

## ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. ГАЗДАНОВА

Е.В. Кузнецова

Развитие пространственно-временной организации художественного мира Газданова обнаруживает вполне определенную тенденцию к усложнению. Он соединяет разные времена и пространства, выявляя как свойства времени изображения, так и общие, универсальные законы бытия, осмысляя мир в его противоречии.

The existential organization progress of Gazdanov's art world detects the well-defined tendency to complication. It connects different times and spaces, revealing both properties of time of the image, and the general, universal laws of life, comprehending the world in its contradiction.

*Ключевые слова:* хронотоп, образ, дискретность, пространство.  
*Key words:* chronotop, image, discretion, space.

Как в жизни, так и в литературе пространство и время не даны нам в чистом виде. О пространстве мы судим по заполняющим его предметам (в широком смысле), а о времени – по происходящим в нем процессам [7, с. 27–36]. Г.Г. Исаев выделяет несколько типов литературно-художественных моделей пространства (психологическое, точечное, космическое, ирреальное, географическое), которые активно взаимодействуют. Одним из таких типов пространства является психологическое пространство, которое, по мнению исследователя, замкнуто в субъекте повествования. Наблюдается погруженность во внутренний мир рассказчика, точка зрения при этом является не жесткой, подвижной, передающей динамику его внутреннего мира [12, с. 150]. В дальнейшем мы будем использовать этот термин, так как этот тип присутствует и в прозе Газданова. Под этим термином мы понимаем «внутреннее» пространство героя. В свою очередь, Е.В. Асмолова называет внутренний мир героя, его психологическое пространство "внутренней Вселенной", отвечающей за сферу эмоций. Исследовательница очень точно заметила: «Как видим, время, воспроизводимое во «внутренней Вселенной» героя Газданова, есть преимущественно природное время (циклическое), данное в соотношении с временем бытовым и историческим» [2, с. 71].

Для художественной картины мира данного писателя очень значимым является и ирреальное пространство, в которое перемещается герой во время своих визионерских видений, состояний транса. Под внешним пространством мы подразумеваем материальное, то есть географическое пространство художественного мира произведений.

Таким образом, мы различаем в целостной пространственной организации рассказов и романов Газданова психологическое, ирреальное и материальное (географическое и природное) пространства.

Пространственно-временная форма произведений писателя имеет сложное построение. Действие часто происходит одновременно в нескольких пространственных и временных пластах. Как правило, речь идет о внутреннем пространстве героя, находящегося в пограничном состоянии между двумя мирами: реальным и ирреальным. Границы между этими мирами часто размыты, и иногда читателю трудно догадаться, где грани этих миров («Возвращение Будды», «Смерть господина Бернара», «Воспоминание» и др.). Стирание границ достигается различными средствами, но отметим, что если речь

идет о перемещениях героя в визионерских видениях и снах в ирреальном пространстве в другие временные планы, то лексика не имеет существенных различий с лексикой «реального» времени, и персонажи, переходя из пространства одного мира в другой, хорошо понимают друг друга, говоря на одном языке (например, общение главного героя со следователем Центральной тюрьмы в «Возвращении Будды» и др.). Газданов создает образы действительности ирреального мира с помощью характерных для этого времени знаков, исторических образов (описание карнавала в Венеции эпохи Возрождения в визионерских видениях главного героя в «Воспоминании», описание устройства Центрального государства в «Возвращении Будды» и т.п.).

Психологическое и ирреальное пространства образуются в воспоминаниях, снах, в визионерских видениях, в фантазиях, транс героев, когда их душа «блуждает» и живет самостоятельной жизнью, отдельной от их физической оболочки. Эти приемы позволяют писателю расширить, «размыть» пространственные границы реальной жизни персонажа для свободного перемещения в пространстве и времени. Заметим, что временные перемещения происходят всегда по направлению к прошлому. Газданов соединяет материальное, психологическое и ирреальное пространства (герои спят или погружаются в воспоминания и одновременно продолжают физически находиться в реальном мире), и временные пласты и пространства накладываются, наслаиваются друг на друга.

