

Р.С. Спивак

**Философский метажанр: понятие, термин, методология анализа
(И.А. Бунин, «Роман горбуна»)**

Аннотация: Статья вводит в научный оборот термин и понятие «философский метажанр», обозначающее трансисторическую и межродовую художественную структуру, в которой предметом изображения являются мир и человек в их всеобщих, сущностных характеристиках. Данную структуру отличают субстанциальный характер сюжетообразующих оппозиций, универсальный пространственно-временной континуум (всегда и везде), обобщенность образов и др. Эти и другие черты философского метажанра, их содержательные функции, смысл авторской позиции рассматриваются на материале миниатюры И.А. Бунина «Роман горбуна».

Ключевые слова: метажанр, философия, предмет изображения, всеобщее, дефиниция, оппозиция, аллюзия, судьба, человек

Abstract: This article introduces the term and the concept of “philosophical metagenre” into scientific context and sets a conceptual apparatus for the analysis and interpretation of the artistic-philosophical literary work. Philosophical metagenre is a transhistorical and intergeneric artistic structure, the subject of which is the entire world and the man bearing the all essential characteristics. The integrity and purpose of such structure is provided by substantial character of subject-forming oppositions, by universal space-time continuum (always and everywhere), outpersonal subjective organisation, generalization of the artistic images, as well as of the subject made in the form of definition and cultural discourse. The peculiarities of its context functions, the essence of the author position are analysed on the material of I.A. Bunin’s miniature “The hunchbacks’s romance”.

Key words: metajeane, philosophy, image, representation, universal, definition, opposition, alusion, fate, man

Литературоведческая теория существует для того, чтобы дать нам инструментарий для анализа, интерпретации и понимания произведений и литературного процесса. С этой целью я ввожу новую структуру – философский метажанр.

Литературная наука широко пользуется такими фразеологическими единицами, как философская лирика, философский роман, повесть, драма. Это не термины в полном смысле слова, поскольку исследователь в понимании такой единицы

не ограничен никакими общепринятыми рамками. Как правило, в каждом случае, когда исследователь утверждает, что имеет дело именно с философской лирикой, романом, драмой и др., он имеет в виду содержание (тема, проблема), иногда, в дополнение, – отдельные собственно стилистические особенности, в первом и втором случае ассоциирующиеся в сознании исследователя с тем или иным направлением мировой философской мысли. Такой критерий субъективен и сам требует других критериев – из области художественной структуры, порожденной особенностью содержания, которую мы интуитивно связываем с философским характером мышления.

Так как обобщение лежит в самой природе художественного образа и, следовательно, всякое художественное изображение человека тяготеет к отражению в нем общечеловеческого, можно говорить о том, что философская тенденция присуща всякому полноценному произведению искусства. Однако степень близости разных художественных произведений к философии бывает разной. Наиболее велика она тогда, когда философская тенденция осмысления действительности (т. е. восприятие действительности под углом общезначимого, всеобщего, что и составляет сущность философского подхода) определяет основное направление познающего авторского сознания и составляет в художественном произведении сам предмет художественного изображения. В этом случае можно говорить, я считаю, о философской лирике, философском романе, философской драме и др.

Предметом художественного изображения в этом случае выступают родовые, сущностные, онтологические, теперь бы могли сказать – экзистенциальные, особенности сознания и поведения человека как социального существа. Такой предмет изображения и порождает целостность особой художественной реальности и особой художественной структуры – художественно-философской, которую я обозначаю термином «философский метажанр».

Вообще понятие предмета художественного изображения имеет большой объем содержания. В него входят разные возможности самоопределения человека в социуме. При этом самоопределение человека, кроме его отношения к внешнему для него миру, включает в себя также его отношение к собственной человеческой природе, т. е. осознание меры причастности личности к общей жизни всего человечества. В этой связи предмет художественного изображения позволяет различать несколько его вариантов. Автора может интересовать в человеке преимущественно индивидуальное (в философской терминологии – единичное). А может – то, что характеризует личность в ее причастности какой-либо исторической, национальной, возрастной, идеологической или психологической и др. общности (на языке философии – особенное). Или – общечеловеческое, выявляющее родовые черты натуры человека, отличающие его от того, что *homo sapiens* не является.

Философская лирика, рассказ, повесть, роман, драма, при всей их разности, являются собой некую структурную содержательную общность, обнаруживающую видимую близость с философией в предмете познания. Близость эта носит типологический характер.

