

УДК 821.161.1-32(Бунин И. А.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,44

ГСНТИ 17.07.41

Код ВАК 10.01.01

Н. В. Пращерук
Екатеринбург, Россия

МИНИАТЮРЫ И. А. БУНИНА 1920-х ГОДОВ: СИМВОЛИЧЕСКОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ НА РОДИНУ

Аннотация. В статье анализируются прозаические произведения малой формы И. А. Бунина «Роза Иерихона», «Именины», «Пингвины», написанные им в эмиграции в 1920-е годы. Их объединяет тема утраченной Родины и памяти о ней, которая в каждом из произведений воплощается оригинально, благодаря сложному совмещению различных жанровых и повествовательных стратегий. В «Розе Иерихона» притчевый компонент, в глубинной ориентации на который создавалась миниатюра, органично включен в лирический сюжет, что определяет яркую специфику этой миниатюры, многослойность символических планов. Особую напряженность сюжета и стилю придает соединение, казалось бы, несоединимого — аллегорического, тяготеющего к определенному горизонту смыслов, и символического, раскрывающегося в сложной ассоциативной соотнесенности ключевого образа с реальностями разного порядка, которые объемлет сознание-переживание героя. Семантическая концентрация (онтологическое свойство жанров малой прозы) достигается не только ассоциативным, аллегорическим и символическим подключением исторических и библейских сюжетов, но и интертекстуальным диалогом, который ведется внутри самого бунинского творчества. «Именины» выстраиваются с опорой на живописный принцип композиции, который основывается на «рядоположенности картин» с активизацией предметно-вещественной образности. Фактурная щедрость, обилие ярких подробностей, использование именных и глагольных форм настоящего времени создают эффект «упразднения времени», пребывающего здесь и сейчас семейного праздника. В «Пингвинах» сновидческая стилиевая доминанта органично увязана с жанром травелога и кинематографическим принципом развертывания сюжета. Логика жанра сохраняется, и повествователь балансирует между передачей внутреннего состояния и описанием увиденного во время путешествия — воссозданием, конечно, специфических, но все же путевых картин. Эта миниатюра — квинтэссенция трагических переживаний Бунина. Одной из ключевых становится здесь тема Пушкина, который «давно умер», — мертвого Пушкина. Она прямо соотносится с финалом, переводя национальную катастрофу в статус глобальной, общечеловеческой, вселенской.

Ключевые слова: миниатюры; краткие рассказы; притчи; лирические сюжеты; русская литература; русские писатели; литературное творчество; травелог; кинематографичность; стилиевая доминанта.

N. V. Prashcheruk
Ekaterinburg, Russia

BUNIN'S MINIATURES OF THE 1920s: SYMBOLIC RETURN TO THE MOTHERLAND

Abstract. This article contains the analysis of Bunin's short prosaic works like "The Rose of Jericho", "The Saints' Day", "Penguins" written in his immigration during the 1920s. They are all grouped under the topic of the lost Motherland and memories of it that are revealed originally in each story with the help of the complicated combinations of genre and narrative strategies. "The Rose of Jericho" contains the fable component, which merges with the lyrical plot defining the outstanding specificity and the wide variety of symbols in this short story. The outstanding tension of the plot is created by merging the exact meanings with symbols, unveiling in the complex associative relevance of the key image with different realities contained in the character's mind. Semantic concentration is reached by associative, allegoric and symbolic reference to historical and biblical events as well as intertextual dialogue permeating all the Bunin's works. "The Saints' Day" relies on the scenic concept of composition, based on a non-chronological storytelling. The richness of the textures, abundance of bright details and the use of present tense verbs create the effect of the "absence of time", a feeling of a family holiday that is now and here. In "Penguins", a dream-related style is perfectly combined with the travelogue genre and cinematic plot development. The rules of the genre are followed and the narrator balances between expressing feelings and describing the things seen during the journey — creating a very specific traveler's view. This miniature is the quintessence of Bunin's tragic experience. One of the key topics in this story is Pushkin who is «gone» — the dead Pushkin. It is directly related to the end of the story turning the national catastrophe into an international and even global one.

