

ФЕНОМЕН ЦИКЛИЗАЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

О.В. БУЕВИЧ
(г. Омск, Россия)

УДК 821.161.1.3 (Ремизов А.М.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,44

«ПОСОЛОНЬ» А.М. РЕМИЗОВА КАК ЛИРИЧЕСКАЯ КНИГА В ПРОЗЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Аннотация. В статье книга А.М. Ремизова «Посолонь» исследуется как образец многосоставной целостной структуры, а именно как «лирическая книга в прозе». Понятия о «лирической контекстовой форме» и «лирической книге в прозе» актуализируют категории целостности и системности, базирующиеся на принципах дискретности и континуальности, монтажной композиции, книга в данном модусе представляет собой сложную тексто-контекстовую форму.

Ключевые слова: лирическая книга в прозе, метажанр, мотив, ритм.

В современном литературоведении сформировалась концепция книги как своеобразной жанровой формы, в рамках которой типологические черты данного жанра не были фундаментально закреплены [Белобородова 2007: 4]. В традиционном литературоведении жанр воспринимается как нечто готовое, завершённое, поэтому вопрос об устойчивости понятия «жанр» является актуальным. В общетеоретическом плане Г.Н. Пospelов рассуждает о том, что «жанр – явление не исторически конкретное, а типологическое» [Пospelов 1971: 155]. В жанровых конструкциях накапливается смысловая (содержательная) энергия, так называемая «структурно организованная жанровая доминанта», о которой писал Н.Л. Лейдерман [Лейдерман 1976: 12]. Единство в жанре содержания и формы достигается «не простым соответствием, а борьбой, притяжением и отталкиванием, гармонией и диссонансом» [Копыстянская 1987: 185]. В каждом литературном направлении вырабатываются формы и приёмы, которые служат «способом моделирования мира в данном жанре» [Лейдерман 1976: 10]. Современные учёные отмечают, что «жанр является производным истории, исторических сдвигов» [Теория литературы 2003: 4]. В истории лите-

ратуры есть жанры «исторически конкретные» (они «замкнуты в себе», «стремятся обособиться друг от друга», следуют «теоретически осознанному и опосредованному образцу» или «модели») [Там же]. Но «“нормальным” же состоянием следует считать известную определённую и текучесть жанра и в связи с этим определённое жанровое своеобразие, так сказать *жанровую изначальность* (курсив – Т.Л.), оригинальность (в разной степени) каждого отдельного литературного произведения» [Там же]. Обращаясь к проблеме жанровой формы, учёные пишут, что она «всё время колеблется и “дышит”»: она не равна себе» [Там же]. Соответственно, жанровые формы сохраняют в себе черты канонически сложившиеся и при этом отражают индивидуальную манеру писателя.

Для каждой литературной эпохи существует ряд типичных жанров. Любой писатель является продолжателем своих «предшественников, товарищей по жанру» [Аверинцев 1973: 6]. В литературном процессе с конца XIX в., как отметил П.В. Палиевский, наблюдается тенденция к сознательному экспериментированию в области жанровых форм [Палиевский 1987: 185]. Поэтому на рубеже веков возникают авторские жанры, в которых наблюдается взаимопроникновение разных жанров и взаимодействие разных видов искусств. Своего рода метажанром эпохи становятся многосоставные формы (в поэзии и прозе), единство которых обеспечивается внутренним контекстом; однако этот контекст имеет сложную структуру, иерархию уровней, характеризуется особыми отношениями части и целого. Отличительная особенность творчества многих прозаиков серебряного века – постепенное наращивание контекстов, движение от отдельных малых прозаических жанров (очерка, рассказа, новеллы, сказки, миниатюры) к многосоставным композициям – сборнику, циклу, книге.