Содержанием предмета изображения в прозе, лирике и драме, как я сказала, может быть также единичное и особенное. Сам же факт принадлежности произведения к философской лирике, прозе или драме не является показателем его высокой художественности и значительности.

Итак, философской разновидности художественной литературы (философской лирике, прозе, драме) присуща общая художественная структура, своеобразие которой задается предметом художественного изображения – всеобщего, субстанционального. Ее **родовая** специфика выражается в том, каким из параметров структуры в большей степени обеспечивается свойственный ей предмет художественного изображения. В философской лирике бóльшую нагрузку несет субъектная организация произведения и структура образа, в философском романе и повести – пространственно-временной континуум, в драме – система образов.

Видеть в художественно-философской структуре особый метод, имеющий основание занять место рядом с классицизмом, романтизмом, реализмом, символизмом и др., нет оснований. Межродовая художественная структура, о которой мы говорим, свойственная произведениям с сильной философской тенденцией, метаисторична. Она изменяется в разные эпохи, занимает в литературном процессе разных исторических периодов неодинаковое место, но свои ведущие особенности сохраняет на протяжении всей культурной жизни человечества. Они характеризуют еще античную трагедию. Эта структура уходит корнями в космогонические мифы.

О древних истоках художественно-философского мышления свидетельствуют многие исследования. В отличие от метода, данная художественная структура не ограничена какой-либо исторически конкретной концепцией человека и мира, не обязана ей своим происхождением. Реализуемый ею подход к изображению действительности не может быть поставлен в один ряд и с **типами** художественного обобщения, свойственными романтическому и реалистическому типу: идеализацией и типизацией. Она выполняет **функцию моделирования действительности, т.е. не метода, а жанра. И может существовать в рамках любого метода. Нельзя определить эту художественно-философскую общность и как собственно стилевую.** Слишком велика разность стилей Эсхила и Державина, Блока и дооктябрьского Маяковского, Кафки и Т. Манна и др. Но есть основания говорить об **общей функции**, в которой разные стилевые приемы данной структурой используются, ибо функция эта одна – **препятствовать возможному восприятию художественного изображения в категориях конкретных явлений, задавать восприятию читателя масштаб всеобщего.** В литературе разных исторических периодов, идейно-художественных направлений и национальных традиций указанная функция стиля мобилизует разные стилевые средства, но с одним назначением.

Характер анализируемой межродовой структуры, свойственной произведениям с ярко выраженной философской тенденцией, **ближе всего структуре жанровой.** Об этом свидетельствует ее основная функция моделирования художественного образа мира, ее устойчивость, а также та роль, которая принадлежит в ней сюжету и хронотопу. Не случайно М. Бахтин утверждал: «Жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом...»¹.

Но это определение требует уточнения. За жанром в науке закреплено представление об **исторически** сложившихся способах целостной организации художественных произведений. Жанр рассматривается как вид по отношению к литературному роду, структура же, о которой мы говорим, **межродовая.** В сравнении с собственно жанровой она менее жесткая, представляет менее высокий уровень организации.

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 235.

Для обозначения этой общей специфической структуры философской лирики, философской прозы и философской драмы представляется целесообразным ввести понятие и термин – философский метажанр.

Под **метажанром**, в целом, я понимаю структурно выраженный межродовой и межисторический устойчивый **инвариант** многих разных исторически сложившихся способов художественного **моделирования мира**, объединенных **общим предметом** художественного **изображения**, как он определен выше.

Можно выделить три разновидности метажанра, если исходить из содержания предмета художественного изображения. Именно содержание последнего обуславливает характер сюжетобразующих оппозиций, тип сюжета, особенности пространственно-временной организации, субъектной организации и характер художественного образа. Я назвала их *Философский метажанр*, *Феноменальный*, *Типологический*.

Философский метажанр – структура, свойственная философской лирике, философской прозе и философской драме, **изображающая действительность в разрезе всеобщего**.

Феноменальный метажанр – структура, в которой предметом художественного изображения выступает отдельное, само по себе интересное явление как таковое, описанное в единстве разных его сторон.

Типологический метажанр в качестве предмета изображения избирает особенное, т. е. явление в его причастности к некой ограниченной общности (нравственно-психологической, возрастной, социальной, идеологической, национальной) в сопоставлении с общностью иной, чуждой.

