

Світлана Іваненко (Київ)

## Ритмотональна будова постмодерністського твору Крістофа Рансмайра *Останній світ*

✦ **Ключні речі:**  
тональність,  
ритмотональна будова,  
постмодернізм, іронічна  
тональність, іронічно-  
саркастична тональність,  
сумний тон.

Серед розмаїття запропонованих дослідниками моделей тексту, привертає увагу структура тексту М. П. Брандеса, яку вона вивела спираючись на досвід німецької школи лінгвістів XIX та XX століть, а саме: композиційно-мовленнєві форми, архітектоніко-мовленнєві форми та тональності. І якщо перші два види форм уже досить детально досліджені в мовознавстві, то тональність тільки-но привертає увагу науковців.

Тональність – це категорія тексту, що відбиває інтенцію адресанта залежно від якостей об'єкта/предмета мовлення й ставлення адресанта до цих якостей, –

У центрі пажьне рада налази се проблематика тональне структуре текста. Текст се разматра у духу концепције утемељене на теорији делатности, ритма и психолошких стереотипа који леже у основи различитих типова говорних активности и утичу на формирање тональности текста као његове категорије на парадигматском плану и као његове јединице на синтагматском нивоу.

це концентрат усіх експресивних засобів тексту, які він застосовує у своїй мовленнєвій діяльності.

Традиційне трактування інтенції як комунікативної мети або комунікативного наміру в текстах з вираженою персональністю може зазнати трансформації, наслідком чого є розрізнення комунікативної мети й комунікативного наміру. Формальне сприйняття мовцем об'єктивно існуючої мети для здійснення особистого наміру виявляє себе як бінарну єдність вихолощеної комунікативної мети й реалізованого комунікативного наміру.

І якщо комунікативна мета творів художнього мовлення визначена функцією художньої літератури, яка полягає в досягненні естетичної насолоди завдяки естетичній інформації художнього тексту, то на матеріалі творів постмодернізму відбувається вихолощення цієї комунікативної мети задля реалізації комунікативного наміру автора твору – викриття вад спільноти людей, які руйнують гармонію цього світу. При цьому артефакти, зображені в тексті не є носіями естетичної інформації.

Фактор естетичної насолоди може бути частково реалізований, якщо читач і автор стоять на однакових позиціях щодо оцінки ситуації у світі, яка знаходить свій відбиток у художньому творі, тобто читач як і автор негативно оцінюють зміни в суспільстві, але не мають відповідних важелів впливу на такі події і як результат застосовують іронічну або навіть саркастичну тональність для відбиття цього ставлення, отримуючи насолоду від естетики вираження зазначених видів тональності. Тобто, читач може “насолоджуватись” естетикою відображення почуття іронії або естетикою відображення сарказму в іронічній, саркастичній або іронічно-саркастичній тональностях – типових для творів авторів, представників літературного напрямку “постмодернізм”.

Інтенція автора знаходить своє відображення в усіх трьох формах структури тексту. Однак увага цієї публікації націлена на втілення інтенції автора у ритмотональній будові тексту, яка складається з ритмічної основи композиційно-мовленневих форм і розмаїтої палітри тональностей тексту різної ієрархічної підпорядкованості, засобами вираження яких можна назвати насамперед засоби синтаксичної та лексичної експресії, а також усі стилістичні засоби.

Своєрідну ієрархію у плані синтагматики тексту становлять одиниці ритмотональної будови тексту: домінантна тональність твору, основні види тональностей, а також тони локального значення.

Матеріалом дослідження тональної будови твору постмодерністського напрямку був обраний саме твір Крістофа Рансмайра як дещо менше досліджений літературний текст у сучасній філологічній науці порівняно з іншими творами: “Ім’я троянди” Умберто Еко та “Парфюмер” Патріка Зюскінда.

До цього часу роман “Останній світ” більшою мірою досліджувався з позицій літературознавства. Основна увага приділялась змістовній частині тексту й меншою мірою мовній. Українські літературознавці Д. Затонський, Б. Бігун та Л. Цибенко у своїх розвідках у першу чергу концентрували увагу на постмодерністськості цього роману, доводячи, що твір Рансмайра дійсно один із вершинних творів цього літературного напрямку.