В научных исследованиях вопрос о существующих редакциях «Посолони», её составе, типе книжной структуры и жанровой разновидности становится своеобразной «ахиллесовой пятой». В определении жанра «Посолони» встречаем следующие дефиниции: книга сказок (Е.Р. Обатнина, И.Ф. Данилова, А.Н. Ужанков, Н.В. Целовальникова, В.Ю. Дорожкина, Н.А. Нагорная), сборник сказок (А.М. Грачева, А.С. Жилияков, Ю.В. Розанов, О.С. Гальченко), цикл сказок (Т.В. Кривошапова, Т.Г. Берегулева-Дмитриева, В.Б. Колосова, С.Ю. Королева), собрание рассказов (Кит Трибл). Сам же автор называл «Посолонь» – книгой сказок или поэмой. С одной стороны, мы обращаемся к проблеме жанрового определения «Посолони», к анализу её жанрового состава, с другой – пытаемся исследовать проявление лирического начала, развиваем концепцию «Посолони» как лирической книги в

прозе, обращая особое внимание на структурные формы художественного целого.

В связи с уникальным мировидением Ремизова и его синкретическим мышлением, возникает динамика контекстовых форм в его прозе. Главный признак такой исключительной жанровой формы (книги) заключается в её парадоксальной целостности. Д.М. Магомедова отмечает, что книга (применительно к книге стихов) обладает «собственными внутренними законами, своеобразным “надстиховым” и “надциклическим” сюжетом, определённой композиционной логикой, в которой с особой отчётливостью воплощаются особенности творческого метода» писателя [Магомедова 1986: 48]. В «Посолони», также как и в любом другом многосоставном и многокомпонентном образовании, выявляется иерархия элементов этой системы, гетерогенность конструкций; связь отдельных текстов образует органическое целое, которое выявляется в процессе тщательного и многоаспектного анализа. Соответственно, многокомпонентное художественное единство качественно отличается от других образований в плане связанности и глубины внутри структуры, системы в целом. Базовыми в теоретическом отношении категории целостности книги «Посолонь» являются понятия «сюжет» и «мотив». Мотив в «Посолони» выполняет сюжетобразующую и текстопорождающую функции, поскольку развитие и варьирование устойчивого мотивного комплекса является основным фактором, обеспечивающим единство внутреннего контекста книги. Семантика мотива в книге схожа с определением лирического мотива, который является выразителем темы (он тематичен) [Силантьев 2004: 87]. Под мотивом мы понимаем повторяющуюся структурно-семантическую единицу текста (минимальный элемент сюжетосложения), представленную в слове, передающем ряд образов-состояний, имеющих онтологический статус. Такой мотив внутренне динамичен, он способен «разворачиваться» в тексте, вырастать в сложную многоуровневую структуру и формировать единые смысловые комплексы. Текст «Посолони» приближается к лирическому тексту, в котором ключевую роль играет не фабульная последовательность, а именно тематическая серия мотивов [Там же: 88]. В контексте данных рассуждений (применительно к тексту и принципам сюжетосложения «Посолони») для нас актуальна концепция о вертикальной парадигме лирического текста, предложенная и рассмотренная Ю.М. Лотманом. Учёный выделяет два уровня художественного текста: вертикальный (парадигматический) и горизонтальный (синтагматический). Второй характерен для повествовательных жанров, в которых сюжет развивается в форме нарративной последовательности близко стоящих друг от дру-

