesis, statics, a novel.

Жанровая поливалентность романа И. А. Гончарова обусловлена многоаспектностью категории идиллического. Его формы существуют как в «чистом» виде, так и предполагают связь с иными жанровыми компонентами в пределах романного целого. Целью нашего исследования является установление «объема» идиллического в жанровом корпусе «Обломова». Задачей выступает выявление «страт» идиллического, в частности анализ так называемой «крымской идиллии» с точки зрения ее жанровой диффузии.

Разумеется, идиллия лишена здесь признаков канонического жанра и выступает в качестве организующего пафоса, обрамляющего романическую ситуацию кольца. Одним словом, это идиллия, которая незаметно переходит в роман. Но при этом «этологическая жанровая содержательность признается неоднородной не в формальном, а в феноменологическом,

бытийном отношении» [3, 47] Н. Л. Вершинина в статье «Роль идиллии в процессе становления романного жанра (1820–1830 годы)» пишет о жанровой интерференции, заключающейся в снятии жестких границ между идиллическим и романическим: «Данная разновидность «этологии» наклонна к роману в его новом понимании и к представлению о нравоописании не в узко понятом значении, а в широте диапазона предроманной структуры». В результате «плоскостная статика нравоописания сменяется динамической энергией, соответствующей интенсивности авторского освоения мира» [3, 48].

С жанровой точки зрения идиллико-романическим единством является изображение семейного счастья Штольцев. Это единство выступает зеркальным отражением любовного романа Обломова и Ольги. Следовательно, оба романических «фокуса» соотносятся друг с другом на основе принципа симметрии, раскрывающегося в переходе автора от изображения испытания героев к изображению процесса их становления, развития. Ольга Ильинская лишь на некоторое время предстает перед Штольцем духовно зрелой, полностью сформировавшейся личностью. Встретившись с ней за границей, Штольц был поражен теми переменами, той метаморфозой, которые произошли с Ольгой. Однако зрелость была следствием страданий, переживаемых героиней после разрыва с Обломовым. Когда же Ольга оказывается не в силах сопротивляться происходящей в ней внутренней борьбе, то эта зрелость уступает место непосредственности. С этого момента Штольц переходит от роли «наблюдателя» жизни к роли её «истолкователя». Автор при этом моделирует зеркально-симметричную ситуацию, на основе которой становится возможным вступление романа воспитания в новую фазу. И если в предыдущей романической ситуации Ольга исполняла роль Пигмалиона, оживляющего неподвижного Обломова, то теперь она сама становится Галатеей, превращаемую Штольцем в «мать-созидательницу и участницу нравственной и общественной жизни целого счастливого поколения». Эта симметричность подтверждается тем, что брак Ольги и Штольца выступает зеркальным отражением той встречи с «настоящей любовью», которую предсказывал в

своем письме Обломов. Встреча со Штольцем, а затем осознание себя его невестой действительно были реализацией овладевшей ею «грезой воображения» о счастье «на широкой арене всесторонней жизни, со всей её глубиной, со всеми прелестями и скорбями...»

Изображая Штольца в роли «воспитателя», наставника автор вновь обращается к «идиллически-циклическому ингредиенту», лежащему в основе романа воспитания. Тем самым подчеркивается важность процесса становления героя, самостоятельность избранного им пути. Однако на этот раз духовная биография героя представляется усложненной. И если в идиллическом описании детства на первом плане выступает рационализм Штольца, то здесь, наряду с повторяющимися деталями о влиянии на формирование его характера отца и матери, подчеркивается стремление героя к синтезу рационального и интуитивного, ума и сердца. Штолец приближается к норме, идеалу, на основе которых между ним и Ольгой устанавливается гармония.