Дещо провокативно сформульований підхід до аналізу “Останнього світу” у Б. Бігуна. Він розглядає цей мистецький витвір як “позбавлення тексту” або “невідбутність тексту” (Бігун 1998: 141). При цьому йдеться не про невідбутність чи позбавлення самого тексту роману, а про одну з рис постмодерну, а саме: зникнення книги, тобто тексту, як перипетії сюжету, повторюваної в літературі цього напрямку й вже присутньої, наприклад у романі Умберто Еко “Ім’я троянди”. Однак цей артефакт обґрунтовується з філософських засад як інше світобачення й світосприйняття. Дійсність за Бігуном та Льїним убачається як текст – паралель до Шекспірівського: життя – це театр. “Поставивши знак рівності між дійсністю й текстом, сучасна свідомість вернулась

до повністю міфологічного розуміння реальності, де цієї межі теж не існувало” (там само: 143). Бігун ставить також знак рівності між текстом і культурою (там само: 158). Він бачить руйнацію культури через руйнацію й невідбутність тексту в романі Рансмайра, обґрунтовуючи трагічність постмодерністського твору як символ кінця постмодернізму й започаткування якогось нового напрямку й періоду, якого ще не розпізнати. При цьому він схиляється до песимістичного висновку про мовчання в літературі.

Продуктивною для дослідження роману Рансмайра є думка І. М. Зварича (2003), який доводить, що міф – це не доісторична стадія розвитку людського мислення, а постійна його складова. З цього приводу Л. А. Петрова зазначає, що постміфологічне (художнє) мислення стає історичним. Воно моделює всесвіт у незворотній послідовності подій, й це моделювання втілюється в сюжеті, генетично зумовленому міфом і успадкованою від нього ознакою творення цілісної художньої єдності (Петрова 2006: 37). Виходячи з цих засадничих позицій, можна з упевненістю констатувати, що постмодерністський інтертекстуальний роман Рансмайра має ознаку цілісності, тому що художня картина світу автора гомогенна. Вона втілює “лінійний” і “циклічний” час за Яковлевою (Яковлева 1994: 101). При цьому лінійний час має всі свої об’єктивні ознаки, а циклічний уособлює повторюваність тих самих подій, спільність людських доль у всі історичні епохи.

Цибенко, даючи інформацію про історію написання “Останнього світу” наголошує, що Рансмайр працював на замовлення видавництва “Грено” над прозовим переказом “Метаморфоз” Овідія й під час роботи помітив, “що вічні образи й теми

античної міфології живуть у сучасності, їх зустрічаєш то у Відні, то в невеликому гірському селі Пелопоннесу чи на узбережжі океану в Бразилії.” (Цибенко 1994: 195). Тобто, художнє мислення, складовою якого завжди є міфологізація, зазнало в Рансмайра значного впливу від праці з текстом Овідія й набуло іншої форми, домінанту якої склала саме міфологізація.

Дискусійною видається теза про відчуття трагічності на час закінчення якогось напрямку, наразі постмодерністського (Бігун 1998: 158). Сам постмодернізм не сприймає події як трагічні, й тому справедливо підкреслює Ю. І. Ковалів, що в постмодернізмі мистецтво трагікомічне, фарсове, “охоплене самоіронією, самопародією, пастишем” (Ковалів 2007: 255).

Лариса Цибенко визначає тон оповіді роману Рансмайра як “жорсткий і лірично гнучкий водночас” (Цибенко 1994: 204). Ці дві дещо протилежні якості зливаються в домінантний сумний тон усього твору, тому що емоція “сум” виникає, коли приходить нещастя або стаються якісь втрати. Нещастя випало на долю Овідія в розквіті сил і талану, й це відбилося на долі Котти, який утратив ґрунт під ногами від того, що такі колоси як Назон не втримуються на досягнутих висотах у тоталітарному світі. Хисткість умов існування особистості в суспільстві, де кожна “людина людині вовк” (Рансмайр 1991: 266), а також у мінливому світі природи з її катаклізмами: раптова зміна клімату, буревії, землетруси, лавини, повені, посухи і т.д. – усе це провісники апокаліпсису, що з кожним днем стає все ближче. Й тому О. Карельський (Карельський 1993: 8) справедливо наголошує на тривозі й тоні застереження, яким просякнуті сторінки твору, а також на дивній метаморфозі творчого оформ-

лення реалій життя: “те, що по суті мало б бути елегією, оформлюється, майже мимоволі, *чи не як* дифірамп” (Карельський 1993: 12). І з цим також не можна не погодитись, тому що естетичне почуття “іронія” притаманне всьому постмодернізму й “Останньому світові” зокрема. Це почуття, яким керується автор у своєму творчому процесі, безумовно викликає в читача, наразі літературознавця, відчуття “чи не як” щодо протилежного полюса якості певної форми, тобто іронічного сприймання зображеного світу.

