

**ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В  
НОВЕЛЛЕ МОПАССАНА BOULE DE SUIF / ORGANIZATION OF  
ART SPACE IN MAUPASSANT'S SHORT STORY BALL OF FAT /  
ORGANIZAREA SPAȚIULUI ARTISTIC ÎN NUVELA BULGĂRE DE  
SEU DE MAUPASSANT<sup>1</sup>**

**Abstract:** *The given article is dedicated to research of spatial structure in the short story by Guy de Maupassant Boule de suif. As a result of the analysis varieties of expression models and types of spatial relations are revealed as well as interaction of spatial structure of the short story and plot and characters.*

**Key words:** *art space, types of space, Maupassant.*

**Резюме:** *Данная статья посвящена исследованию структуры пространства в новелле Ги де Мопассана Boule de suif. В результате анализа выявлены разнообразные типы и модели выражения пространственных отношений, а также взаимодействие пространственной структуры новеллы с сюжетом и персонажами.*

**Ключевые слова:** *художественное пространство, типы пространства, Мопассан.*

Настоящая статья представляет собой попытку анализа особенностей пространственной организации новеллы Ги де Мопассана «Boule de suif» («Пышка»), первой новелле знаменитого французского писателя, которую Флобер назвал шедевром и которая сразу же снискала автору имя и известность.

Филологический интерес к пространству возник еще со времен античности, но изучение пространственно-временных категорий достигло особого расцвета в XX веке, благодаря работам отечественных и западных филологов, философов, лингвистов, таких как М.М. Бахтин, Т.В. Булыгина, В.В. Виноградов, Л.В. Карасев, Е.С. Кубрякова, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, Е.М. Мелетинский, М. Мерло-Понти, В.Я. Пропп, И.Б. Роднянская, В.Н. Топоров, П.Х. Тороп, П.А. Флоренский, А.Цейтлин, В.Б. Шкловский, Е.С. Яковлева, Г. Башляр, Ц. Тодоров, М. Хайдеггер, О. Шпенглер, М. Элиаде, Р. Якобсон и многие др.

Художественное пространство в произведениях Ги де Мопассана стало объектом изучения французских исследователей, начиная с 80-х годов XX-го столетия. Авторы исследований, в основном диссертационных, анализируют те или иные аспекты художественного пространства в различных произведениях Мопассана. Так например Ж.-А. Риу изучает отношения между пространством и персонажем в произведениях Ги де Мопассана, выявляя, каким образом персонаж занимает, осваивает и присваивает пространство для проявления своего «я» [Riu, 1996]. Йенд Джанг исследует пространство и его роль в нарративной структуре романа «Жизнь» Мопассана [Zhang, 1986]. А. Аббауи-Фахем рассматривает соотношение пространство-персонаж в романах Ги де Мопассана «Жизнь», «Монт-Ориоль», «Сильна как смерть», а также отношение между мопассановской пространственной

---

<sup>1</sup> Ludmila Prenko, Université d'Etat du Daguestan, Russie, prenli@mail.ru.

картиной и его эстетикой [Abbaouy-Fahem, 1998]. Аналогичных работ отечественных исследователей нами не обнаружено.

Выбор в качестве объекта исследования новеллы «Boule de suif» обусловлен тем, что среди работ, посвященных творчеству Мопассана, нет исследований, где анализировалось бы художественное пространство данной новеллы и уровни взаимодействия ее пространственной структуры с сюжетно-композиционным строением и системой персонажей.

Композиционное мастерство Мопассана явилось новым словом для французской новеллистики, что нашло отражение и в репрезентации художественного пространства. Многие исследователи отмечают тесную взаимосвязь времени и пространства в художественном произведении. Например, Д.С. Лихачев пишет: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется» [Лихачев, 2001: 235]. Само же понятие хронотопа принадлежит М.М. Бахтину. Однако, для ряда исследователей (Bachelard 1957, Николина 2003, Тураева 1986, Лотман 1997 и др.) именно пространственность является важнейшей характеристикой художественного мира. Например, по Башляру, образы имеют пространственный, а не временной характер, соответственно их анализ называется «поэтикой пространства» или «топоанализом», анализом мест [Bachelard, 1957].

За основу при определении понятия «художественное пространство» нами было взято определение М. Бахтина: «Под художественным пространством понимается особая модель отражения объективного мира, творчески воспринятого автором [Бахтин, 2000: 9]. Художественное пространство моделирует не только и не столько пространство как таковое, оно является объемлющей рамкой для темы и идеи художественного произведения. Создание пространства выступает в качестве средства опредмечивания образа, идеи, входит в состав схемы индивидуализации [Богин, 2001].