Под его руководством Ольга «довоспиталась уже до строгого понимания жизни: два существования, её и Андрея, слились в одно русло...» Возникает параллель с идиллическим существованием. Но в отличие от обитателей идиллии, ограничивающихся лишь сферой быта и пребывающих в «ленивой дремоте», Штольцы живут в царстве духа, они причастны к истории человечества... Их гармония друг с другом, а также с внешним миром основана на причастности не быту, а бытию, вечности. Отсюда мотив постоянного движения, организующего жизнь Штольцев. Это движение проявляется в тяге к бесконечной, непрекращающейся деятельности, к процессу самопознания и самоусовершенствования. Ведь Ольга, как и Андрей, проходят следующий этап воспитания, начавшегося с избрания самостоятельного пути, «своей колеи», которую она «пробивала собственным умом, взглядом, чувством». Автор пишет: «Шли годы, а они не уставали жить. Настала и тишина, улеглись и порывы; кривизны жизни стали понятны, выносились терпеливо и бодро, а жизнь все не умолкала в них» [1, 385]. Однако это движение, как мы уже отмечали в связи с соотношением

статического и динамического в романе, является «внесюжетным», замкнутым. Оно напоминает дурную бесконечность, поскольку происходит в рамках цикла, круга. С другой стороны, в подобном движении есть свои пределы, границы. Возникает проблема соотношения бесконечного и конечного, вечного и временного. Ольга Ильинская, пребывая в состоянии гармонии, перешагивает препятствующие границы как в пространственном, так и в интеллектуальном смыслах». Поэтому в её изображении ведущим является «мотив прорыва к новым берегам... бесконечного движения...» [18, 38]. Вместе с тем у героини возникает ощущение предела, порога, связанное, в первую очередь, с представлением о завершенности, исчерпанности жизненного цикла («ужели ты совершила круг жизни? ужели тут все... все...»).

Героиня переживает духовный кризис, оказываясь под воздействием «странного недуга», «болезни», «гнета», «какой-то хандры». Ею овладевает «смятение души», сомнения относительно смысла и цели человеческого существования. В этом смысле роман воспитания повторно трансформируется в роман испытания. И если в отношениях с Обломовым Ольга выступает «идеологом», экспериментатором, придумывающим все новые испытания, то теперь, когда роман вступает в следующий жанровый «цикл», «эксперимент с собой и другими сменяется испытанием самого экспериментатора... его жизненной позиции...» [12, 12]. Изменяется и характер испытаний. Ведь Ольга оказывается наедине с последними вопросами бытия, явившимися следствием открывшейся ей полноты жизни. Но поскольку героиня не в состоянии до конца преодолеть непостижимость бытия, происходит переход от гармонического состояния к дисгармонии.

Новый этап связан с наступлением в духовном развитии героини кризиса, стагнации, приближающих её к духовному «сну». Недаром Ольга «боялась впасть во что-то похожее на обломовскую апатию». Возникает образ пустого, незаполненного пространства, которое героиня тщетно пытается заполнить торопливыми движениями, проявляющимися в её неустанных заботах о быте. Подобно пространству, время здесь также яв-

ляется незаполненным событиями, статичным. В движении этого времени отсутствует направленность. Поэтому здесь «не может возникнуть сюжета, т.е. движения от чего-то к чему-то качественно меняющего весь уклад и душевное состояние персонажей» [2, 346].

Герои как бы нашли свою «нишу вечности». Однако, оказавшись во власти «недуга человечества», Ольга сталкивается с порогом бытия, метафизический смысл которого раскрывается в «опыте границы, предела человеческих возможностей и в духовно-нравственном, и в физически-практическом смыслах» [8, 111]. Н. Т. Рымарь, анализируя семантику и функции хронотопа порога в реалистическом романе, пишет: «Порог — это пауза в жизни, в которой сознание, освобожденное от власти интересов быта и насущных проблем, связанных с оставленным за спиной миропорядком, просыпается к активной рефлексии. Вместе с тем эта пауза в некотором смысле и пространство смерти, пустоты, стояния, молчания, где не совершаются поступки, но принимаются важные решения. Состояние на пороге... в известной степени существование выключенности из движения времени... Пространство порога — это пространство отграниченное, изолированное, «отрешенное» от обычного течения жизни, — и от жизни, которая начинается после того, как мы вышли из этого пространства. Чтобы пройти через порог, нужно пересечь не одну, а две границы — одну границу «перед» порогом, другую — «за порогом». Это, таким образом, замкнутый мир, живущий по своим собственным законам» [8, 112]. Штольц, объясняя Ольге причину её грусти, томления, считает это состоянием временным. Кроме того, страдания с его точки зрения неотделимы от счастья, а потому являются благотворными. Ведь это та подготовительная почва, тот рубеж, который отделяет одну половину жизни от другой, с более серьезными испытаниями («До сих пор ты еще познавала жизнь, а придется испытывать её...»). Однако в романе эта жизнь не изображается, она является уделом будущего. Отсюда пространственно-временные оппозиции «тогда-там» и «теперь-здесь». Более того, очерчивается временная перспектива, намекающая на возможность обретения гармонии в будущем. В финале описа-