Keywords: miniatures; short stories; parables; lyrical plot; Russian literature; Russian writers; writing; travelogue; cinematography; style dominant.

Речь пойдет о миниатюрах, объединенных темой утраченной Родины и памяти о ней, — «Роза Иерихона», «Именины», «Пингвины». Они написаны в 1920-х годах, когда художник уже был в эмиграции.

Жанр малой формы, безусловно, отвечает природе бунинского феноменологического дара, органичен в поисках-стремлениях художника писать свободно, «новым приемом, пытаясь изобразить то состояние мысли, в котором сливаются настоящее и прошедшее, и живешь и в том и в другом одновременно» [Кузнецова 1995: 300]. Конечно, в приведенном высказывании Бунин рассуждал преимущественно о романе («говорили о романе» [Кузнецова 1995: 300]), однако, если иметь в виду «Жизнь Ар-

сеньева», то его структура как раз и связана не только и не столько с последовательностью событий, сколько с «рядоположенностью картин» [Флоренский 1993: 82] — другими словами, книга «собиралась» из воспоминаний-картин, увиденных и переживаемых здесь и сейчас. Миниатюры — при известном допущении — можно трактовать именно как картины-медитации-воспоминания, только живущие «отдельно», а не в пространственно-временном континууме романа, точнее, книги.

Обратимся к «Розе Иерихона». Точная дата ее написания неизвестна, предположительно, это период с 1917 по 1924, напечатана впервые в 1924 г. [Бунин 1965–67, 5: 510]. Миниатюра организована, как

будто, по законам лирического высказывания. В ней, на первый взгляд, вполне реализуется метонимический принцип как «универсальная модель лирического сознания» [Капинос 2014: 28]. В самом деле, «точкой, распространяющейся на все» [Чумаков 2008: 358–372] и разворачивающейся в тексте по принципу замещения, становится ключевой образ, который явлен уже в заголовке — «Роза Иерихона». Любопытно, что названию растения изначально присвоен статус имени собственного, что подчеркивается графически — написанием обоих слов с большой буквы. С одной стороны, так акцентируется значимость образа, а, с другой, — как мне кажется, это непреднамеренная, типично бунинская отсылка к «памяти жанра», в глубинной ориентации на который рождалось это произведение. Я имею в виду притчевый компонент, прихотливо и в то же время очень органично включенный в лирический сюжет миниатюры. Тем самым обобщенность аллегории, связанная с преданием о преподобном Савве, «избравшем для своей обители страшную долину Огненную, нагую мертвую теснину в пустыне Иудейской»¹ (5, с. 7), и назвавшем «дикий волчек» Розой Иерихона, подобно этой же Розе, погружается в «живую воду сердца» — в переживание героя, который сродни лирическому герою. По существу, мы встречаем здесь форму неклассической субъектности, при которой перед нами «не просто я-повествование, ибо субъект речи здесь не герой в обычном смысле, точнее не только герой, но и образ автора» [Бройтман 2004: 260]. Обобщенность аллегории оживает, расцветается интонациями и смыслами. Так корректируется, если не исчезает вовсе, назидательная составляющая исходного жанра. Именно переплетение притчевого и лирического начал определяет яркую специфику этой миниатюры, многослойность символических планов. Особую напряженность сюжета и стилю придает соединение, казалось бы, несоединимого — аллегорического, тяготеющего к определенному горизонту смыслов, и символического, раскрывающегося в сложной ассоциативной соотнесенности ключевого образа с реальностями разного порядка, которые объемлет сознание-переживание героя. От начального предложения, где обозначена тема забвения / смерти и памяти / жизни, герой переходит к преданию о колючке — волчке, который «воистину чудесен», и затем — от предания к подчеркнуто экспрессивному лирическому высказыванию: «Сорванный и унесенный странником за тысячи верст от своей родины, он годы может лежать сухим, серым, мертвым. Но, будучи положен в воду, тотчас начинает распускаться, давать мелкие листочки и розовый цвет. И бедное человеческое сердце радуется, утешается: нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил когда-то! Нет разлук и потерь, доколе жива моя душа, моя Любовь, Память!» (5, с. 7). Лексические и синтаксические повторы, создающие особый ритмический рисунок повествования и усиленные восклицаниями,

свидетельствуют о повышенном накале эмоционального состояния героя. Любовь же и Память (с большой буквы), которым также придается именной статус, напрямую рифмуются с ключевым образом миниатюры. Само восклицание с дважды повторенным притяжательным местоимением («моя душа», «моя Любовь, Память») знаменует вхождение в личный мир героя, переход от «не-я» — к «я», к «Розе моего Иерихона».