Оригинальность пространственной организации новеллы « Boule de suif » проявляется в сложной комбинации пространственных образов в пределах одного текста. В исследуемой новелле можно выделить следующие четыре типа художественного пространства: город и его окрестности - дорога (из данного города в другой) - постоялый двор – продолжение дороги. Как видим, новелла характеризуется изменением мест действия, а в ряду пространственных характеристик обнаруживаются повторы.

Рассмотрим подробнее каждый тип пространства. Первый топос в новелле - город и его окрестности. С первых же строк писатель погружает нас в трагедию национального масштаба: отступление французских войск под натиском прусской армии. Данному типу пространства соответствуют следующие характеристики. Этот топос – реальное географическое пространство, что представлено в тексте в виде конкретных мест, в первую очередь, города:

*Pendant plusieurs jours de suite des lambeaux d'armée en déroute avaient traversé la ville*  
(р. 21).

Город в начале новеллы не назван, несмотря на его детерминированность путем введения определенного артикля – *la ville*. В пространственной организации текста особую роль играет отграниченность места действия, в данном случае это французский город Руан, т.е. пространство в первой части новеллы конкретизируется за счет географической соотнесенности:

*Les Prussiens allaient entrer dans Rouen, disait-on* (p. 22)

Отличительной чертой художественного пространства первого этапа текста является такое его свойство, как расширение. Оно реализуется за счет введения в текст новеллы топонимов и гидронима:

1. *Les derniers soldats français venaient enfin de traverser la Seine pour gagner Pont-Audemer par Saint-Sever et Bourg-Achard...* (p. 22).

2. *Cependant, à deux ou trois lieues sous la ville, en suivant le cours de la rivière, vers Croisset, Dieppedalle ou Biessart, les marinières et les pêcheurs...* (p. 24)

3. *Puis, un peu plus tard, une masse noire descendit de la côte Sainte-Catherine, tandis que deux autres flots envahisseurs apparaissaient par les routes de Darnetal et de Boisguillaume. Les avant-gardes des trois corps, juste au même moment, se joignirent sur la place de l'Hôtel-de-Ville...* (p. 22).

В данных текстовых фрагментах писатель рисует точный географический маршрут нашествия, т.е. топографическими реалиями передано конкретное художественное пространство, что придает объективность повествованию. Этой же цели подчинены и лексические единицы, передающие идею пространства: *dans les bois voisins* (в соседних лесах), *sous des broussailles* (в чаще леса), *les bornes des routes nationales à trois lieues à la ronde* (верстовые столбы крупных дорог на три лье в окружности). В произведениях Мопассана географическое пространство играет значительную роль, оно не субъективно или вымышлено, а наделено точными координатами и глубоким знанием как географии Нормандии, где происходит действие большинства произведений писателя, так и ее ландшафта.

Существенным признаком, организующим пространственную структуру текста новеллы, является оппозиция «замкнутый / разомкнутый». Замкнутое пространство, интерпретируясь в тексте в виде различных бытовых пространственных образов (дома, города, родины) и наделаясь определенными признаками («родной», «теплый», «безопасный»), противопоставлено разомкнутому «внешнему» пространству и его признакам: «чужое», «враждебное», «холодное». Это хорошо чувствуется в анализируемой новелле.

Внутреннее пространство Руана становится проницаемым, открытым для врагов, что передается при помощи точных топонимических маркеров, а также лексических единиц, входящих в концепт «город»: *l'urbanité, le pays; la ville = la cité = le bourg; les maisons = les demeures*; его жителей: *les habitants = les bourgeois = les citoyens; les commerçants*; наименования частей города: *les rues, la place, les places publiques, les bourgs, les routes*. Средствами грамматического оформления категории открытого линейного пространства в новелле являются также глаголы направленного действия, т.е. локальные глаголы: *traverser, avancer, marcher, passer, aller, s'en aller, suivre, rentrer, s'embarquer*; существительные, обозначающие движение и процесс: *la marche, la fuite, l'attaque, la déroute, l'allure, la reconnaissance, la ronde etc.*

Закрытое пространство в новелле эксплицируется такими лексемами-типизаторами как: *les maisons, les chambres, les murs, le foyer, la porte, les fenêtres, la table, l'intérieur de la maison etc.* Восприятие дома как конкретного пространства становится возможным благодаря наличию в тексте таких архитектурных деталей, как окно (*fenêtre*), дверь (*porte*), стены (*les murs*) и др. Все они выполняют пограничную функцию, отделяя дом от внешнего пространства.