ния жизни Штольцев появляется ключевое слово «потом». Но поскольку это будущее является «туманным», неопределённым, герои так и остаются в бесконечно длящемся настоящем времени, в ситуации порога. М. М. Бахтин охарактеризовал это состояние как «вневременное зияние» между двумя смежными этапами биографического времени, которое остановилось в связи с утратой целостности прежнего миропорядка. Смириться с этой утратой, терпеливо дожидаясь восстановления порядка, означает не что иное как «интеграцию в новое пространство или состояние» [8, 114]. Именно к подобному смирению призывает Штольц: «Мы не Титаны с тобой... мы не пойдём с Манфредами и Фаустами на дерзкую борьбу с мятежными вопросами, не примем их вызова, склоним головы и смиренно переживём трудную минуту, и опять потом улыбнется жизнь...» [1, 371].

В отличие от Ольги, устремленной к бесконечному, Штольц подчиняясь монотонности жизни, её бытовым сторонам, оказывается во власти циклического времени. Он из странствователя, «туриста, негоцианта» превращается в домоседа. Его духовное развитие предполагает открытую писателем «новую геометрию мира», в котором присутствует «не только линейное движение, но и неизбежное возвращение домой так, что любая линия человеческой жизни не может быть протянута бесконечно, она замкнута сама на себе, т.е. фактически в круг... Сидение на месте и странствование тождественны... Сидение дома является вместе с тем перемещением в тоже кривом пространстве» [10, 263]. Поскольку движение Штольца характеризуется замкнутостью, то переход его к каждому последующему этапу жизни является дублированием предыдущего. Отсюда — дискретность в изображении героя, оказывающегося лишь «чистой идеей», «голой аллегорией» (Д. С. Мережковский). Перед нами «статическое единство», на основе которого возникает сходство Штольца с его антиподом Обломовым. Но если Обломов в своей неподвижности всё-таки устремлен к внутренней динамике, являясь «переменной величиной» в сюжете романа, то Штольц, наоборот, представляет собой величину «постоянную». Ведь главное в нём — «статичность его един-

ства». Поэтому он скорее напоминает персонажа очерка, чем героя романа. Кстати, эту очерковость изображенной в финале произведения картины счастливой жизни подчеркивает исследователь А. А. Фаустов. С его точки зрения даже Ольга — это «персонаж без своего жанра», поскольку её духовное развитие завершается «полным включением в структуры «горизонтального» мира и, как результат, трагическим неуспехом на пути самоактуализации» [15, 15]. Подобное совпадение с «определенной жизненной ролью» характеризует Штольца. Однако происходит оно, как считает Н. Д. Тмарченко, «за счет утраты многих заключенных в человеке возможностей», и говорит о том, что он «сузился», внутренне обеднел» [11, 54].