К формам материального пространства мы относим, прежде всего, топонимы: провинциальные российские города, Константинополь, Галиполи, Шумен, Париж, Бомбей, Лондон, Французская Ривьера, лес, степь, поле. Это географическое пространство, насыщенное множеством топонимов, есть реальность, в которой существуют герои и, которую они осваивают. В центре материального пространства всегда находится Париж (центральный топоним газдановского мира). Художественный топоним текста включает в себя всю систему его неоднородных пространственных отношений и может выступать «в качестве языка» для выражения других, непространственных отношений [10, с. 104]. Повторение описания Парижа в разных произведениях, например, получает символическое переосмысление и актуализирует разные нюансы, становясь символом крушения надежд (Ральди, Платон из «Ночных дорог»), ухода жизни (Тигр из «Вечернего спутника») и т.п. Выполняя, таким образом, характерологическую функцию, топонимические описания входят в структуру образа персонажа. Париж воспринимается героем по-разному в разные периоды его жизни. Писатель не скупится в своих произведениях на подробное описание этого города, его кварталов, создавая особую атмосферу.

У Газданова в большинстве случаев локализация имеет место уже в самом начале текста, делая пространство материальным и почти осязаемым, а в некоторых дебютных рассказах даже кинематографичным. Итак, отправной точкой путешествия героя всегда является Париж, из него герой отправляется в свое путешествие или, наоборот, приезжает в Париж. Материальное пространство не просто «привязывает» изображенный мир к тем или иным топографическим реалиям, они создают художественный образ (например, грибоедовская Москва – художественный образ, Париж – место действия и одновременно символ во многих романах О. Бальзака, Э. Золя). Вот что пишет Н. Берберова о Париже: «Париж – не город, Париж – образ, знак, символ Франции... он все равно войдет в дом, в комнату, в нас самих, станет менять нас, заставит нас вырасти, состарит нас, искалечит или вознесет, может быть – убьет» [4, с. 49]. Париж

первого романа теплый, влажный, чуть романтичный; он существует только ночью; образ его сливается с образом возлюбленной, ему передается ее тепло, ее ровное дыхание. Париж «Ночных дорог» – город одиноких [11, с. 51]. Г. Адамович в своем отклике на роман «Ночные дороги» обратил внимание на особенности хронотопа произведения – атмосферу газдановского Парижа, где происходят «блуждания по городу, встречи с чудаками и пьяницами, беседы с людьми, ночью живущими, а днем спящими; мир причудливый и совсем особый, где рядом с деловитым рабочем, пьющим у прилавка горячее молоко, может оказаться, кто знает, и Верлен!» [1]. Позднее другой критик, А. Слизский, также отметил эту особую атмосферу, подчеркивая, что «отказать автору нельзя ни в таланте, ни в наблюдательности; портреты и зарисовки проституток и алкоголиков, сутенеров, наркоманов и развратников удачны, остры и точны» [9, с. 160]. В повести «Великий музыкант» герой представит свое восприятие облика города в первые дни его пребывания в эмиграции: «Дойдя до угла бульваров Распай и Монпарнас, я вспомнил, как по приезде своем в Париж, я часто приходил сюда и смотрел на незнакомые, широкие улицы; и от того, что я не знал, куда они идут и где кончаются, от этого недостатка чисто практических сведений, у меня создавалось такое чувство, точно я стою перед чем-то неизвестным: и сотни различных мыслей о парижских жизнях представлялись мне – в том туманном и чудесном виде, к которому тогда было привычно мое воображение» [5, с. 207].

Образ Парижа может быть рассмотрен через оппозицию «ночь / день». Ночная жизнь города отличается от дневной настолько, что писателю удалось в своих произведениях создать образы ночного и дневного Парижа. Одни герои населяют богатые кварталы города и живут дневной жизнью («Пилигримы»), другие – маргинальная среда, обитатели парижского дна («Ночные дороги»), русские эмигранты (Монпарнас, Монмартр, Большие Бульвары) и рабочие – живут в бедных рабочих кварталах Сен-Дени («Бистро»). Перед нами предстают два разных города с разными обитателями разных кварталов, с разными событиями. Даже воздух ночного Парижа другой: «В ней (ночной жизни – Е. К.) было нечто искусственное и ненастоящее и все, что происходило, совершалось в ином воздухе и воспринималось иначе, чем если бы это случилось днем, – да я думаю, что, пожалуй, днем это вообще не могло случиться. <...> ...ночью вообще люди живут не так, как днем, они находятся в полупрозрачном забвении, бессознательном, но несомненном, и говорят о вещах, о которых молчали бы днем – точно опьянев от неизвестных и незримых паров разлитого в воздухе, почти ядовитого напитка» [6, с. 197]. Мир ночного Парижа и дневного Парижа представлен как разные реальности, и герой ведет разное существование в этих мирах. Ритм жизни в дневном городе светлый («Хана», «Бомбей», «История одного путешествия» и др.), лишенный романтического очарования, в ночном городе – текучий, медленный, освещенный таинственным светом уличных фонарей: «Был поздний час, прохожих становилось все меньше, и на ярко освещенной террасе кафе, окруженной бледнеющим и удаляющимся светом тротуарных фонарей, который, в свою очередь, смешивался с лунными лучами, мы остались одни, остальные уже ушли...» [6, с. 213]; «...и я продолжал с наслаждением шагать в эту прозрачную, безмолвную и светлую ночь. Париж спал глубоким сном в этот час» [6, с. 215]; «Я возвращался домой обычно в пятом или шестом часу утра, по неузнаваемым пустым и сонным улицам» [6, с. 226]. Герой предпочитает ночную жизнь, так как вынужден ее вести: «...я вставал все позже,