га сегментов текста, «соединяющей по контрасту (разрядка – Ю.Л.) различные элементы текста» [Лотман 1972: 40]. Первый (парадигматический) тип характерен для текстов, с «сильно выраженной моделирующей функцией» (лирика), упорядоченность сюжетных элементов в данном тексте выстраивается по принципу эквивалентности [Там же: 39]. Таким образом, сюжет «Посолони» разворачивается в не рядом стоящих друг от друга текстах, а как бы «скачкообразно», преодолевая значительное количество текстов, при этом сохраняется его автономное развитие в пределах многосоставного целого – книги. Связь между такими элементами лирического сюжета можно назвать «со-противопоставлением» (Ю.М. Лотман). Они «на определённом уровне образуют взаимно дифференцированные варианты», могут выстраиваться ассоциативно или выстраивать отношения между сюжетным элементом лирического текста, реально существующего в системе, и «потенциальной множественностью других форм» [Там же: 40]. В этой связи продуктивной становится идея Ю.Н. Чумакова о возможных векторах «генерации сюжета» в лирике. Первый направлен снизу вверх (модель – расширяющаяся воронка), второй – изнутри к внешнему контуру (модель – сфера) [Чумаков 2010: 88]. «Калейдоскопическая комбинаторика», «вливание» и сращение низовых и верхних слоёв текста порождают динамику лирического сюжета, который понимается Ю.Н. Чумаковым как «событие-состояние», функционально соответствующий «качеству мира – инертности и изменчивости» [Там же].

В книге вместе с мотивом, сюжетом и композицией возникает и другое качественное явление – ритм, поскольку её композиционная организация основывается на двух принципах: повторяемость и варьирование. Очевидные переходы, связь между отдельными фрагментами, размывание континуальных границ книги осуществляется благодаря ритму. Он движет композицию, придаёт ей пластичность, поэтому ритм и композиция являются взаимообусловленными понятиями, их связь трактуется М.М. Гиршманом как «расположение и объединяющее взаимодействие всех элементов произведения в его последовательном развёртывании» [Гиршман 1982: 79]. Художественное целое представляется учёным как «становление ритмического единства в динамике устойчивых признаков, более или менее регулярно повторяющихся в различных компонентах произведения» [Там же: 285]. Следовательно, основным условием существования книги «Посолонь» как целостного и устойчивого жанрового образования является внутренняя и внешняя взаимосвязь текстовых компонентов, сюжета и мотива, сюжета и композиции, ритма и композиции, архитектоники и композиции.

Мы определяем «Посолонь» как «лирическую книгу в прозе», понимаемую как метажанр, как лирическая контекстовая форма [Мирошникова 2008: 5 – (15)]. Централизующим началом, скрепляющим отдельные произведения книги, становятся цельность мотивного комплекса, единство художественного мира и авторской концепции. Реализация авторского замысла проявляется на всех уровнях текста; отпечаток творческой индивидуальности Ремизова определяется и в рамках динамики контекстовых форм. В творчестве писателя существует определённая иерархия контекстовых форм – циклы, книги/сборники, тома и даже собрания сочинений, которые можно рассматривать как единства.

Характеризуя лирическую книгу в прозе «Посолонь», мы опираемся на теоретическую концепцию М.С. Штерн, которая обозначает ряд признаков проявления целостности подобной художественной конструкции [Штерн 1997: 17–(18)]. Фрагменты книги, как отмечает исследователь, могут объединяться в группы по разным признакам, например, повтор или сходство сюжета, общность мотивного комплекса, тематическая или образная близость и т.д.

При анализе лирической книги в прозе как монтажного образования необходимо исходить из категории системности. Последовательность перехода от самостоятельного текста к разделу, от раздела к книге, от книги к тому и собранию сочинений влечёт за собой структурно-семантические изменения в художественном мире А. Ремизова, способствующие осмыслению эволюции принципов и приёмов книгообразования.

Ремизов в своём творчестве использовал разные жанры фольклора, трансформируя их и преображая через собственное мировидение. В «Посолонь» представлены сказки, считалки, заговоры, игры и многие др. традиционные жанры фольклора. Но при этом писатель создавал новые, авторские жанры, например, жанр «завитушка», или «русалии». В завитушке развито притчевое начало, а в русалии автор синтезировал музыку, слово, танец. *«Слово – музыка – живопись – танец, это “единое и многое”, – как писал А. Ремизов, – и у всякого свой ритм, своя мера <...> Никакого слияния искусств. Разве ритмическое соприкосновение. Потому что материал и средства выражения у каждого своё и разное»* [Цит. по: Трибл 2003: 71]. Обращение к жанру «русалии» неизбежно привело писателя к театру. В 1910 г. вместе с Вс.Э. Мейерхольдом Ремизов пишет либретто для балета «Алалей и Лейла», основой которого стали книги «Посолонь» и «К Морю-Океану». Как известно, А.К. Лядов написал симфоническую картину «Кикимора» (1909 г.), музыка же к балету «Алалей и Лейла» на либ-