Біопсихосоціальна зумовленість суму має відбиток у констеляції сюжетної долі персонажа Котти як песимістичної: Котта, римський сибарит, хоча й з тавром лінощів душі й способу життя, отриманому в спадок від народження, – носій римської культури, так само, як і Назон. І якщо сприйняти символізм сюжетної деталі – пошук спаленої автором книги в можливо новому відродженому варіанті як культури, а книги – це завжди носії певної культури, то сум виникає від того, що напівбожевільний Котта, зібравши слова з книги Назона, не в силі записати, зафіксувати цей текст, тому що все перетворюється на тлін: камені розсипаються на пісок, з паперу стає попід, клаптики тканини й написані на них слова втрачають фарбу під впливом пекучого сонця й перетворюються на ганчір’я. З доброї волі ставши втікачем Риму, Котта шукає свою історію, тобто свою долю в скелястому світі зруйнованої Трахіли, але до нього поверталось тільки відлуння його власного крику (Рансмайр 1991: 288).

Сумний тон як домінанта поліфонії всього твору є результатом відбиття втрат і нещастя, яке врешті решт формується з утрат. Зазначені екстралінгвальні фактори – це психокогнітивна основа сумного тону. Однак текст роману – це витвір

з естетичною інформацією насамперед стосовно техніки зображення, тому він є водночас носієм іронічно-саркастичної тональності як змішаного типу світовідображення, притаманного художній картині світу автора-постмодерніста.

Виходячи з дефініції, тональність формується трьома факторами: інтенцією адресанта, якостями об’єкта мовлення й ставленням адресанта до цих якостей. Іntenція автора полягає в зображенні останнього світу людей, тому що людство може зникнути від результатів свого ж технізованого життя (Трахіла, Ліміра), можливу загрозу можуть нести роботи, як прообрази міфічних бездушних створінь з каменя з базальтовими серцями, до яких у автора негативне ставлення. З інтенції автора формуються тривожний та застерігаючий тони.

Об’єктивні властивості об’єкта мовлення – художньої реальності є по суті сумні, тому що основним концептом художньої картини світу Рансмайра є переапокаліптична дійсність. Третій фактор – ставлення автора до цих якостей об’єкта мовлення, зумовлено естетичними почуттями іронії та сарказму, відповідно до чого загальна стилістична тональність цього постмодерністського тексту визначається як епічно-драматична стилістична тональність у своєму іронічно-саркастичному різновиді гумористичної тональності, представленої у застерігаючому, тривожному, сумному, патетичному, моторошному, розпачливому, суто іронічному, суто саркастичному тонах.

Тональна будова тексту ґрунтується на його ритмі, який формується ритмом композиційно-мовленнєвих форм, використаних автором для зображення художньої реальності. Для відображення пошуків Овідія Назона та його “Метаморфоз” автор обирає кмф “розповідь” – типову

для романів, з планом минулого часу. Однак представленість цієї кмф у тексті мінімальна. Художній час дії роману триває неповний рік: від квітня до січня. Елементи цієї кмф, наприклад у першому розділі роману, становлять 7 речень. Перший короткий відрізок тексту складається з трьох речень, другий з двох і ще двічі зустрічаються елементи цієї кмф обсягом в одне речення. Від загальної кількості речень першого розділу роману речення з кмф “розповідь” становлять 4,6%. У такій самій пропорції елементи цієї кмф зустрічаються протягом усього роману. Вони сигналізують розповідну канву твору, однак не становлять основу композиційної будови тексту. Основною кмф цього роману є опис у найпредставленішому різновиді “динамічний опис”, але продуктивними різновидами залишаються “опис предмета” та “характеристика”. Фрагментарно присутня кмф “міркування”.