Подробно можно прочесть эту типологию в развернутом виде в моей книге «Русская философская лирика. 1910-е годы. И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский»¹. Я остановлюсь только на философском метажанре – на его структуре.

В философском метажанре оба члена сюжетобразующей оппозиции наполняются **субстанциональным содержанием** и, в этой связи, выходят за рамки объекта изображения, восходя к оппозиции «жизнь – смерть». По содержанию их можно определить как нравственно-, натур- или социально-философские. **Сюжет** содержит определение объекта изображения через подведение его под более широкое, в интерпретации автора, родовое понятие субстанциального порядка. Логика развития сюжета, таким образом, можно определить как **дефиницию, в отличие от описания**.

Пространственно-временной континуум достаточно условен, не стремится к локализации, – наоборот, стремится к **безграничному расширению** хронотопа (всегда и везде). Место и время действия не имеют существенного значения для понимания характеров и действий героев.

В философском метажанре, в силу субстанциального характера сюжетобразующих оппозиций, авторское сознание вырастает до масштаба мироздания. **Автор** не просто познает и оценивает нечто в мире, а **творит мир в целом**, выступает **демиургом**. Поэтому в философском метажанре автор, как первичный субъект сознания, **либо предельно умален в своем прямом**, видимом присутствии (в лирике – форма поэтического мира автора, в романе – полифоническая структура Достоевского), **либо, наоборот**, покрывает собой все объекты, растворяет их в себе, **открыто субъективизирует** (например, экспрессионистские повести и дра-

¹ *Спивак Р.С.* Русская философская лирика. 1910-е годы. И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский. М., 2005. С. 54–56.

мы Л. Андреева, экзистенциализм Б. Поппавского, в лирике – обобщенно-личные формы выражения авторской точки зрения). Он выступает от лица самой жизни как высшая универсальная инстанция, носитель высшего знания. Художественная картина мира, показанная философскому метажанру, представляет модель действительности как целого, воспринятого в завершенности. Поэтому она обязывает авторскую мысль к особой широте обобщения и авторитарности ее выражения.

Художественный образ философский метажанр **стремится укрупнить до символа**, акцентирует в нем идею. Человек интересуется автора в философском метажанре в самых общих закономерностях его бытия и сознания: в основополагающих связях с природой, обществом, историей. Философский метажанр дает осмысление действительности в общепланетном, общеисторическом масштабах, в универсальных понятиях опыта всего человечества.

Поэтому повышенное значение в создании предмета изображения в философском метажанре **имеет культурный контекст**.

Модель философского метажанра можно продуктивно использовать для анализа и интерпретации произведений с художественно-философским дискурсом, особенно если он не акцентирован автором, не виден с первого взгляда. Я хочу подтвердить сказанное на материале миниатюры Бунина «Роман горбуна».

Для выбора объекта анализа есть причина и повод. Причина – в актуальности и одновременно недостаточной изученности тенденции экзистенциализма в прозе Бунина, активизировавшейся в европейской культуре начала XX в. С этой точки зрения стоит обратить внимание на прозу Бунина 1930-х гг., и особенно на «краткие рассказы» Бунина этого периода. Бунинская же миниатюра 1930-х гг., можно сказать, белое пятно на карте его изучения. Оценка и интерпретация миниатюр писателя этих лет требуют существенной коррекции и дополнительного осмысления.

Поводом выбора именно этой миниатюры послужило случайное обнаружение – в устной беседе с серьезным специалистом по Серебряному веку и в книге серьезного автора о жизни и творчестве Бунина – удивительного непонимания глубокого, экзистенциального содержания этого произведения.

Имея в виду сложность анализа миниатюр Бунина 1930-х гг., когда-то Вересаев сказал: «В текущих альманахах и журналах время от времени появляются рассказы И. Бунина, и каждый из них вызывает бурный восторг критики и именуется шедевром. И верно – истинный шедевр. Но вот что странно: говорить об этих шедеврах решительно нечего»¹.

Что можно и нужно сказать о них, нашел Ходасевич: «Путь к бунинской философии лежит через бунинскую филологию. И только так»².

Этим путем я и хочу пойти.

Миниатюра требует краткости, а следовательно, увеличивает семантическую нагрузку на каждую единицу текста.