возвращался домой глубокой ночью – и, наконец, после нескольких недель такой жизни стал уже регулярно ложиться утром и вставать вечером» [5, с. 189]. Однако ночной Париж в романе «Ночные дороги» остается враждебным рассказчику, и он ощущает свое одиночество острее, когда остается наедине с собой в ночном городе. По словам С. Федякина, ночь – время застывшей жизни, и время той, прошлой России, которая становится вновь ощутимой в Париже. Здесь, в этом городе, Россия рождается вновь, и образ Парижа, запечатленный в первом абзаце, «размывается», из воплощенной реальности превращается в тот возможный изгиб жизни юного героя, который – с медленным движением писателя по своему прошлому, с медленным прояснением сюжетных изгибов – все более и более приобретает черты неизбежности [11, с. 51].

Человек в мире Газданова соотношен с материальным пространством как *чуждой среди чужих*. В романе «Ночные дороги» герой не находит своего места, поэтому постоянно находится в движении (бродит по ночным улицам, работает ночным таксистом, гуляет в Люксембургском парке и т.д.). В городе герой Газданова физически находится в замкнутом пространстве: узкие улочки, гостиничный номер, квартира, кабинеты, гостиные и т.п. («Гостиница грядущего», «Превращение», «Водяная тюрьма», «Биография» и др.) и испытывает потребность в выходе за границы этого материального мира. Газданов настойчиво детализирует обстановку, нагнетает предметность места действия (описание гостиничного номера, комнаты, квартала и т.п.). Например, в рассказе «Бистро» с первого абзаца детальное описание Парижа меняется по мере продвижения в бедные, рабочие кварталы: «И тогда и фасады домов, и фонарные столбы, и вывески, и балконы приобретают необыкновенную отчетливость и выразительность. <...> Париж начинает меняться, вырождаться, тускнеть и в сущности перестает быть Парижем: уменьшаются и вытягиваются дома, мутнеют окна, на железных, заржавленных балюстрадах балконов повисает белье, становится больше стен и меньше стекол, темнеют и трескаются двери домов, – и вот, наконец, начинают тянуться глухие закопченные стены, окружающие фабрики» [6, с. 504]. Постепенно это перемещение заканчивается детальным описанием комнаты главного героя Франсуа: «У него была маленькая комната с сырой и глубокой кроватью, небольшим тазиком и кувшином для умывания, стоявшем на хромом столе; на идущих пузырями обоях были отпечатаны огромные красные цветы, на стене висело огромное зеркало, неверно отражавшее лицо» [6, с. 504]. Газданов останавливается на таком подробном описании комнаты для того, чтобы эта удручающая картина объяснила, почему Франсуа приходил сюда только на ночь.

В романе «История одного путешествия» писатель создает образ эмигрантского Парижа, с Монпарнасом в центре, передавая особую атмосферу: «За столиками *Coûrole* сидело множество народа <...> Невзрачные художники с голодными лицами, нелепо одетые <...> какой-то развязный и многословный субъект ожесточенно хвалил французскую поэзию и цитировал стихи Бодлера и Рэмбо <...> Вот молодой автор, находящийся под сильным влиянием современной французской прозы <...> Вот подающий надежды философ – труд об истории романской мысли, книга в печати о русском боготорчестве, интереснейшие статьи о Владимире Соловьеве, Бергсоне, Гуссерле; живет на содержании у отставной мюзикхолльной красавицы <...> – Неприятная вещь, Монпарнас, – сказал Володя, поднимаясь» [5].