ретто Ремизова осталась только его творческим замыслом. Особое внимание писатель уделяет ритмико-композиционному рисунку балетной постановки. Ритмико-пластические искания Ремизова были своеобразным знаком времени, в пластическом начале пытались растворить слово и Вс. Мейерхольд, и А. Блок (драма «Роза и крест»). В 1916 г. Ремизовым будет написан целый ряд либретто, в частности, либретто к балету «Кикимора». В 1912 г. Г.Л. Ловцкий создаст симфоническую пантомиму для оркестра по материалам «Посолони» – «Красочки». «Ритмическое соприкосновение» искусств отразилось во всех театральных ремизовских постановках. Вершинным явлением было целостное произведение Ремизова «Русалия» (1923 г.) [Ремизов 1922: 114–(115)]. «Синтез искусств» (в данном случае слияние музыки, слова и танца), который провозгласил русский серебряный век, и утвердил в своём творчестве Ремизов, способствовал рождению уникальных жанровых форм (ср. например, жанр «симфонии» в творчестве А. Белого и музыкальной «поэмы» у А.Н. Скрябина). Ритм, голос, танец, пластика, рисунок, музыка воплощаются не только в театральном действии, но и в печатном тексте. Несмотря на явно смелые эксперименты, не всегда одобрительно встречаемые критикой и публикой, творческие опыты писателя соприкасаются с творческими исканиями зарубежных авторов. А. Ремизов вдохновлялся творчеством С. Малларме, О. Маделунга, М. Метерлинка, Ст. Пшибышевского, Г. фон Гофмансталя, Х-Д. Граббе, Г. Ибсена, А. Стринберга и др. Переводы писателя были метризованы или написаны в жанре «стихотворений в прозе», «прозаических миниатюр». Круг чтения Ремизова был характерным для порубежной эпохи в целом, отвечал духу времени. Нам представляется, что отличительной чертой ремизовских переводов является увеличение лирического «сгустка», преобладание поэтического начала над прозаической формой¹. Не случайно автор подчёркивал, что в основе своей он лирик, нежели эпик, а всё лирическое идёт к театру. И так, соприкосновение разных видов искусств рождает новые синкретические формы для более полного смыслового выражения концептосферы творчества писателя.

В этой связи особый интерес вызывают хронотопические формы организации художественного космоса «Посолони» («круг», «сфера», «спираль»). По наблюдению О.В. Мирошниковой, подобное понимание модели циклического образования требует от реципиента «круго-

¹ См., например, переводы А. Ремизова «Sansara» О. Маделунга, «Тоски» Ст. Пшибышевского (совместно с И.П. Каляевым) в приложениях № 1 и № 2 [Письма А.М. Ремизова и В.Я. Брюсова 1976: 73–(80)].