Следующий абзац — самый значительный по объему. Это своего рода лирический «взрыв», сгущение исповедальности, когда сознание героя преобразено Любовью и Памятью, а сердце открыто сокровенным смыслом. Герой погружается в прошлое, в годы, «когда на полудне стояло солнце» (5, с. 8) его жизни. При этом очевидно, что в монологе героя проступает биографический автор. Речь идет о путешествии на Ближний Восток, которое он совершил вместе с В. Н. Муромцевой в 1908–1909 годах и по впечатлениям от которого написана книга «Тень птицы», к сожалению, еще, во многом, не прочитанная [Пращерук 1999: 28–55]. Получается, что эта миниатюра — не только возвращение к реальному важному событию из жизни автора, но и его взгляд «обратной перспективы» на уже написанное, своеобразное подведение итога в развертывании этой темы в творчестве за прошедшее десятилетие. Следовательно, семантическая концентрация (онтологическое свойство жанров малой прозы) достигается не только ассоциативным, аллегорическим и символическим подключением исторических и библейских сюжетов, но и интертекстуальным диалогом, который ведется внутри самого бунинского творчества. Не вдаваясь в подробности, отметим, по крайней мере, два важных момента. Упомянутое «солнце... жизни», стоящее «на полудне» — это продолжение сквозного, чрезвычайно важного для «Тени птицы» и мифологически нагруженного «солнечного сюжета» [Пращерук 1999: 51–53; Пращерук 2016: 83–92]. Но продолжение, в котором автор отступает от общекультурного символизма. Он акцентирует здесь аспекты личной человеческой судьбы, придает «солнечному сюжету» острое экзистенциальное звучание. Именно так — остро лично, исповедально — прочитывается и оценка героем того «первого дальнего странствия, брачного путешествия, бывшего вместе с тем и паломничеством во святую землю Господа нашего Иисуса Христа» (5, с. 8). Выделено самое дорогое, самое главное, и это главное можно оценить в полной мере, если только представляешь широкую географию того путешествия (Турция, Египет, Ливан, Сирия, Иудея и др.), многообразие самых разных впечатлений и переживаний [Пращерук 1999: 28–55].

Завершается миниатюра коротким шестистрочным фрагментом, самым, пожалуй, поэтичным, исполненным особой образности и утонченной красоты: «Роза Иерихона. В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого — и вот опять дивно прозябает мой заветный знак. Отдались, неотвратимый час, когда иссякнет эта влага, оскудеет и иссохнет

¹ Текст цитируется по изданию: Бунин И. А. Собр. соч. в 9 т. М.: Художественная литература, 1966–67 — с указанием тома и страниц в круглых скобках

сердце — и уже навеки покроет прах забвения Розу моего Иерихона» (5, с. 8).

«Роза Иерихона» — как мне кажется, образцовое произведение малой формы, в котором семантическая концентрация достигается сложным жанровым решением, предполагающим совмещение различных жанровых и повествовательных стратегий.

Если в этой миниатюре бунинский дар живописания приглушен лирической стихией и изысканной метафорикой, то «Именины» (1924) как раз открываются ярчайшим визуальным образом, построенным на контрасте: «Вместе с громадной пыльно-черной тучей, заходящей из-за сада, из-за вековых берез и серых итальянских тополей, все более жгучим становится ослепительный солнечный свет, его сухой степной жар — и все более немеет усадьба, все мельче и серебристее струится листва на тополях» (5, с. 141). Следующим предложением, выделенным — в силу его особой значимости — в отдельный абзац, контраст, с одной стороны, еще более акцентирован, а, с другой, — конкретность первоначального живописно-реалистического образа корректируется подчеркнутой символизацией того, что нарисовано, выведением его совсем в другую — библейско-катастрофический контекст: «Черный ад обступает радостный солнечный мир усадьбы» (5, с. 141). Апокалиптическая тема поддержана и далее: «...так тяжело, точно вся вселенная на краю гибели, смерти» (5, с. 141). Собственно, во многом, именно на этом напряженном взаимодействии живописного, вещественно-предметного и символического в описании именин в усадьбе строится вся миниатюра.