Використання цих видів кмф саме в такій пропорції зумовлене інтенцією автора, показати останній світ у його мінливості. Мінливість процесуальна й пошуки Котти також процесуальні, однак про них більшою мірою не повідомляється, а ці пошуки описуються. Майже те ж саме відбувається з переповіданням історій міфічних персонажів. В окремих місцях цих переповідань ми можемо стверджувати, що це гібридна форма розповіді й опису з незначним превалюванням розповіді. М. П. Брандес уживає щодо таких гібридних форм термін *Sichtbericht*, але в більшій частині цих історій просторові відносини та якісний бік властивостей речей, процесів, людей значно превалює над часовою послідовністю розповіді, тому ми говоримо про оповідну, а не розповідну техніку письма роману Рансмайра.

До загальних характеристик ритму твору належить показник середньої довжини речень, він у Рансмайра становить 27,4 слова. Це показник довгих речень, що також пов'язано з превалюванням кмф “опис”, яка вимагає деталізованого зображення визначених процесів. Перші 9 речень роману становлять кмф “опис” у різновиді “характеристика”. Ритм цього відрізка тексту формується реченнями із середньою довжиною в 22,6 слова, тобто нижчою за показник усього роману. Однак середня довжина синтагм ще нижча – 5,7 слова або 8,6 складів. Середня довжина слова в цьому відрізку тексту становить 1,5 складу. Ці показники свідчать про дещо піднесений тон, характерний для патетичної тональності зображення стихії моря. Цей тон превалює на самому початку роману, у перших п'яти реченнях. Автор продуктивно використовує стилістичну фігуру “пролепса” в трьох реченнях цього відрізка тексту. У чотирьох реченнях уживається граматичний паралелізм з метою додати гомогенності ритмічній структурі цього відрізка тексту й оформити патетичний тон на рівні ритму – тактова однорідність становить 72%. При цьому відбувається повтор і на лексичному рівні.

*Ein Orkan, das war ein Vogelschwarm hoch oben in der Nacht; ein weißer Schwarm, der rauschend näher kam und plötzlich nur noch die Krone einer ungeheuren Welle war, die auf das Schiff zusprang. Ein Orkan, das war das Schreien und das Weinen im Dunkel unter Deck und der saure Gestank des Erbrochenen. Das war ein Hund, der in den Sturzseen toll wurde und einem Matrosen die Sehnen zerriß. Über der Wunde schloß sich die Gischt. Ein Orkan, das war die Reise nach Tomi.*

Цифровий запис цього відрізка тексту унаочнює повторюваність тактів певної довжини й повтор їх комбінацій. Цифра означає кількість складів у такті.

1. 3431422222244461 – затакт останнього такту – 1 склад
2. 34434333 – затакт останнього такту – 2 склади
3. 442733
4. 423
5. 343 – – затакт останнього такту – 1 склад

Цей же тип тону відчутний і в кінці уривка – восьме речення, де знову йдеться про міць стихії й підкреслюється безпорадність, мізерність людини перед нею. Таким чином чергуються два види тонів патетичний щодо природного явища та іронічного щодо людини. Зазначене речення довге (49 слів), воно складається з семи синтагм із середньою довжиною в 7 слів або 10,3 складу й середньою довжиною такту в 3 склади. Шість із семи пауз цього речення синтаксичні, тобто довші, й у поєднанні з прогредієнтною інтонацією є елементом патетичного тону на ритмічному рівні. Лексико-граматичні фігури “перелік” і “повтор” разом з парцеляцією – носії гомогенного ритму цього речення:

*Aber die Dünung hob ihn, hob das Schiff, hob die ganze Welt hoch über den salzigen Schaum der Route hinaus, hielt alles einen Herzschlag lang in der Schweben und ließ dann die Welt, das Schiff und den Erschöpften wieder zurückfallen in ein Wellental, in die Wachheit und die Angst.*

Цифровий запис унаочнює ритмічну гомогенність і цього відрізка тексту: 422 2122143265234226523422323554.