вого» мышления, способного воспринимать текст не линейно, но целостно [Мирошникова 2001: 17–(18)]. В ряду данных рассуждений концепция философа П.А. Флоренского, на наш взгляд, убедительна в том, что он видит в «круговой поруке, ритмическом перебое взаимопроницающих тем» уникальное единство художественного произведения, которое «отличается особым, нелинейным строением» [Флоренский 2003: 37]. В основе этих форм лежат древние представления о цикличности бытия. Хоровод, о котором подробно писал А.С. Жиликов, воплотил древние формы организации коллективного сознания. Поэтому, говоря о лиризме книги, мы обращаемся к понятию «лирическая одержимость» (М.М. Бахтин), которая базируется на хоровом музыкальном начале («хоровая одержимость») [Бахтин 1979: 148]. Самовыражение автора в лирической форме, – по А.Э. Бальбурову, – стремится к своему пределу [Бальбуров 2006: 210 –(211)], объективное или абсолютное знание «полностью переплавляется в авторское переживание» [Там же]. Лирическая форма является одной из древнейших форм «персонализации» видения и понимания мира [Там же: 211]. По мнению О.М. Фрейденберг, лирика синкретична по своей природе, она объединяет объект и субъект, в которой «субъект – он же объект – передаёт непосредственно себя и не-себя, ещё не имея обособленного объективного рассказчика» [Фрейденберг 1978: 213]. В тексте Примечаний к «Посолони» автор характеризует рассказчика – Монашка, который неоднократно встречается и в других произведениях писателя (например, в книге «Подстриженными глазами»). Появление героя-рассказчика в ремизовских текстах маркировано миром сна: *«монашек приходил ко мне в вечерний час по серебряному лунному лучу на чердак»* [Ремизов 1991: 177]. Лунный персонаж инициирует работу автора над книгой «Посолонь»: *«А ночью я начал мою идиллию “Посолонь”, которая и начинается с “Монашка”»* [Там же: 179]. Монашек дублирует авторское сознание, является его носителем в тексте, отражает ремизовскую концепцию, является одним из alter ego автора (наряду с Котофеем Котофеичем, Алалеем и др.). Лиризм, как определил его В.Г. Белинский, есть отдельный род поэзии, он входит в другие произведения, как огненная стихия, оживляя и возрождая к жизни внутреннее переживания автора [Белинский 1948: 12]. «Посолонь» Ремизова соединяет в себе лирику и прозу, «стих преобразовывает молекулу прозы и создаёт нечто третье» [Павловский 1965: 255], это третье – «лирическая проза, импрессионистическая, разбросанная, субъективная среда, едва оторвавшаяся от дневника и почти не оторвавшаяся от стиха» [Бальбуров 2006: 214]. Более высокий «градус переживания»

(Э.А. Бальбуров) мы отмечаем в рамках реализации автобиографического мифа в лирической книге Ремизова.

В ремизовской рефлексии над жанровой формой «Посолони» мы усматриваем эстетическую самостоятельность автора и его активное обращение к традиции. Происходит, своего рода, расширение границ «личного творчества в предании» (А.Н. Веселовский). Такая циклическая форма как лирическая книга представлена в прозе современников Ремизова – И.А. Бунина, М.М. Пришвина, В.В. Гофмана и др. Лиризм в «Посолони» обновляет иерархию форм (жанровых, тексто-контекстуальных). Реализация таких принципов приводит к впечатлению «спонтанности», свободному повествованию, пропущенному сквозь призму авторского мировосприятия. Концентрация «лирических кругов» увеличивается в «вершинном» жанре – прозаической миниатюре – представленном в «Посолони». В книге возникает своеобразная градация жанровых форм (по признаку нарастания лиризма, ослабления событийно-повествовательного элемента и усиления ритмической организованности текста): рассказ – сказка – прозаическая миниатюра. Лирическое начало проявлено не только в различных жанровых формах, но и закреплено в композиционном ритме книги и его модификациях. Созданное Ремизовым ритмическое единство «Посолони» (ритмическая композиция, композиционный ритм, прозиметрия) позволяет сделать вывод о том, что ритм является базовым и универсальным понятием для всего творчества писателя, в книге он обозначает «динамическое соотношение элементов внутри статичности законченного целого» [Лозюк 2009: 25]. По мысли художника, «*в прозе свой ритм и, как в стихах, каждая вещь ладится по-своему*» [Ремизов 1991: 174].