Поначалу перед нами картина из прошлого, восстановленная образной памятью героя и максимально приближенная к нам. Она выполнена в технике, которую чуть позже сформулирует Алексей Арсеньев: «Вижу и чувствую подробности» (6, с. 188), в технике — видеть, касаться, переживать, но не рассказывать. Нарратор отступает, повествование преобразуется в живописание. Событийность свернута, предметный мир стремится стать самостоятельным. Перед нами явление, о котором писал О. Хансен-Лёве, называя его «Wortkunst», уничтожающее, в отличие от «Erzählungskunst», расхождение между описанием и предметом описания [Hansen-Love 1972: 197–252]. Структурная доминанта живописания в бунинской миниатюре в ее функциональном аспекте может быть истолкована и с опорой на труд П. Флоренского «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях», в котором он формулирует онтологические свойства живописного искусства и исследует возможности влияния живописи на словесность. В частности, он отмечает, что «живопись распространяет на пространство вещественность» [Флоренский 1993: 109], а процессы опространствливания формы, достаточно широко охватившие литературу 20 века, разворачиваются с опорой на живописный принцип «освобождения от времени» [Хоружий 1994: 429; Пращерак 1999: 6–27]. Именно фактурная щедрость, обилие ярких подробностей, использование именных и глагольных форм настоящего времени создают эффект «упразднения времени», эффект пребывающе-

го здесь и сейчас семейного праздника, присутствия на нем не только героя, но и нас, читателей: «В усадьбе преизбыток довольства, счастья. Дом полон гостей, соседей, родственников, своих и чужих слуг, — в доме именины. Идет обед, долгий, необычный, с пирожками, с янтарным бульоном, с мариладами к жареным индейкам, с густыми наливками, с пломбиром, с шампанским в узких старинных бокалах, по краям золоченых. И я тоже в усадьбе, в доме, за обедом...» (5, с. 141). Завороженные этим «Wortkunst» [Hansen-Love 1972: 197–252], мы даже сразу не догадываемся, что перед нами сон. Причем сон особый, несущий в себе драму «двойного бытия» героя. Эта драма связана не просто с контрастом реальности и сновидения. Сон странный и страшный, потому что, пребывая как будто в «радостном солнечном мире усадьбы», герой одновременно чувствует себя «вне всего, вне жизни». И более, его переживание собственного «двойного бытия» множится на переживания всех, его окружающих: «оказывается, не я один вне всего, вне жизни: все, окружающие меня, тоже вне ее, хотя они и двигаются, пьют, едят, говорят, смеются» (5, с. 142). И так готовится эмоциональный взрыв. Апокалиптическая символика многократно усилена включением в контекст личной судьбы героя и его близких. А переживание становится острее еще и потому, что герой признается: «Я чувствую страшную давность, древность всего того, что я вижу, в чем я участвую в этот роковой, ни на что не похожий (и настоящий, и вместе с тем такой давний) именинный день, в этой столь мне родной и в то же время столь далекой и сказочной стране» (5, с. 142). И далее: «И в душе моей растет такая скорбь, что я наконец разрываю этот сон...» (5, с. 142). Многозначие и — на контрасте — сдержанно-информативный финал: «Глубокая зимняя ночь. Париж» (5, с. 142). Переживание свернуто, ушло в подтекст, но ему сообщается высокий статус скорби, и сон здесь — не избавление, не уход от реальности, а, напротив, кристаллизация и констатация состояния. «Глубокая зимняя ночь» (5, с. 142) Парижа, в которую возвращается герой от своего сна, означает реальность того, что «черная пыльная туча», «черный ад» поглотили, уничтожили «радостный солнечный мир усадьбы».