При рассмотрении взаимодействия внутреннего и внешнего пространств выявляется функция взгляда мопассановских персонажей: взгляд жителей города из-за закрытых ставен:

*...montaient le long des maisons qui semblaient mortes et désertes, tandis que, derrière les volets fermés, des yeux guettaient ces hommes victorieux, maîtres de la cité, des fortunes et des vies...* (p. 23).

Глаза коллективного анонимного персонажа – горожан – являются как бы границей двух пространств, некими “вратами” из одного мира в другой. Вторжение войны представляется французам как наступление стихии, природы на разум:

*Les habitants, dans leurs chambres assombries, avaient l'affolement que donnent les cataclysmes, les grands bouleversements meurtriers de la terre, contre lesquels toute sagesse et toute force sont inutiles* (p. 23)

Таким образом, трагические события в жизни горожан связаны с сужающимся вокруг них пространством, в силу чего стержневым образом, реализующим замкнутое пространство в новелле, становится образ дома.

Ряд лексических единиц может входить как в описание открытого, так и закрытого пространства: *les maisons, la porte, la fenêtre, les murs*. Это зависит от угла зрения и позиции наблюдателя.

Пространство, образ которого создается в новелле, отмечено дисгармоничностью, что является следствием действия деструктивных сил – захватнической прусской армии. Внутреннее, замкнутое пространство французских горожан отделено от внешнего только стенами и дверями их домов. Но граница не выполняет своего основного предназначения: она не обладает непроницаемостью и два подпространства – своих (французских мирных граждан) и чужих (прусских солдат) взаимно пересекаются, т.к. горожане вынуждены селить у себя пруссаков:

1. *Mais à chaque porte des petits détachements frappaient, puis disparaissaient dans les maisons* (p. 23)

2. *C'était l'occupation après l'invasion* (p. 23)

В описании отдельных деталей, наиболее значимых для автора при отображении отношений французских горожан и их постояльцев-пруссаков, проявляется определенная фрагментарность художественного пространства: из всего интерьера дома подробно описывается только стол – символ установления отношений с завоевателями:

*Dans beaucoup de familles, l'officier prussien mangeait à table* (p. 23)

Трансформация этих взаимоотношений актуализируется и за счет употребления пространственных маркеров, составляющих бинарную оппозицию:

*Au-dehors on ne se connaissait plus, mais dans la maison on causait volontiers, et l'Allemand demeurait plus longtemps, chaque soir à se chauffer au foyer commun* (p. 23)

В данной части новеллы действие из динамического (отступление французской армии и наступление прусской армии) превращается в статическое (горожане, прячущиеся от страха в домах, а затем принимающие на постой оккупантов).

Важной характеристикой пространственной организации первой части новеллы является также соотношение горизонтальной и вертикальной осей: в начале новеллы пространство дано линейно – отступление французской армии через город; затем оно изображено вертикально – вражеская лавина хлынула с холма: *une masse noire descendit de la côte Sainte-Catherine*. Примечательно, что в этом отрывке резко меняется система пространственных отношений. «Верх», имеющий обычно положительную аксиологическую оценку, противопоставит в данном контексте «низу», как зло - добру.

В целом, пространство первого этапа можно определить как монополическую структуру, так как оно организовано вокруг одной точки, конкретного места локализации, т.е. города Руана и его окрестностей. Второй тип пространства - дорога - связан с изменением дальнейшего сюжета новеллы. Оккупация Руана вражеской армией является причиной желания нескольких горожан уехать в оставшийся пока свободным от врага Гавр, изменяя таким образом пространство текста. В этой части новеллы также чередуются движение и статика, но пространственная динамика изменяется, что связано с пространством-дорогой. Автор указывает способ передвижения – наземный (*en allant par terre*), затем морем (*s'embarquer*), точный пункт назначения – через Дьепп (*Dieppe*) в Гавр (*Le Havre*), а, при необходимости, и Англия:

1. *Quelques-uns avaient de gros intérêts engagés au Havre que l'armée française occupait, et ils voulurent tenter de gagner ce port en allant par terre à Dieppe où ils s'embarqueraient* (p. 25).