Название миниатюры «Роман горбуна» сразу обнажает основную сюжетообразующую оппозицию, парадигму произведения. У нее есть варианты, но они лишь конкретизируют ее содержание. Заявленная в названии оппозиция заранее готовит читателя к глубокому противоречию, которое выльется в острый, трагический конфликт бытия. Оба члена оппозиции имеют субстанциональный характер, или, можно сказать, онтологический, на современном языке – экзистенциальный.

¹ Цит. по: Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. М., 1994. С. 390.

² Ходасевич В. Бунин И. «Божье древо» // Возрождение. 1931. 30 апр.

Семантика лексемы «роман» тесно связана с представлением о любви, душевном расцвете, с пробуждением надежд, новых ярких переживаний, вызывает ассоциации, в том числе фонические, с понятиями романтики, романтизма. Лексема «роман» многозначна, многоцветна, и все ее варианты, в целом, собираются в понятие расцвета жизненных сил, сил человеческих, богатства внутреннего мира человека. Лексема «горбун», наоборот, означает уродство, немощность, ущербность жизни, аномальность, ее умаление. У этих лексем противоположные векторы движения: вектор понятий, составляющих семантику лексемы «роман», направлен вверх, к росту, «умножению» жизни, вектор семантики «горбун» – к умиранию жизненных возможностей. «Роман» – событие внутренней жизни человека, содержание «романа», составляющие его переживания зависят от человека, личности. «Горб» человеком не выбирается, от него нельзя избавиться, за ним стоит нечто вне человека, судьба.

Таким образом, автор сразу намечает субстанциальный характер сюжетобразующей оппозиции произведения *человек – судьба*, восходящей в своем содержании к оппозиции *жизнь – смерть*. Оппозиция определяет читательское восприятие произведения как философской прозы.

В миниатюре два персонажа, два образа – по своим человеческим качествам – нормальных людей. Образы предельно обобщенные – в рамках реализма.

Мы ничего не знаем об их возрасте, занятиях, их прошлом, – ничего, что давало бы материал для индивидуализации персонажей. Автор останавливает внимание только на их внутреннем мире – доказательстве их человеческой полноценности.

Герой получает письмо от незнакомки, в письме – признание в любви, намечена встреча. По его волнению легко понять, что он одинок, потерял надежду на счастье. Назначенное ему свидание раскрывает израненную, противоречивую, но богатую душу героя, аналитический ум. Он раним и беззащитен перед трезвостью своего сознания, но нерастраченные чувства готовы одарить другого, будят в нем самую надежду на нормальную, полноценную жизнь. Он панически боится, что надежда обманет, и в то же время открыт жизни. В нем сохранена внутренняя сила, воля преодолеть желание спрятаться от жизни, уйти в свою скорлупу. Фабула подсказывает классическую аллюзию на письмо Татьяны Онегину. Аллюзия выгодно отличает бунинского героя от самонадеянного, холодного в подобной ситуации пушкинского героя. Параллель автора письма с Татьяной располагает читателя к высокой оценке души героини.

Наряду с перечисленными психологическими деталями поведения, в портрете героя существенно важны детали его одежды – точнее, красочная гамма его костюма. Герой Бунина – человек с развитым тонким вкусом, что, в глазах автора произведения, очень важный показатель состоявшейся личности. Известно, какое большое место в художественном мире Бунина занимает красота, краски, их соотношение – вообще видеофактор. На соотношении красок, тонов построено движение сюжета в нашей миниатюре: цветовая гамма костюма героя изысканно сочетается с тонким румянцем на лице героя и, что имеет прямое сюжетное значение, с красочной гаммой одежды героини. Собственно, только о ее чувстве меры, чувстве красоты мы и узнаем из текста. Но ее выбор одежды для свидания: цвет ее одежды, фиалок, зонтика – гармонично вписывается в красочную гамму костюма героя, дополняет ее, оттеняет, вторит ей.

Изысканная гармония сочетания двух гамм красок говорит о том, что герой и героиня равны по своему душевному составу, достойны друг друга, могут соста-

вить прекрасную пару и снять, таким образом, проблему одиночества. Могут – что касается их человеческих качеств, души и интеллекта.