Рассказ «Пингвины» (1929) рифмуется с «Именинами» не только по смыслу, но и по форме. В центре — вновь описание онейрического состояния героя-личного повествователя. Однако, если в «Именинах» — в центре один эпизод, вписанный в контекст апокалиптической проблематики разрушения дома, родного мира, то рассказ 1929 года строится как целый каскад сменяющих друг друга картин, соединенных между собой по принципу монтажа. В «Именинах» доминирует живописный принцип композиции, а здесь сюжет разворачивается скорее в сценарно-кинематографическом ключе: эпизоды монтируются, словно кадры в динамической киноленте с использованием общих, средних и крупных планов: «Началось с того, что мне стало опять тридцать лет, — я увидел и почувствовал себя именно в этой счастливой поре; я опять был в России того времени и во всем, что было присуще тому

времени, и сидел в вагоне, ехал почему-то в Гурзуф...» (5, с. 391). Жанровая ориентация тоже как будто очевидна: перед нами, по существу, кинематографический травелог. Известно, что Бунин, большой любитель путешествовать, много работал в этом жанре. Достаточно вспомнить уже упомянутую здесь «Тень птицы», а также «Воды многие», «Братья» и другие произведения. В эмигрантский период травелоги обретают иное содержание, иную интонацию — чаще всего, это воображаемые путешествия на Родину. «Пингвины», следовательно, органично вписываются в контекст бунинских рассказов «Несрочная весна», «Поздний час», цикла «Странствия», книги «Жизнь Арсеньева». Тем самым «память жанра» обогащена творческим способом ее актуализации. Кроме того, не забываем, что воображаемое здесь возвращение на Родину — это сон, который динамичен, но его динамика никак не соотносится с формальной логикой, скорее, прямо противоположна ей. Отсюда фантазмагорический характер того, как komponуется увиденное и воспринимаемое героем и как рассказ завершается. Фантазмагория усиливается сновидческой стилиевой окрашенностью, при которой картины, в отличие от предыдущей миниатюры, намеренно размыты, предметный мир как будто ступешван, смазан — при акцентировании отдельных деталей, за счет чего визуальный эффект сохраняется. Можно сказать, что стилистика рассказа напоминает стилистику авторского кино, которое сложно психологически и символически нагружено и которое держится обычной общей интонацией. Эта интонация и «собирает» воедино кадры, часто не связанные между собой причинно-следственной связью. Бунинская миниатюра в ее сложной раскадровке также подчиняется общему эмоционально-экспрессивному тону, который не только создается соответствующей образностью, но и прямо вербально обозначается в тексте. Причем, неоднократно. Повторы слова «страшно» с семантикой предельности качества или состояния («страшно мертво», «страшно безжизненно») ближе к финалу сменяются «страшным» в прямом его значении как передачи внутреннего состояния героя: «стало совсем страшно», «все это было так странно и страшно, что я сделал усилие воли и вскочил с постели...» (5, с. 392).

При всей сновидческой сюрреальности логика жанра травелога сохраняется, и автор балансирует между передачей внутреннего состояния и описанием увиденного во время путешествия — воссозданием, конечно, специфических, но все же путевых картин. Перед нами Крым осенью — «еду на юг», «тут на юге была еще осень, — и какой-то удивительно тихий, молчаливый день» (5, с. 391). Осень — если соотнести с целым — воспринимается как время жатвы в библиско-символическом ключе. Гурзуф связан с Пушкиным, «но ведь Пушкин давно умер, и в Гурзуфе теперь мертво, пусто... и увидел, понял, что не только в Гурзуфе, но и везде страшно мертво и пусто (...) Поезд идет быстро и полон, но полон как будто неживыми (...)

Я вдруг вспомнил, что очень люблю Бахчисарай, — ведь Пушкин жил и в нем когда-то, был в нем

даже ханом в пятнадцатом веке, — и решил выйти в Бахчисарае, ехать дальше на лошадях, через горы, и так немедля и сделал. Однако Бахчисарая я как-то не заметил, а в горах было жутко. Глушь, пустыня, и уже вечерет (...) Одна надежда на ужин в Ялте, подумал я. Спрошу себе отварную кефаль и белого Абрау...