Это движение романа к статике дает все основания предполагать, что перед нами идиллия. Даже обстановка, окружающая героев, во многом сходна с идиллической. Автор моделирует изолированное пространство особого рода. Это пространство острова. Штольцы переехали в Крым и поселились в «тихом уголке, на морском берегу». Однако пространство Штольцев не является абсолютно непроницаемым, как в классической идиллии. Оно граничит с внешним миром и, следовательно, характеризуется разомкнутостью. С галереи и дома открывается вид на море, а с другой стороны видна была дорога в город. В данном случае галерея выступает в роли ближайшей непроницаемой границы, поскольку «создает полосу недоступности для определенных сил» [6, 636]. Именно на этом месте Ольга ждала возвращавшегося из города Андрея. Таким образом, пространство характеризуется здесь не только разомкнутостью, но и соединением в нем идиллического и антиидиллического. На первом плане выступают топосы, противоречащие природе идиллического жанра. Это прежде всего море и город. Более того, в «Сне Обломова» данные топосы являются полемическими по отношению к идиллическому описанию, выступая при этом в качестве антитезы. В крымской идиллии, наоборот, образ моря соотносится с духовным миром героини. Кроме того, море выступает здесь в амбивалентной функции. С одной стороны, являясь «упорядочиванием дисгармонического универсума» [9, 251], оно символизирует устремленность к беско-

нечному, сущностному, с другой — ассоциируется с бездной, с неизведанной стихией жизни. Амбивалентную природу «морского» топоса подчеркивает В. А. Котельников: это «страсть овладения миром», пространство, уходящее в «кругосветную бесконечность» и вместе с тем море предстает «грозным и прекрасным проявлением безграничной свободы мировых стихий, взывающим к свободе природных сил человека» [5, 524].

Действительно, поначалу море выступает символом гармонического состояния, единения душ героев. Оно вызывает восторг, удивление перед красотой природы. Так же, как и земля, и небо, море «будило их чувства, и они молча сидели рядом, глядели одними глазами, и одной душой на этот творческий блеск и без слов понимали друг друга... Их будило вечное движение мысли, вечное раздражение души и потребность думать вдвоем, чувствовать, говорить!..» Разумеется, подобное слияние душ, растворенность в природе основана на любви, изоморфизм которой по отношению к «морскому» топосу очевиден. В целом же морская открытость и беспредельность, по мнению В. Н. Топорова, «проницаема для взгляда и «открывает» человеку видения иных миров» [13, 582]. Море, с точки зрения ученого, способствует «прорыву сквозь предметное бытие или «бытие в мире» в иной план бытия, в ноуменальный мир свободной воли...» [13, 581].

Однако устремленность к бесконечному оказывается иллюзорней, поскольку ставит героев в тупик. Наиболее остро этот разлад переживает Ольга. То состояние порога, стагнации, в котором пребывает героиня, свидетельствует об её готовности перейти к новому циклу в своем духовном развитии. С точки зрения В. Н. Топорова, подобное состояние тождественно второму рождению, когда «новый, духовно родившийся (хотя бы только на короткое время, когда восстанавливается связь с бесконечным, с полнотой жизни), человек переживает пограничное состояние тесноты, томление, страданий, разрешающееся выходом в «новое» пространство, что воспринимается как освобождение, как «новое рождение», как приобщение к вечности и бессмертию» [13, 586]. Но поскольку за порогом, за пустотой скрывается бездна, героиня так и остается в состоянии

неопределенности, «неудовлетворенности существованием, лишенной очевидных оснований». Поэтому море здесь и является тем «локусом, где подобная ситуация возникает особенно естественно и относит человека в одну из двух смежных и имеющих общий исток областей — в царство смерти и царство сновидений» [13, 581]. Кстати, это ощущение бездны, сопряженное с невозможностью до конца разгадать законы бытия, знакомо и Штольцу. С его точки зрения, посещающие духовно развитого человека «сомнения, вопросы... приводят к бездне, от которой не допросишься ничего...» Но если для Ольги бездна связана с пределом человеческого существования, то Штолец видит в ней лишь временную остановку, после которой движение возобновляется с большей силой. Таким образом, «сомнения и вопросы» возникают не только в связи с осознанием конечности, завершенности существования, но и возобновляют последующий цикл в духовном развитии личности, «заставляя с большей любовью... опять глядеть на жизнь...». Речь идет о цикличности этапов становления человеческой личности. Поскольку жизнь складывается из отдельных циклов, то переживаемое Ольгой состояние духовного кризиса тоже не является постоянным. Более того, в глазах Штолца оно лишено трагического ореола. Мучающие героиню вопросы «вызывают на борьбу с собой уже испытанные силы, как будто затем, чтоб не давать им уснуть...»