Напротив, в пространстве природного мира – в горах на Кавказе («Вечер у Клэр»), в саду («Дракон»), в лесу («Дядя Леша»), в море на корабле («Вечер

у Клэр», «История одного путешествия», «Бомбей» и др.) – царит гармония, в которой природные явления не противопоставляются друг другу (море и небо, солнце и тишина и т.п.): «В эти именно последние дни он все больше и больше привязывался к лесу, в котором он жил, все меньше любил общество людей...» [6, с. 552]. Именно пейзаж создает психологический настрой восприятия текста, помогает раскрыть внутреннее состояние героев, подготавливает читателя к изменениям в их жизни. Описание природы у Газданова часто составляет психологический, эмоциональный фон развития сюжета. Пейзаж, данный через восприятие героя, – знак его психологического состояния в момент действия, говорящий о чертах его мировосприятия, о его характере. Душевная красота героя вырастает не из отвлеченного понятия «патриотизм», а из переданного через пейзаж глубокого чувства природы, малой родины, которую он нашел в чужой стране. Природа выступает не только как эстетическая ценность, но и как высшая этическая категория. Пейзажные образы в произведениях становятся символическими и многозначными. Они символизируют и чувство родины, и полноту бытия, и счастье взаимопонимания.

Время находит отражение в произведении писателя как многоплановый прерывистый фон с ретроспективным показом событий. Одновременное протекание разных событий изображено, когда герой спит и видит сновидения (вещие сны в рассказах «Воспоминание», «Счастье» и др.), или когда во время нового приступа «странной болезни» он впадает в транс или в визионерские видения («Возвращение Будды»). В рассказе «Воспоминание» главный герой, находясь в сне-трансе, путешествует во времени в другой век, находится в Венеции и участвует в неких трагических для себя событиях. По мнению Дженеши, в рассказе ставится проблема идентичности, в основе его – идея существования где-то рядом, в незримых глубинах памяти, сознания, бытия некой «другой реальности», загадочные и непостижимые взаимоотношения *dream* и *identity* [8, с. 252]. В романе «Возвращение Будды» герой существует в своем внутреннем хронотопе, совершая пространственные перемещения во времени пять раз. Здесь времена материального и психологического пространств переплетаются, и события вновь протекают параллельно друг другу. В таком ценностном пространстве герои и сами для себя, и друг для друга, и для повествователя раскрываются по-новому. В том случае, когда рассказчик дает описание событий в их непосредственном развитии, на первый план выступает непреобразованное сюжетное время, и основой повествования становится форма настоящего времени для выражения уже свершившегося и предстоящего действия. В рассказе «Гостиница грядущего» используется одно грамматическое настоящее время, но в «реальности» события происходят в разные временные отрезки, однако все временные планы соединены в один настоящим временем.

Мы насчитали 12 таких временных отрезков. Первый – это обращение рассказчика к читателю: «Можете себе представить – парижская улица» [6, с. 493]. Далее он совершает скачок во времени, когда рассказывает историю Бланш, используя все то же настоящее время и для будущего действия: «Она вдруг приезжает домой на велосипеде и через два дня продает его» [6, с. 493]. Его последующий диалог с Бланш происходит не одновременно со временем рассказывания этой истории, а гораздо раньше, и об этом не сразу можно догадаться, так как нет никаких логических переходов во времени и пространстве. Нельзя понять, где происходит этот диалог: на улице, в комнате Бланш, на лестнице или в другом помещении гостиницы. После этого короткого, обрыви-

стого диалога рассказчик вновь продолжает представлять других обитателей гостиницы и возвращается к исходному настоящему времени изображения. Одновременно с его рассказом и свистом братьев кто-то входит в гостиницу, одновременность эта выражена при помощи слов: «Когда его подметка стукнет... – сразу открываются четыре двери. Со второго на него смотрит Жозеф, с третьего – Жан, с четвертого – Жак и с пятого – Жакоб» [6, с. 494], «А Сережа все поет...» [6, с. 495], «...три брата спускаются во второй этаж. Тогда m-г Си вызывает Сюзи» [6, с. 495]; при помощи повторов: «Ровно в четверть десятого агент выходит из своей комнаты. Ровно в четверть десятого открываются четыре двери и четыре брата кричат...» [6, с. 495]; при помощи графических средств (Газданов применил несвойственную ему в дальнейшем форму сценария фильма).