Лирическая проза отвергает главный признак прозы как таковой – сюжетность, понимаемая как динамическое развёртывание системы событий в повествовании. Сюжет «Посолони» и особенности наррации (повествования) носят как будто спонтанный, произвольный, алогичный характер. Текстовый континуум «Посолони» мозаичен. К тому же отдельные элементы мозаики «переходят» из одного фрагмента в другой, они «пропускаются», исчезают и появляются вновь совершенно неожиданно и как будто необоснованно.

На наш взгляд, дискретность повествовательного дискурса в книге обусловлена особым авторским мировидением, которое можно идентифицировать как ремизовский метод «подстриженного зрения». Теоретическое обоснование феномена «подстриженных глаз» встречаем в работах А.М. Грачевой и Н.А. Нагорной. Сам же Ремизов в интервью Н. Кодрянской по поводу своего уникального мировидения говорит следующее: «*Я родился с глазами, а глаза даются по душе*

человека. Мои подстриженные глаза развернули передо мной многомерный мир лун, звёзд и комет, и блестящие облака, аура вокруг живых человеческих лиц. Для простого глаза пространство не заполнено. Для подстриженных нет пустоты. “Подстриженные глаза” ещё означают мир кувыркком, эвклидовы аксиомы нарушены, из трёх измерений переход к четырём. Эти глаза подняли меня в мир сновидений, а также открыли дорогу в подземную глубину чёрной завязи жизни» [Кодрянская 1959: 96]. В автобиографической статье начала 1920-х г. Ремизов объяснял природу своего «творческого глаза»: «Учусь и учился у Гоголя, его глазу, его подвижничеству и терпению» [Цит. по: Грачева 2000: 530]. Для литературы серебряного века были характерны поиски в области художественной оптики, способствующей постижению внутренней реальности, помогающей увидеть пластику и изменчивость внутренних форм предметов, вещей и явлений. В юношеском возрасте Ремизов надевает очки, и странный (смутный, нечёткий, расплывчатый) мир красоты утрачивается писателем. Однако «РММ (ремизовская модель мира – О.Б.) была слишком сильной, и коррекция зрения не могла ни отменить её, ни перестроить: обретенное внешнее зрение, означавшее утрату внутреннего, было компенсировано снами» [Цивьян 1993: 304]. Даже литературное «родство» Ремизов мерит особым зрением: «Я и Гофмана принял, как своё, потому что наши глаза одного света, а свет этот резкого трепета, режущего огня и лунного блеска» [Ремизов 1991: 184]. Один из вариантов интерпретации волшебных глаз писателя может быть связан с парикмахерским делом. Парикмахер, главный атрибут которого – ножницы, воспринимается Ремизовым как художник, творец и музыкант. «Ножничная музыка» (А. Ремизов) маркирует сновидческое пространство, является своеобразным знаком мира грёз и фантазий (гл. «Парикмахер», «Ножницы» из книги «Подстриженными глазами»). Явная отделительная семантика ножниц (этимологически восходит к слову «нож») позволяет совершать священный акт жертвоприношения (убиение, заклинание), разделять мир на реальный и ирреальный. Данный образ помогает художнику погрузиться в тайны онейросферы, постигать внутреннюю суть вещей и явлений. Парикмахер подобен мойрам, латинским паркам, он способен менять человеческую судьбу, перерезая нить человеческой жизни и разрушая границы реальности. В мотивационное поле ремизовских «подстриженных глаз» также можно включить образ книги. Причину своей близорукости и необычного внешнего облика (сутулость) автор объясняет чрезмерной увлеченностью чтением книг.

Итак, концепция волшебных глаз ремизовской оптики утверждает образ-символ дара творца, художника-демиурга, относящегося к миру

многомерному, причудливо-разорванному и в то же время – таинственно-слитному. Его зрение подобно призме отражательной или спектральной. Поэтому внешняя разорванность сюжетной линии, дискретное пространство лирической книги «Посолонь» выстраивается по особым ремизовским оптическим законам. Восстановление единства дискретного изображения мира невозможно без использования «линзы», но её действие должно быть противоположно направленным. В отличие от «нормальной», исправляющей зрение и восстанавливающей облик и границы предметов, вещей, явлений, линза художественного зрания возвращает реальность в состояние творческого хаоса, игры, сна, сказки и тайны.