На лексичному рівні автор добирає лексику літературної норми без негативної оцінки й використовує метафору, що визначає патетичний тон не як симульований, а як природний. Цей тип тону автор використовує також оформлюючи промову Овідія Назона на стадіоні “Сім притулків”, де йдеться про чуму на Егіні й виникнення нового народу. Але іронічний тон автора, який одразу ж після промови, зображуючи реакцію влади – імператора, який спить під час промови, й реакцію більшості присутніх, які з ентузіазмом плескали в долоні, але не від схвалення змісту, а тому що в присутності імператора потрібно демонструвати ентузіазм як вияв вірнопідданицьких почуттів, демонструє несприйняття патетичного тону Овідія як застороги людям, а як сприйняття патетичної форми промови, тому що це відповідало канонам соціальної гри в тоталітарному суспільстві.

Іронічний тон відчутний у зображенні ставлення жителів Томі до смерті.

“Die Alten und Siechen der eisernen Stadt, die in der Kälte alle ihre Kräfte gespart und doch allein von der Hoffnung auf die Schneeschmelze am Leben gehalten worden waren, sie atmeten endlich auf; *in dieser grenzenlosen Erleichterung, in diesem Nachlassen und Zurücksinken erreichte viele von ihnen der Tod.* In der ersten Woche des Südwindes hob Thies der Deutsche drei Gruben aus, in der zweiten vier und errichtete über den Gräbern seine kunstvollen Kuppeln aus Stein.” (Рансмайр 1991: 98).

Іронічний тон виникає на ефекті неочікуваності. Після дворічної зими нарешті прийшла весна, й старі та хворі



з полегшенням зітхнули, що нарешті діждалися тепла. І от “у цій безмежній полегкості, в умиротворенні й супокій багатьох настигла смерть”. Автор іронізує над тим, як люди звикають до лиха й позитивний стан речей повністю руйнує їх захисні сили. Цей тип тону стає ще відчутнішим у зображенні могил, коли Діт (Thies) споруджує вишукані кам’яні надгробки. Лексема *Grab* означає яму для поховання померлого й сприймається людьми як неприємне. Іронічний тон виникає на основі контекстуальної сполучуваності цієї лексеми з лексемою *kunstvoll*. Асоціативний ряд поняття з галузі архітектури сакральних споруд *kunstvolle Kuppeln* становлять слова *церкви, собори*, тобто *kunstvolle Kuppeln der Kirchen, der Dome*, а не могили. Крім того бані соборів з каменя не будуються. Для цього використовують інші матеріали. Практично були споруджені груди каміння на могилах, але каміння було вишукано розташовано. Тобто іронічний тон виникає з порушення ритуальної дії у свідомості людей сьогодення – ставити пам’ятники на могилах, які мають вишукану форму.

Саркастичний тон використовується автором у змалюванні карнавальної ночі в Томах. Котту вразила примітивність костюмів як вияв злиденності й високість образів, які ці костюми символізували. Саркастичний тон проявляється в зображенні прірви між цими величинами, наприклад у констеляції: *Der Schlachter wollte Phöbus sein*. (Рансмайр 1991: 92) (Різник хотів бути Фебом). Різник і бог сонця – це несумісні речі. Рансмайр уживає також дієслово *nachäffen* у значенні *unschöpferisch, einfallslos übertrieben nachahmen* з маркером *abwertend* (негативно за словником Клаппенбах/Штайніц (WdG) (1977: 2584) стосовно бажання

жителів залізного міста бути носіями пишноти Риму. Цей же тип тону присутній у змалюванні останків вовка, який символізує сутність людського суспільства, де людина людині вовк. Німецьке слово *Kadaver* означає тлін тварин, а стосовно людини це слово вживається з негативною оцінкою (1978: 2010) з метою зображення її підступності та підлоти. Змалюванням останків вовка Рансмайр викликає в читача емоцію “огида”, й при цьому реалізується зла іронія, тобто маємо саркастичне зображення мертвечини:

Die Fliegen prasselten taub und blind für die Verzweiflung eines Römers noch aus der Bewegung des Aufschwirrens wieder auf *den Kadaver* hinab und tauchten ihre Rüssel in die *süße Verwesung*. (Рансмайр 1991: 236).

Оксиморон *die süße Verwesung* (солодка гниль) є в цьому контексті виразом саркастичного тону. Саркастичний тон створюється також використанням символіки кольору в “Останньому світі”. Дослідник поеми Овідія “Метаморфози” Н. М. Шегедин (Шегедин 2007: 205–206) зазначає продуктивність мікрополя червоного кольору як кольору імператора. Прикметник *rutilus* (рудий) складає всього 9,45% від усіх лексем зазначеного мікрополя у творі Овідія. Рансмайр використовує прикметник *rot* у значенні *rostrot* (рудий як іржа), а також *eisern* у значенні *рудий/іржавий* у 94% випадків стосовно мікрополя червоного кольору, підкреслюючи цим занепад світу, Томи – кінець світу.