2. *Le premier ajouta: "Nous ne reviendrons pas à Rouen, et si les Prussiens approchent du Havre nous gagnerons l'Angleterre."* (p. 25).

Как видно из приведенных примеров, дорога имеет направление и цель – попасть в свободную от захватчиков часть Франции.

По мысли Ю. Лотмана, *дорога* – это тип художественного пространства, *путь* – движение литературного персонажа в этом пространстве. *Путь* есть реализация (полная или неполная) или не-реализация *дороги* (См.: Ольшванг, 2009: 11).

Начало пути – это естественный локус для его субъектов, каковым является в данном случае гостиница «Нормандия»:

*A quatre heures et demie du matin, les voyageurs se réunirent dans la cour de l'hôtel de Normandie, où l'on devait monter en voiture* (p. 25).

Реализм достигается Мопассаном не только за счет употребления точных географических координат, но и за счет точного обозначения даже наименования гостиницы.

Итак, в путь отправляются десять абсолютно разных персонажей и среди них – главная героиня Пышка. Появляется и средство передвижения - дилижанс:

*Donc, une grande diligence à quatre chevaux ayant été retenue pour ce voyage, et dix personnes s'étant fait inscrire chez le voiturier...* (p.25).

В дилижансе пространство из открытого, незамкнутого трансформируется в замкнутое. Мопассан вводит несколько деталей интерьера дилижанса - картины закрытого от внешнего пространства помещения. Оно довольно большое, т.к. в нем помещается десять человек, но убогое. Пространство дилижанса делится на два подпространства: «*le fond*» и «*la porte*». Первое – в глубине дилижанса, занято путниками, занимающими более высокое социальное положение в обществе:

1. *Tout au fond, aux meilleures places, sommeillaient, en face l'un de l'autre, M. et Mme Loiseau, des marchands de vins en gros de la rue Grand-Pont* (p. 27).

2. *A côté d'eux se tenait, plus digne, appartenant à une caste supérieure, M. Carré-Lamadon, homme considérable, posé dans les cotons, propriétaire de trois filatures, officier de la Légion d'honneur et membre du Conseil général. Mme Carré-Lamadon ... faisait vis-à-vis à son époux, toute mignonne, toute jolie, pelotonnée dans ses fourrures, et regardait d'un air navré l'intérieur lamentable de la voiture* (p. 28).

3. *Ses voisins, le comte et la comtesse Hubert de Bréville, portaient un des noms les plus anciens et les plus nobles de la Normandie...* (p. 28)

В части, находящейся ближе к двери, сидят две монашки, Пышка и демократ Корнюде:

*En face des deux religieuses, un homme et une femme attiraient les regards de tous* (p.29).

Эти два подпространства (*le fond* и *la porte*) в совокупности создают объём, который структурируется, заполняется субъектами, занимающими места в дилижансе в соответствии со своим социальным статусом. Таким образом, пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира, среди которых важная роль отводится социальным связям. В данном случае можно говорить о такой пространственной модели, как социальном пространстве новеллы.

При описании персонажей, находящихся внутри дилижанса, автор прибегает к круговой перспективе изображения закрытого художественного пространства, это особенно проявляется во фразе, где Пышка дерзко обводит всех пассажиров взглядом:

*Alors elle promena sur ses voisins un regard tellement provocant et hardi qu'un grand silence aussitôt régna, et tout le monde baissa les yeux à l'exception de Loiseau, qui la guettait d'un air émoussillé* (p. 29).

В тексте новеллы выявляется специфическая природа мопассановского «социума». Пространство «социума» воспроизводит здесь конкретно-историческое пространство Франции той эпохи. Первые три супружеские пары, «цвет» французского общества, обрисованы Мопассаном с сарказмом. Они держатся особняком, считая себя выше остальных в силу своего социального положения и богатства:

1. *Les trois hommes aussi, rapprochés par un instinct de conservateurs à l'aspect de Cornudet, parlaient argent d'un certain ton dédaigneux pour les pauvres* (p. 30).

2. *Ces six personnes formaient le fond de la voiture, le côté de la société rentée, sereine et forte, des honnêtes gens autorisés qui ont de la religion et des principes* (p.28).

Внутренней границей между женщинами служат обогревательные приборы, которыми запаслись высокопоставленные дамы:

*Les dames du fond, ayant apporté des petites chaufferettes en cuivre avec un charbon chimique, allumèrent ces appareils...* (p. 26).