Изображая в рассказе «Гостиница грядущего» то, что происходит в номерах постояльцев, Газданов описывает и то, что одновременно происходит на лестнице. Пространственно-временная организация выражена на синтаксическом уровне. В первой части рассказа «Губы как таковые» очень много неполносоставных и собственно-именных предложений, которые составляют целые абзацы, сменяющиеся чередой простых предложений: «В орнаменте строгого асфальта, ровных стен и домов, где пол гладок, как брюхо ящерицы, и швейцары медлительны, как крокодилы» [6, с. 493]; «Трактат о губах как таковых. Губы как лохмотья красоты, как материал для парфюмерных изысканий, как незаживающий шрам любви, вооруженной ножом» [6, с. 494]. Рассказчик не останавливается на деталях, обрисовывает картину, делает набросок декорациям, в которых происходят события. События эти представляют повседневную жизнь обитателей и синтаксис (неполные предложения, разорванные фразы) отображает несуразность и алогичное существование обитателей. Динамизм повествования задается именно благодаря смене именных конструкций на глагольные. Действия персонажей происходят одновременно в определенный временной отрезок.

В рассказе «Гостиница грядущего» все подчинено идее временности, смутного периода, ожидания лучших изменений. Повествование построено по закону экономии времени, характерному для устной речи: обрывки фраз, эллиптические предложения, разговорный стиль, диалоги и т.п. Все эти языковые средства используются для создания динамизма повествования, идеи суетливости и несуразности. Метафоричность описанного позволяет понять то удручающее впечатление, которое гостиница производит на героя-рассказчика: рептилии ассоциируются с опасностью и негативными ощущениями. В этом контексте символично и название рассказа: *гостиница* как место временного проживания, то есть пространство и *грядущего*, того неясного времени, когда все изменится, но неизвестно, каким образом. Уже название рассказа представляет собой пространственно-временное соединение (хронотоп, по М. Бахтину). Но метонимическое *грядущее* – собирательный образ – представлено и персонажами, которые обитают в этой гостинице: «Грядущее помещается в пяти этажах» [6, с. 493]. Знакомство с этими обитателями дает понять, что будущего у них нет. Эти два понятия могут быть интерпретированы и как противоречивые, полярно несовместимые: нет нормальной, прежней, привычной жизни в этой эфемерной гостинице: «В гостинице грядущего нет твердой привычки иметь постоянную профессию» [6, с. 493]. Герои занимают пустыми, не нужными никому, кроме них, делами: «Бланш пишет трактат <...> Значит, Бланш недаром называется студенткой» [6, с. 493].

Только последние три абзаца рассказа выстраиваются в хронологическом порядке: «В три часа...; Часов в десять вечера...; Через полчаса...» [6, с. 496]. Все эти многочисленные временные фрагменты представляют всего один день из жизни обитателей гостиницы. Использование одного грамматического настоящего времени подчеркивает, по нашему убеждению, тот факт, что изо дня в день ничего не меняется, уклад жизни обитателей монотонный и неинтересный, перспективы будущего неопределенны, надежды на выход из затруднений иллюзорны.

Начиная уже со следующих произведений, событийный ряд подчинен временному ряду, и мы можем констатировать временную интенсивность прозы Газданова. В «Повести о трех неудачах» время насыщено событиями, а пространство расширяется постепенно к концу рассказа, преодолевая границы России. Временной интервал, в который произошло много событий, приведших героя в Париж (между событиями в России и эмиграцией во Францию) используется писателем как художественный прием для раскрытия психологического состояния героя. Газданов часто специально увеличивает субъективное время героя по отношению ко времени изображения, чтобы показать психологические процессы. Мы расцениваем это как осознанный художественный прием, призванный подчеркнуть интенсивность душевной жизни героя.

Еще одним свойством литературных времени и пространства у Газданова является их дискретность (прерывность). Линейная непрерывность течения времени утрачена, так как утрачена вера в лучшее. Такая временная дискретность (издавна свойственная литературе) служит мощным средством динамизации в развитии сюжета. Герой-рассказчик и повествователь может «сжимать» (для актуализации мгновенности) и, напротив, намеренно «растягивать» время (прием ретардации), а то и останавливать его (в отступлениях, рассуждениях, комментариях).