Підсумовуючи можна констатувати, що роман Рансмайра дійсно належить до напрямку постмодернізму, що підтверджується його ритмотональною будовою,

представленою епічно-драматичною стилістичною тональністю у своєму іронічно-саркастичному різновиді гумористичної тональності, реалізованої у застерігаючому, тривожному, сумному, патетичному, моторошному, розпачливому, суто іронічному, суто саркастичному тонах. Сумний тон як домінанта

поліфонії всього твору є результатом відбиття втрат і нещастя, яке формується з утрат, і становить психокогнітивну основу сумного тону, але він увесь час корелює з іронічним і саркастичним тонами, які відповідають типу світовідображення, притаманного художній картині світу автора-постмодерніста.

## summary

### Σ Rhythmic tonal text structure of the postmodern novel by Christoph Ransmayr *The Last World*

The article deals with problems of tonal construction of the text and presents the various tips of language functioning based on the concept of the text generation predetermined by the activity factor, rhythm theory and the concept of psychic stereotypes of different kinds of activity, which constitute a form system and have an influence on tonality as a text unit and as a text category.

Tonalities are some kinds of patterns of the certain expression tips, which are based on the composition form rhythm and filled by expression of grammar-syntactic and lexical-stylistic means of speech. It corresponds to intention and the author attitude to communicational subject in oral or written communicative situations.

The basic tonality of the novel by Christoph Ransmayr *The Last World* is the sad one. This novel belongs to the postmodernism, so it has the ironic-sarcastic tonality too. The tonality paradigm of this novel consists of epic-dramatic stylistic tonality in its ironic-sarcastic appearance realised in a warning, anxious, sad, pathetic, sinister, desperate, ironic and sarcastic tones.

## Література

- Бігун 1998: **Бегун, Борис** “Последний мир” К. Рансмайра: избавление от текста или неизбежность текста? – In: Вікно в світ. Австрійська література – Київ. – №2. – С. 141–160.
- Брандес 2004: **Брандес, Маргарита**. Стилистика текста. – Москва: Прогресс–Традиция; ИНФРА–М. – 416 с.



- Зварич 2003: **Зварич, Ігор**. Міфологічна парадигма художнього мислення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.06 "Теорія літератури". – Київ. – 42 с.
- Карельський 1993: **Карельський, Александр**. О людях и камнях, о людях и птицах. – In: Рансмайр К. Последний мир. – Москва: Радуга. – С. 5–15.
- Ковалів 2007: **Ковалів, Юрій**. Літературознавча енциклопедія : [у 2 т.]. – Т. 2. – Київ: Видавничий центр "Академія". – 622 с.
- Петрова 2006: **Петрова, Луиза**. Лингвокогнитивные основы художественной картины мира. – Симферополь: ОАО "СГТ". – 284 с.
- Рансмайр 1991: **Ransmayr, Christoph**. Die letzte Welt. – Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag. – 319 S.
- Цибенко 1994: **Цибенко, Лариса**. Крістоф Рансмайр і його роман "Останній світ". – In: Рансмайр К. Останній світ. – Київ: Основи. – С. 193–206.
- Шегедин 2007: **Шегедин, Назар**. Структура та склад лексико-семантичного поля прикметників кольору у поемі Овідія "Метаморфози". – In: Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. – 2007. – № 4. – С. 204–207.
- Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache: [in sechs Bänden]. – Hrsg. **Klappenbach, Ruth, Steinitz, Wolfgang**. – Bd. 2. – Berlin: Akademie, 1977. – S. 801–1600.
- Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache: [in sechs Bänden ] – Hrsg. Ruth Klappenbach, Wolfgang Steinitz. – Bd. 3. – Berlin : Akademie, 1978. – S. 1601–2412.
- Яковлева 1994: **Яковлева, Елена**. Фрагменты русской языковой картины мира (Модели пространства, времени и восприятия). – Москва: Гнозис, 1994. – 344 с.