Следует отметить, что цикличность проявляется не только в пределах одной человеческой жизни, но и в смене одного поколения другим. В этом смысле цикличность обуславливает идиллическую концепцию времени, предполагающую преемственность патриархального рода. На подобном «идиллически-циклическом ингредиенте» основан рассказ о семейной жизни Штольцев. Они берут на воспитание маленького сына Обломова, тем самым подтверждая свою причастность бессмертию человеческого рода. Вновь возникает объединяющая Штолца и Обломова тема идиллического детства. Более того, Андрей Обломов символизирует «финальное слияние», «объединение душ» героев. Как пишет В. В. Карасёв, «фактически Обломов и Штолец — двойники, два ствола, пошедшие от единого корня»

[4, 346]. Кроме того, с сыном Обломова связано представление о будущем времени, выступающем «знаком возможного синтеза лучших начал обоих персонажей и представляемых ими философий» [7, 206]. Этот синтез, слияние предопределены изначально, ведь сын Обломова носит имя Штольца.

В еще большей степени тенденция к слиянию различных начал проявляется в организации идиллического пространства. Изображение жизни Штольцев в Крыму представляет собой попытку «природно-культурного синтеза» (В. Н. Топоров). Неслучайным является и то, что местом осуществления идиллии автор избирает остров. По мнению Т. В. Цивьян, «закрытость, изолированность острова достигается парадоксальным способом — предельной открытостью» [16, 237–238]. Подобная открытость делает возможным проникновение культуры в природное пространство. Однако в крымской идиллии «воплощается, раскрывается, реализуется двоевластие природы и культуры» [13, 289]. Автор тем самым демонстрирует «...разрыв с традицией «идиллически-литературных» пейзажных клише» [14, 117]. Действительно, идиллия Штольцев организована по поэтическим законам. Их дом на берегу моря был не столько вместилищем идиллических «реальностей», сколько отражением экзотического чужья и вкуса хозяев. Кроме того, герои живут у дороги, которая, как пишет В. А. Недзведский, сопрягает «руссоистский идеал жизни с условиями цивилизации» [7, 175]. Идиллический хронотоп здесь передает «стремление устранить рационалистическую противопоставленность человека и природы, внутреннего и внешнего миров... теперь эти противопоставленные сферы должны раствориться друг в друге» [7, 202]. Быт одухотворяется, интериоризируется, поскольку герои поставили свою жизнь в связь с бытием человечества. Здесь находились и ветхие картины, и книги, и статуи. Само устройство дома носило печать гармонии внутреннего убранства с его архитектурой. Автор пишет: «езде присутствовала или недремлющая мысль, или сияла красота человеческого дела, как кругом сияла вечная красота природы» [1, 375].

Помимо соединения природного и культурного, в жизни Штольцев намечается также межкультурный синтез. Ведь

Андрей Штольц является наследником двух культур, начала которых он впитал еще в детстве. С одной стороны, это прагматически бюргерское, унаследованное от отца, а с другой — воспитанное матерью эстетическое начало, любовь к изящному. Результат этого синтеза культур проявляется даже в организации быта Штольцев. В доме находилась и конторка, принадлежавшая ранее отцу, и шкаф с различными природными материалами, замшевые перчатки, клеенчатый плащ. Вместе с тем главное место принадлежит все же блиставшему «в золоте инкрустациями флигелю Эрара».