Используя монтажную технику, писатель не воспроизводит весь поток времени, но выбирает из него наиболее существенные фрагменты, различные временные планы которых «присоединяются» друг к другу с помощью конструкций типа «Я помню...», «Я вспомнил...», «Я вспоминал...» и т.п. Кроме указанных конструкций, мы находим в достаточно большом количестве другие случаи, когда неожиданно возникший в повествовании образ (осязательный, звуковой, зрительный и т.д.) вызывает в герое поток ассоциаций, который в следующем фрагменте текста переносит его в другой пространственный и временной мир, как, например, в рассказе «Железный Лорд» (запах цветов *aux marché des Fleurs*), в романе «История одного путешествия» и во многих других.

Таким образом, в прозе Газданова проявляется совершенно новый характер хронотопа, когда художественное время образует сложную и многослойную структуру, и система координат повествования ориентирована не на реальное историческое время, а на «внутреннее восприятие», «внутренний хронотоп» героя-рассказчика, в котором прошлое переживается как настоящее, а картины будущего не обозначены. Выразить такое ощущение времени можно только с помощью приемов нелинейного письма – монтажного, ассоциативно-присоединительного типа повествования, что отмечалось многими исследователями (С. Кабалоти, Н. Цховребов и др.).

Развитие пространственно-временной организации художественного мира Газданова обнаруживает вполне определенную тенденцию к усложнению.

Он соединяет разные времена и пространства, выявляя как свойства времени изображения, так и общие, универсальные законы бытия, осмысляя мир в его противоречии. Бахтин определил это как принципиально новое мышление о мире: «Настоящее в его незавершенности, как исходный пункт и центр художественно-идеологической ориентации, – грандиозный переворот в творческом сознании человека» [3, с. 324–427]. Незавершенное время в произведениях Газданова объясняет то, что часто финал этих произведений остается открытым. Вся проза Газданова маркирована тягой к прошлому, которое играет значительную роль в построении сюжета и в повествовательной организации текста, так как воспоминания занимают часто больше времени и перебивают основную сюжетную линию на протяжении всего произведения, поэтому герой, проживая свою настоящую жизнь в своем субъективном мире, состоящем из воспоминаний, способен свободно в нем перемещаться в любых пространственных направлениях, а во временных – только по направлению в прошлое, так как о будущем Газданов не писал.

#### **Список литературы**

1. Адамович Г. Современные записки. Кн. 60. Часть литературная / Г. Адамович // Последние новости. – 1939. – 17 августа.
2. Асмолова Е. В. Своеобразие художественного психологизма в романах Г.И. Газданова : дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Асмолова. – М. : РГБ, 2006. – 201 с.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975.
4. Берберова Н. Н. Курсив мой: Автобиография / Н. Н. Берберова. – М. : Согласие, 1999.
5. Газданов Г. Собрание сочинений : в 3 т. / Г. Газданов. – М. : Согласие, 1999. – Т. 3. – 775 с.
6. Газданов Г. Собрание сочинений : в 5 т. / Г. Газданов. – М. : Эллис Лак, 2009
7. Есин А. Б. Время и пространство. Литературоведение. Литературное производство: основные понятия и термины / А. Б. Есин ; под ред. Л. В. Чернец. – Режим доступа: [stavaty.narod.ru/dopolnit/book0080.htm](http://stavaty.narod.ru/dopolnit/book0080.htm), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
8. Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х гг. / С. М. Кабалоти. – СПб. : Петербургский писатель, 1998. – 334 с.
9. Слизский А. Из новейшей художественной литературы / А. Слизский // Возрождение. – 1953. – № 29. – С. 160.
10. Тураева З. Я. Лингвистика текста / З. Я. Тураева. – М., 1986.
11. Федякин С. Лица Парижа в творчестве Газданова / С. Федякин // Возвращение Гайто Газданова : мат-лы науч. конф., посв. 95-летию со дня рождения / сост. М. А. Васильевой. – М. : Русский путь, 2000. – Вып. 1. – 380 с.
12. Художественная картина мира в фольклоре и творчестве русских писателей : коллективная монография / под ред. Г. Г. Исаева. – Астрахань : Изд. дом «Астраханский университет», 2011. – 335 с.