Таким образом, очередность посадки путников в дилижанс, их пространственное расположение в нем и наличие своеобразной границы служат

важным социальным репрезентантом. А мастерство Мопассана в изображении персонажей, крупным планом, особенно супружеских пар, переключая внимание читателя с одного персонажа на другой, снискало ему славу предвестника кинематографического стиля в литературе.

Описание взаимоотношений путников в дилижансе в начале пути можно отнести к модели психологического пространства, а тот момент, когда Пышка кормит всех путников своими припасами, - к бытовому пространству.

Дорога, характеризующаяся релевантностью признака длины и нерелевантностью признака ширины, часто является в искусстве образом линейного направленного пространства, которое «становится удобным художественным языком для моделирования темпоральных категорий («жизненный путь», «дорога» как средство развертывания характера во времени) [Лотман, 1988: 255]. Следует отметить, что воспроизведение пространства в тексте определяется также литературным направлением, к которому принадлежит автор. Так, культура реализма, к которой относится и Ги де Мопассан, связана в основном с линейной моделью, когда пространство представляется бесконечно распахантым во все стороны.

Основным структурным компонентом природного пространства в рассматриваемом произведении является пейзаж, который, практически, на всем протяжении пути не меняется: пасмурное небо и падающий снег:

*... le lundi, vers trois heures, de gros nuages noirs venant du nord apportèrent la neige qui tomba sans interruption pendant toute la soirée et toute la nuit (p. 25).*

Пространство дано вертикально и горизонтально: движение, по сути дела, организуется только одной – горизонтальной – осью, т.е. оно линейно, тем не менее, встречается и вертикальная ось – сверху, с неба, сыплет весь вечер и всю ночь снег:

*Une lueur sale filtrait à travers de gros nuages obscurs et lourds qui rendaient plus éclatante la blancheur de la campagne où apparaissaient tantôt une ligne de grands arbres vêtus de givre, tantôt une chaumière avec un capuchon de neige (p. 27).*

И снова «верх» приобретает отрицательную коннотацию.

Вертикально-горизонтальная ориентация пространства движется к центру, к дилижансу, где находится повествователь. Мы видим окружающее пространство как бы глазами путешественников, хотя понимаем, что рассказ ведется анонимным объективным повествователем от третьего лица.

Дорога – это всегда открытое пространство, маркирующееся в тексте определенными локативами, таковыми в новелле являются поле (*le champ*), иногда деревья (*les arbres*) или хижина (*une chaumière*). Картины открытого пространства дополняются глаголами движения дилижанса, которые эксплицируют разные уровни изменения пространственных состояний и положений, точнее, чрезвычайно медленное продвижение из-за непогоды: *tirer, venir, avancer, s'enfoncer, glisser, aller si lentement, sombrer dans un amoncellement de neige, etc.*

Но основным местом действия в анализируемой новелле остается все же закрытое пространство дилижанса со своим социальным пространством. Динамика движения дилижанса находится в оппозиции к статике пассажиров, находящихся в нем.

Следующий этап развития пространственных отношений в новелле, третий тип пространства - постоялый двор – связан, как и предыдущий тип, с изменением сюжетной линии повествования. Встреченное препятствие в виде запрета на продолжение пути со стороны прусского офицера, вводит путешественников в иное географическое пространство, а именно, городок Тот (*Tôtes*):

*Des petits points de feu parurent en avant sur la route. C'était Tôtes* (p.36).

Столь желанная остановка превращается в вынужденную, таким образом, вновь происходит изменение пространства, и не только географического: из открытого (дорога) оно трансформируется в закрытое, замкнутое, т.к. уехать без разрешения на то прусского офицера путники не могут. На постоялом дворе пространство ограничено сначала столовой на первом этаже, затем спальнями на втором:

*...on alla visiter les chambres. Elles se trouvaient toutes dans un long couloir que terminait une porte vitrée marquée d'un numéro parlant* (p.28).

Утром следующего дня действие перемещается вместе со всеми персонажами на кухню, а потом во двор, когда путники начинают искать кучера. До конца новеллы локусы практически не меняются – они ограничены пределами постоялого двора или деревни Тот:

*Dans l'après-midi, comme on s'ennuyait à périr, le comte proposa de faire une promenade aux alentours du village* (p.47).

Пытаясь найти способ уговорить Пышку уступить домогательствам прусского офицера, попутчики главной героини перемещаются и группируются несколько иначе:

1. *Les hommes, qui discutaient à l'écart, se rapprochèrent* (p. 50).