И тотчас я увидел Ялту, ее кладбищенски белеющие среди кипарисов дачи, набережную и зеленое море в бухте. Но тут стало уже совсем страшно. Что случилось с Ялтой? Смеркается, темнеет, но почему-то нигде ни одного огня, на набережной ни одного прохожего, всюду опять тишина, молчание... Я сел в пустой и почти темной зале ресторана и стал ждать лакея. Но никто не шел, — все было пусто и удивительно тихо. В глубине залы совсем почернело...» (5, с. 391–392).

Следовательно, в самом начале «путевых заметок» обозначена главная тема увиденного — «езде страшно мертво и пусто», эта тема поддержана мотивом тишины (мертвой, безжизненной), цветовым и световым колоритом. Воображаемое путешествие на Родину оборачивается странствием в царство мертвых, мифологический подтекст очевиден, и он во многом объясняет финал этого рассказа. В отличие от «Именин», здесь нет границы между сном и реальностью. Герой как будто бы прерывает сон, но в то же время «страшный сон» продолжается — он уже на Кавказе: «И я вскочил, ужаснувшись: что же я теперь буду делать... А за окнами шумит крупный ливень, и я совершенно один во всем мире, где не спит теперь только Давыдка! Я поспешно кинулся к Давыдке, в его погребок на Виноградной. Ночь была так непроглядна и дождь лил в ее черноте так бурно, что погребок казался единственным живым местом не только во всем Потю, — теперь я был в Потю, — но и на всем кавказском побережье, даже, больше — во всем мире (5, с. 392)». И уже как мощное по выразительности и экспрессивности завершение сюжета об аиде [Мифологический словарь 1991: 25–26] прочитывается собственно финал: «И вот я на каком-то страшном обрыве, горбатом и скалистом, где можно держаться, только прижавшись к необыкновенно высокой и круглой белой башне и упершись ногами в скалы. Вверху, в дымном от дождя и медленно вращающемся свете, с яростным визгом и криком кружатся и дерутся, как чайки, несметные траурные пингвины. Внизу — тьма, смола, пропасть, где гудит, ревет, тяжело ходит что-то безмерное, бугристое, клубящееся, как какой-то допотопный спрут, резко пахнущее устричной свежестью и порой взрывающееся целыми водопадами брызг и пены... А вверху пингвины, пингвины!»¹ (5, с. 393). И это уже не элизиум из «Несрочной весны», это тартар — вечное жилище ночи, великой бездны [Мифологический словарь 1991: 532]. Другими словами, «Пингвины» — квинтэссенция трагических переживаний об утраченной Родине («Была Россия... где она теперь?») [Бунин 1991: 83]. И тема Пушкина, который «давно умер», — мертвого Пушкина, коррелирует с фина-

¹ Морская птица чистик — плохо летает и ходит стойком // Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 1982. Т. 3. С. 111.

лом, переводя национальную катастрофу в статус глобальной, общечеловеческой, вселенской. А пушкинский сюжет может быть развернут в дополнительное исследование, связанное с упомянутым здесь Бахчисараем, куда герой так и не доехал, и вывести в контекст формы, потому что, как известно, «Бахчисарайский фонтан» поразил современников свободой композиции: «отсутствием» плана, «отрывочностью формы», «иногда намеренной несвязностью хода рассказа» [Пушкин 1975: 452]. В письме к А. Бестужеву 8 февраля 1824 года поэт объяснял, что «недостаток плана» не его вина, что он «суеверно перекладывал в стихи рассказ молодой женщины» [Переписка А. С. Пушкина].

Таким образом, бунинские миниатюры демонстрируют впечатляющие возможности жанра малой формы, способного «вмещать» многие и многие смыслы. Это все примеры того, как эстетика минимализма может быть максимально щедрой.