Следует отметить, что осуществление как «природно-культурного», так межкультурного синтеза в реальной жизни является проблематичным. Подобный синтез во многом умозрительен, идеален, надуман. Отсюда — становится понятной позиция М. Н. Бойко, пишущей, что «бытие героев вступает в ту стадию, которая как бы не предназначена для романного описания, запечатления» [2, 346]. Ведь в романе, с точки зрения исследовательницы, герои «живее», так как имеют большее отношение к жизненной органике, неидеальности и незавершенности материи бытия» [2, 345]. Перед нами же нечто вроде трактата, авторского дискурса о должном, а не о сущем. Поэтому и возникает сходство с идиллическим описанием, которому, однако, присущ «критико-утопический потенциал пасторального жанра» [17, 198]. Это сходство усиливается тем, что рассказ о жизни Штольцев окольцовывается, обрамляется с обеих сторон описанием полного торжества идиллии в жизни Обломова на Выборгской стороне. Тем не менее данные разновидности идиллии отождествлять нельзя. Недаром А. А. Фаустов называет изображенную жизнь Штольцев «крымской квазиидиллией» [15, 15]. Таким образом, это не идиллия в точном смысле слова, а приближающееся к ней изображение «нравов в движении», делающее роман «картинно-статическим» [3, 132]. Оно настолько непохоже с точки зрения жанра на другие фрагменты произведения, что в значительной степени напоминает «вставную новеллу...»

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаров И. А. Обломов / И. А. Гончаров. — Л. : Наука, 1987. — 695 с.
2. Бойко М. Н. И. А. Гончаров: вечный экзистенциальный образ в контексте современности / М. Н. Бойко // Авторские миры в русской культуре первой половины XIX века / М. Н. Бойко. — СПб., 2005. — гл.8. — С. 341–360.
3. Вершинина Н. Л. Роль идиллии в процессе становления романного жанра (1820–30 годы) // Историческая поэтика пасторали: сборник научных трудов / Н. Л. Вершинина. — М., 2007. — С. 47–54.
4. Карасев Л. В. Мильон объятий (о романах Гончарова) / Л. В. Карасев // Вещество литературы / Л. В. Карасев. — М., 2001. — С.337–350.
5. Котельников В. Н. Πουτοπορεία Ивана Гончарова // Sub specie tolerantiae. Памяти В. Н. Туниманова / В. А. Котельников. — СПб., 2008. — С. 514–531.
6. Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования / Лотман Ю. М. — СПб.: Искусство-СПб, 1997. — 848 с.
7. Недзвецкий В. А. Русский социально-универсальный роман XIX века. Становление и жанровая эволюция / Недзвецкий В. А. — М. : Диалог-МГУ, 1997. — 264 с.
8. Рымарь Н. Т. Порог и язык порога // Поэтика рамы и пороги: функциональные формы границы в художественных языках / Н. Т. Рымарь. — Самара, 2006. — С. 108–124.
9. Смирнов И. П. На пути к теории литературы / И. П. Смирнов // Смысл как таковой / И. П. Смирнов. — СПб., 2001. — С. 225–257.
10. Строганов М. В. Странствователь и домосед / М. В. Строганов // Литературоведение как человековедение : Работы разных лет / М. В. Строганов. — Тверь, 2002. — С. 257–276.
11. Тмарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия / Тмарченко Н. Д. — М. : РГГУ, 2001. — 200 с.
12. Тмарченко Н. Д. Русская повесть Серебряного века // (Проблемы поэтики сюжета и жанра) / Тмарченко Н. Д. — М. : INTRADA, 2007. — 256 с.
13. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / Топоров В. Н. — М. : «Прогресс» — «Культура», 1995. — 624 с.
14. Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения / Топоров В. Н. — М. : РГГУ, 1995. — 512 с.

15. Фаустов А. А. Роман И. А. Гончарова «Обломов» : художественная структура и концепция человека : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / А. А. Фаустов. — Гарту, 1990. — 17 с.
16. Цивьян Т. В. Остров, островное сознание, островной сюжет / Т. В. Цивьян // Модель мира и её лингвистические основы / Т. В. Цивьян. — М., 2006. — С. 234–255.
17. Шадурский М. И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова / Шадурский М. И. — М.: ЛКИ, 2007. — 160 с.
18. Шмитц-Эманс М. К вопросу о семантике границы и формах разграничений // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках / М. Шмитц-Эманс. — Самара, 2006. — С. 29–46.