Таким образом, лирическая книга в прозе определяется нами как метажанр, который базируется на принципах дискретности и континуальности, монтажной композиции, книга представляет собой сложную тексто-контекстовую форму. Лирическая книга в прозе приобретает сложную структуру, которая характеризуется внешней пластикой и внутренней устойчивостью смыслов, динамичностью внутренних отношений, взаимосвязанностью и взаимодействием компонентов различных уровней, и особым типом целостности.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. – М.: Наука, 1973.

Бальбуров Э.А. Художественно-философский неосинкретизм в русской литературе начала XX века: Дисс. ... д.ф.н.: 10.01.08. – Новосибирск, 2006.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.

Белинский В.Г. Собрание сочинений: в 3 т. – Т. 2. Статьи и рецензии 1841–1845. – М.: ОГИЗ Худ. литературы, 1948.

Белобородова А.А. Книга стихов как художественное целое в литературе Серебряного века. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2007.

Гиришман М.М. Ритм художественной прозы. – М.: Сов. писатель, 1982.

Грачева А.М. Множественность миров в книге А. Ремизова «Подстриженными глазами» // Ремизов А.М. Собрание сочинений: в 10 т. – Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень. – М.: Русская книга, 2000.

Кодрянская Н. Алексей Ремизов. – Париж, 1959.

Копытянская Н.Ф. Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости // Контекст 1986: литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1987.

Лейдерман Н.Л. К определению сущности категории «жанр» // Жанр и композиция литературного произведения. – Калининград: Калинингр. гос. ун-т, 1976. – Вып. 3.

Лозюк Н.Ю. Композиционный ритм в новеллах И.А. Бунина («Темные аллеи»): Дисс. ... к.ф.н.: 10.01.01. – Новосибирск, 2009.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л.: Просвещение ЛО, 1972.

Магомедова Д.М. А.А. Блок «Нечаянная радость» // А.А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сборник VII. – Тарту: ТГУ, 1986.

Мирошникова О.В. Анализ лирического цикла и книги стихов. Канонические структуры и маргинальные формы циклизации в поэзии последней трети XIX века. – Омск: ОмГУ, 2001.

Мирошникова О.В. Лирическая книга как устойчивая многокомпонентная структура. Проблемы изучения книги стихов в современной филологии // Лирическая книга в современной научной рецепции. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2008.

Павловский А.И. О лирической прозе (Ольга Берггольц и Владимир Солоухин) // Время. Пафос. Стилль: художественные течения в современной советской литературе. – М.–Л.: Наука, 1965.

Палиевский П.В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер: в 3 т. – Т. 2. – М.: Наука, 1987.

Письма А.М. Ремизова и В.Я. Брюсова к О. Маделунгу. – Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1976.

Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М.: Просвещение, 1971.

Ремизов А. Взвихренная Русь. – М.: Сов. писатель, 1991.

Ремизов А. Крашенные рыла. Театр и книга. – Берлин: Изд-во Грани, МСМХХII.

Силантьев И.В. Поэтика мотива. – М.: Языки русской культуры, 2004.

Теория литературы: в 4 т. – Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ РАН, 2003.

Трибл К. «Ритмическое соприкосновение искусств»: творческая история цикла пьес «Русалия» // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. – СПб.; Салерно, 2003.

Флоренский П.А. Сочинения: в 4 т. – Т. 3 (1). – М.: Мысль, 2003.

Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978.

Цивьян Т.В. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России: Избранные страницы. – М.: Радикс, 1993.

Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета. – М.: Языки славянской культуры, 2010.

Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии (проза И.А. Бунина 1930–1940-х гг.). – Омск: Изд-во ОмГПУ, 1997.

© Бувеч О.В., 2013