ЛИТЕРАТУРА

- Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. — М.: Худ. лит., 1965–1967.
- Бунин И. А. Окаянные дни; Неизвестный Бунин / сост. предисл., библиогр. spr. О. Н. Михайлова. — М.: Молодая гвардия, 1991.
- Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. — М.: Академия, 2004. — Т. 2.
- Катинос Е. В. Поэзия приморских Альп: рассказы И. А. Бунина 1920-ых годов. — М.: Языки славянской культуры, 2014.
- Катинос Е. В. Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие). — Новосибирск: ООО «Открытый квадрат», 2012.
- Кузнецова Г. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. — М., 1995.
- Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. — М.: Сов. энциклопедия, 1991.
- Переписка А. С. Пушкина. В 2-х т. Т. 1. — М.: Худ. лит., 1982. — Режим доступа: http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_1825_perepiska_s_marlinskim.shtml (дата обращения: 10.04.2018).
- Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства. — Екатеринбург: МУМЦ «Развивающее обучение», 1999.
- Пращерук Н. В. Проза И. А. Бунина как художественно-философский феномен: уч-метод. пособие. — 2-е изд. стер. — М.: Флинта, 2016.
- Пушкин А. С. Бахчисарайский фонтан // Собр. соч.: в 10 т. — М.: Худ. лит., 1975. — Т. 3. — С. 126–140; 451–453.
- Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М.: «Прогресс», 1993.
- Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале // Джойс Д. Улисс. Т. 3. — М., 1994.
- Чумаков Ю. Н. Точка, распространяющаяся на все: Тютчев // Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассматриваний. — М.: Языки славянской культуры, 2008. — С. 358–372.
- Hansen-Love A. Die «Realisierung» und «Entfaltung» semantischen Figuren zu Texten // Wiener Slavischer Almanach. — 1982. — V. 10. — S. 197–252.

REFERENCES

- Bunin I. A. Sobr. soch.: v 9 t. — M.: Khud. lit., 1965–1967.
- Bunin I. A. Okayannye dni; Neizvestnyy Bunin / sost. predisl., bibliogr. spr. O. N. Mikhaylova. — M.: Molodaya gvardiya, 1991.
- Broytman S. N. Istoricheskaya poetika // Teoriya literatury: v 2 t. / pod red. N. D. Tamarchenko. — M.: Akademiya, 2004. — T. 2.
- Kapinos E. V. Poeziya primorskikh Al'p: rasskazy I. A. Bunina 1920-ykh godov. — M.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2014.
- Kapinos E. V. Malye formy poezii i prozy (Bunin i drugie). — Novosibirsk: OOO «Otkrytyy kvadrat», 2012.
- Kuznetsova G. Grasskiy dnevnik. Rasskazy. Olivkovyy sad. — M., 1995.
- Mifologicheskiy slovar' / gl. red. E. M. Meletinskiy. — M.: Sov. entsiklopediya, 1991.
- Perepiska A. S. Pushkina. V 2-kh t. T. 1. — M.: Khud. lit., 1982. — Rezhim dostupa: http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_1825_perepiska_s_marlinskim.shtml (data obrashcheniya: 10.04.2018).
- Prashcheruk N. V. Khudozhestvennyy mir prozy I. A. Bunina: yazyk prostranstva. — Ekaterinburg: MUMTs «Razvivayushchee obuchenie», 1999.
- Prashcheruk N. V. Proza I. A. Bunina kak khudozhestvenno-filosofskiy fenomen: uch-metod. posobie. — 2-e izd. ster. — M.: Flinta, 2016.
- Pushkin A. S. Bakhchisarayskiy fontan // Sobr. soch.: v 10 t. — M.: Khud. lit., 1975. — T. 3. — S. 126–140; 451–453.
- Florenskiy P. A. Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniyakh. — M.: «Progress», 1993.
- Khoruzhiy S. S. «Uliss» v russkom zerkale // Dzhoys D. Uliss. T. 3. — M., 1994.
- Chumakov Yu. N. Tochka, rasprostranyayushchayasya na vse: Tyutchev // Pushkin. Tyutchev: Opyt immanentnykh rassmotreniy. — M.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2008. — S. 358–372.
- Hansen-Love A. Die «Realisierung» und «Entfaltung» semantischen Figuren zu Texten // Wiener Slavischer Almanach. — 1982. — V. 10. — S. 197–252.

Данные об авторе

Наталья Викторовна Пращерук — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).
Адрес: 620075, Россия, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.
E-mail: pnv1108@gmail.com.

About the author

Natalia Victorovna Prashcheruk — Professor, Doctor of Philology, Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Ekaterinburg).