2. *Les femmes se serrèrent...* (p. 50).

Добившись цели, они не могут заснуть от любопытства, каждая пара в своем номере:

*Et l'on ne dort que très tard, assurément, car des filets de lumière glissèrent longtemps sous les portes* (p.56-57).

И последний тип пространства в новелле «Пышка» - это вновь дорога, т.е. повторение второго этапа, но значительно уступающая в количественном отношении первому описанию и служащая финалом истории. Никто и ничто уже не препятствует их пути, и дилижанс снова трогается в путь:

*La lourde voiture s'ébranla, et le voyage recommença* (p. 57).

Пространство остается прежним, но дорога подмерзла и экипаж движется быстрее к общей радости всех:

*On fuyait plus vite, la neige étant plus dure...* (p. 60).

Однако кардинально изменилось психологическое пространство в дилижансе: от простого неприятия Пышки остальными пассажирами в начале новеллы до полного ее игнорирования в конце:

*On semblait ne pas la voir, ne pas la connaître; mais Mme Loiseau, la considérant de loin avec indignation, dit à mi-voix à son mari: "Heureusement que je ne suis pas à côté d'elle."* (p.57).

Мопассан уместил описание всего пути от Тота до Дьеппа в одной фразе:

*... et jusqu'à Dieppe, pendant les longues heures mornes du voyage, ... il continua, avec une obstination féroce...* (p. 60).

Финал новеллы – это гимн Франции, исполняемый в течение всего остатка пути демократом Корнюде, не дающим покоя остальным попутчикам, и слезы тихо плачущей Пышки.

Исследование пространственной структуры новеллы Ги де Мопассана «Boule de suif» позволило выявить основные пространственные характеристики произведения (место действия и его изменение, перемещение персонажей, типы, виды, модели пространства и др.). Вариативность пространственных характеристик связана с изменением сюжетно-композиционной линии новеллы.

При наличии разнообразных локусов, само пространство дисгармонично, что напрямую связано с художественным временем в новелле - периодом франко-прусской войны. Мотив войны позволяет Мопассану перемещать героев из одного пространства в другое, наполняя это перемещение социальными и психологическими коллизиями, что создает в произведении социальное и психологическое пространство. Исходной точкой пространства Мопассан делает город Руан, а основное пространство представляет собой дорогу с вынужденной остановкой на постоялом дворе, а затем - снова дорога. Поэтому типы замкнутого пространства (дилижанс, гостиница) являются составляющими не частной, личной жизни, а жизни публичной, разворачивающейся и трансформирующейся в социальную.

**Список литературы**

- Бахтин, М.М., 2000, Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук, СПб: Азбука
- Бахтин, М.М., 1975, Вопросы литературы и эстетики, М., Изд-во «Искусство»
- Богин, Г.И., 2001, Обретение способности понимать: Введение в герменевтику, М.: Психология и Бизнес ОнЛайн
- Лихачев, Д.С., 2001, Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб: Алетейя
- Лотман, Ю.М., 1997, *Художественное пространство в прозе Гоголя* // Лотман, Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство
- Лотман, Ю.М., 1988, В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя, М.: «Просвещение»
- Николина, Н.А., 2003, *Филологический анализ текста*: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений, М.: Издательский центр
- Ольшванг, О.Ю., 2009, *Сюжетно-пространственная и рецептивная структура романов-притч Р. Баха*. АКД. Екатеринбург
- Топоров, В.Н., 1983, Пространство и текст / Текст: семантика и структура. М.: Наука, с. 227-284.
- Тураева, З.Я., 1986, *Лингвистика текста*, М.: Просвещение
- Флоренский, П. А., 1993, Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.:Издательская группа «Прогресс»
- Abbaouy-Fahem, A., 1998, *La Relation espace-personnages dans les romans de Guy de Maupassant (Une vie, Mont-Oriol et Fort comme la mort)*, thèse, Littérature française, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle
- Bachelard, G., 1957, *La Poétique de l'espace*, Paris: PUF
- Ryu, J-H., 1996, *L'Espace et le personnage dans l'oeuvre de Guy de Maupassant*, thèse, Littérature française, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle
- Zhang, Y., 1986, *L'Espace dans Une Vie de Maupassant*, thèse, Littérature française, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle
- Maupassant, G., 1965, *Nouvelles choisies*, М., Изд-во «Высшая школа».