Но авторская концепция развивается в сюжете произведения с участием второго члена сюжетной оппозиции. Он уже был представлен нам в названии миниатюры как внеположенная человеку сила – судьба. И она время от времени напоминает о себе в тексте произведения – иногда прямо, иногда опосредованно, через интертекст. Герой произведения не замечает или не понимает ее знаков опасности, тревоги, неясно от кого исходящей угрозы, но внимательный читатель их эмоционально чувствует.

Герой хочет забыть о своей неполноценности, но текст напоминает, сначала коротко, сдержанно, читателю об уродстве героя: «...перевязывал... галстук своими длинными, тонкими пальцами, холодными и дрожащими...»¹. Потом более определенно: «...зашагал своими длинными и тонкими ногами, со всей вызывающей важностью, присущей горбу...» (с. 411).

Вмешательство судьбы дает о себе знать путем аллюзий на известную русско-му читателю классику – чаще всего на близких Бунину Пушкина и Чехова. О пушкинской аллюзии на письмо Татьяны мы уже говорили. Но Татьяна пишет Онегину два письма, и первая пушкинская аллюзия тянет за собой вторую, хотя слышим ее только в конце миниатюры: «А счастье было так возможно, так близко!...»².

Голос судьбы также слышен посредством аллюзии на Чехова и Державина. Герой ждет часа намеченной встречи, связывая с ней сокровенную надежду на счастье, но «...в столовой важно, грозно пробило шесть с половиной. Он (герой. – *Р.С.*) содрогнулся...» (с. 410). Это аллюзия на звук лопнувшей струны в «Вишневом саде» Чехова, предрекающая крах надежды, и на бой часов в оде Державина «На смерть князя Мещерского», прямо напоминающий о неумолимости судьбы каждого.

По мере нашего приближения к финалу голос судьбы набирает силу, наращивает семантику угрозы. Такова семантика аллюзий на зонтик в рассказах Чехова. Любовное письмо героини предупреждает, что она выйдет на свидание с зонтиком. Свидание происходит в прекрасный весенний теплый вечер под ласковым романтическим розовым небом. Розовый цвет – цвет розы – традиционный символ любви, т. е. связи, гармонии, объединения. Но весна, теплый, ласковый вечер – следовательно, героиня держит зонтик закрытым, острием вниз, а в таком виде он, также традиционно, ассоциируется с орудием разрушения, разъятия связей, целого. Такую ассоциацию поддерживают три чеховских аллюзии: одна из них – прямая, две других опосредованные – на саму идею острия как агрессию против добра, любви, красоты. Первая аллюзия – на зонтик в руках Беликова в рассказе «Человек в футляре». Футляр в рассказе Чехова – символ именно «недопущения» дружбы, общения, любви, препятствие для доверия, соединения жизней и сердец, стена отчуждения, что неизбежно ведет к разрушению связей, если они посмели случиться.

Одновременно закрытый, острием вниз зонтик героини Бунина содержит аллюзию (аллюзию на острие) на два страшных своим видом и своим назначением забора: вокруг дома Анны Сергеевны («Дама с собачкой») и больницы для сумасшедших («Палате № 6»).

¹ Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. М., 1965. С. 410. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

² Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / АН СССР. Т. 5. М.; Л., 1949. С. 189. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц и тома в скобках.

«...Задним [фасадом] глядит [флигель] – в поле, от которого отделяет его серый больничный забор с гвоздями. Эти гвозди, обращенные остриями кверху, и забор, и самый флигель имеют тот особый унылый, окаянный вид, какой у нас бывает только у больничных и тюремных построек» («Палата № 6»)¹. «Как раз против дома тянулся забор, серый, длинный, с гвоздями. «От такого забора убежишь, – думал Гуров...» («Дама с собачкой»; т. 8, с. 399). Внимание Чехова к семантике острия как символу разрушения, угрозы заострено и фонически: фамилия мужа Анны Сергеевны, хозяина дома, окруженного этим забором с гвоздями, за которым заключена замужняя Анна Сергеевна, «фон Дидериц». «Швейцар выговаривал так: Дрыдыриц» (т. 8, с. 399).

Самый сильный, окончательный удар, уже исключая любое сопротивление, судьба наносит в финале сюжета. Она являет в нем себя в полный рост, в полную силу – как страшное уродство, которому нет места в нормальной жизни и которое поэтому означает смерть. Ощущение его непереносимого, ужасного масштаба создается путем наложения его признаков в портрете героя, отмеченных автором ранее, на признаки уродства в портрете появившейся в финале героини. Несколько деталей внешности собирающегося на свидание молодого человека, отмеченные выше, как бы притягиваются к себе знаками уродства в портрете девушки («...навстречу ему... важными и длинными шагами...»), активируются в памяти читателя и складываются в новое ужасное целое. Акт удвоения уродства повторяется с суммированием горбов. Первый горб явлен читателю в начале произведения. Второй – в середине, последний – в финале сюжета. («**Горбун** получил анонимное любовное письмо...» (с. 410); «...зашагал... со всей вызывающей важностью, присущей **горбу**...» (с. 411); «...навстречу ему, в розовом свете весенней зари... шла... **горбунья**» (с. 411). Эмоциональное воздействие на читателя слова «горб» усиливается за счет фоносемантики слова – составляющих его звуков, «отрицательно» воспринимаемых человеческим ухом. Суммирование близких признаков – прием, известный особенно в поэзии (широко – в символизме), увеличивающий семантическую нагрузку важных для авторской концепции деталей. При этом суммирование деталей уродства в миниатюре дает эстетический и эмоциональный эффект несчетного, чудовищного разрастания уродства и в сознании героя, и в сознании читателя: «...вдруг оцепенел на месте...» (с. 411).

Трагизм финала усиливается двойным контрастом: грубое уродство двух горбов больше ранит глаз на фоне нежного весеннего пейзажа и надежды героя на изменение своей судьбы. Усилению трагизма ситуации служит также аллюзия на стихотворение Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» («...равнодушная природа / Красною вечною сиять.») (т. 3, с. 134). И Пушкин, и Бунин фиксируют один и тот же закон мироздания, выводят ситуацию за границы всякого конкретного времени и места в вечные космические времена и безграничные просторы (всегда и везде). При этом пушкинское светлое смирение перед законом оттеняет противоположный пафос миниатюры Бунина: подавленное, но не сломленное бунтарство автора. Лаконизм завершающей миниатюры авторской сентенции: «Беспощаден кто-то к человеку!» – подчеркивает ее категоричность. В ней сформулирован смысл всего произведения: судьба человека необъяснима и всемогуща, человек не способен ее изменить, какими бы достоинствами он ни обладал, сопротивление ей безнадежно.

¹ Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 7. М., 1962. С. 123. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц и тома в скобках.

Это поздний Бунин периода эмиграции, ряд произведений которого органично вписывается в сложившееся в Западной Европе 1930-х гг. литературное направление экзистенциализма. Перед нами одно из этих произведений Бунина, структура которого демонстрирует все черты философского метажанра, отмеченные выше.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 501 с.

Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1966. 544 с.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / АН СССР. Т. 5. М.; Л., 1949. 623 с.

Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. М.: Посев, 1994. 432 с.

Спивак Р.С. Русская философская лирика. 1910-е годы. И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский. М.: Флинта, Наука, 2005. 408 с.

Ходасевич В. И. Бунин. «Божье древо» // Возрождение. 1931. 30 апр.

Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 7. М.: Художественная литература, 1962. 549 с.

REFERENCES

Bakhtin M. (1975) Problems of Literature and Aesthetics. Moscow. Khudozhestvennaya Literatura Publ. 501 p.

Bunin I.A. The Collected Works: In 9 vols. Vol. 5. Moscow. Khudozhestvennaya Literatura Publ. 1966. 408 p.

Puhkin A.S. The Complete Works: In 10 vols. / USSR Academy of Sciences. Vol. 5. Moscow; Leningrad. 1949. 623 p.

Maltsev Yu. (1994) Ivan Bunin. 1870–1953. Moscow. Posev Publ. 432 p.

Spivak R.S. (2005) Russian Philosophical Lyrics of 1910s. I. Bunin, A. Blok, V. Mayakovsky. Moscow. Flinta, Nauka Publ. 408 p.

Khodasevich V. I. Bunin. “Bozhje Drevo” [“The Tree of God”]. *Vozrozhdenie*. 1931. Aprile 30.

Chekhov A.P. The Collected Works: In 12 vols. Vol. 7. Moscow. Khudozhestvennaya Literatura Publ. 1962. 549 p.

Сведения об авторе:
Рита Соломоновна Спивак,
докт. филол. наук
профессор
Пермский государственный университет

Rita S. Spivak,
Doctor of Philology
Professor
Perm State University
rita-spivak@psu.ru