

КОММУНИКАТИВНЫЕ  СТРАТЕГИИ КУЛЬТУРЫ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

Е. В. КАПИНОС

ПОЭЗИЯ
ПРИМОРСКИХ
АЛЬП

Рассказы И. А. Бунина
1920-х годов

Научный редактор Э. И. Худошина



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2014

УДК 82

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

К 20

Редакционный совет серии:

М. М. Гиришман (Донецкий ун-т, Украина), *М. Н. Дарвин* (РГГУ, Москва),
И. В. Силантьев (председатель, Ин-т филологии СО РАН, Новосибирск),
Ю. Л. Троицкий (РГГУ, Москва), *В. И. Тюпа* (РГГУ, Москва),
Ю. В. Шатин (Новосибирский гос. пед. ун-т), *В. Шмид* (Гамбургский ун-т)

Научный редактор:

Э. И. Худошина

Капинос Е. В.

К 20 Пoesия Приморских Альп: рассказы И. А. Бунина 1920-х годов / Научн. ред. Э. И. Худошина — М.: Языки славянской культуры, 2014. — 248 с. — (Коммуникативные стратегии культуры).

ISBN 978-5-9905762-6-1

В книге рассматриваются пять рассказов И. А. Бунина 1923 года, написанных в Приморских Альпах. Образуя подобие лирического цикла, они определяют поэтику Бунина 1920-х годов и исследуются на фоне его дореволюционного и позднего творчества (вплоть до «Темных аллей»). Предложенные в книге аналитические описания позволяют внести новые аспекты в понимание лиризма, в особенности там, где идет речь о пространстве-времени текста, о лиминальности, о соотношении в художественном тексте «я» и «не-я», о явном и скрытом биографизме.

Приложение содержит философско-теоретические обобщения, касающиеся понимания истории, лирического сюжета и времени в русской культуре 1920-х годов.

Книга предназначена для специалистов в области истории русской литературы и теории литературы, студентов гуманитарных специальностей, всех, интересующихся лирической прозой и поэзией XX века.

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

*В оформлении переплета использовано фото
Michel Maiofiss «Café rue de Rivoli»*

ISBN 978-5-9905762-6-1

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

© Издательство «Языки славянской культуры», 2014
© Капинос Е. В., 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	7
Глава I. Феномен отсутствия: «Неизвестный друг», «Визитные карточки», «Речной трактир»	17
Новелла в «письмах без ответа» как образ «мира без меня»: «Неизвестный друг»	18
Писатель и Незнакомка: «Визитные карточки»	29
Барышня и символист («Речной трактир»)	41
Глава II. Человеческое и морское: от рассказов «В ночном море» и «Бернар» к новеллам «Темных аллей»	57
«В ночном море»: между элегией и притчей, «за» и «против» отчуждения	59
«Бернар» и «Воды многие»: мопассановские герои и пейзажи у Бунина	70
«Свободная стихия» персонажей: «Жизнь Арсеньева», «Генрих», «Галя Ганская»	78
Глава III. «Некто Ивлев»: возвращающийся персонаж Бунина	95
Темпоральная пластика «Грамматики любви»	97
Автоперсонаж и онейрическое пространство: «Зимний сон»	114
Прозаическая баллада Бунина: «В некотором царстве»	126

Глава IV. Бунинский тезаурус смерти	143
Тлен, пепел и весна: «Аглая», «Огнь пожирающий», «Богиня Разума»	144
«Бессердечие к плоти»: Аглая, старец Родион	147
Исторические аллюзии («Огнь пожирающий», «Богиня Разума»)	157
Поэтика «Огня пожирающего»: пейзаж, контрарные мотивы, композиционная модель	162
Из Парижа — в город мечты и воображения: «Поздний час» ...	171
Безымянный город	173
Звезда и камень	182
Глава V. Элегия в прозе: «Несрочная весна»	193
Элегические подтексты «Несрочной весны»: Державин, Батюшков, Боратынский	197
«Несрочная весна» и «Путешествие в замок Сирей» Батюшкова: пасторальная гармония и руины революции	198
«Несрочная весна» и «Развалины» Державина: «во славу и честь Державы Российской»	206
«Несрочная весна» и «Запустение» Боратынского: «к роду отцов своих»	212
Элегия vs биография	218
Приложение. О времени, истории, памяти и лирическом сюжете: от А. Бергсона и С. Франка к Б. Эйхенбауму	223
Указатель имен	243

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга возникла из замысла подробно рассмотреть пять рассказов, которыми начинается необычайно плодотворный *грасский* период творчества И. А. Бунина. Рассказы «Неизвестный друг», «В ночном море», «В некотором царстве», «Огонь пожирающий», «Несрочная весна» были написаны летом и осенью 1923 г. в Приморских Альпах, на вилле Mont-Fleury¹. По многим причинам их можно рассматривать в качестве отдельного цикла, и благодаря собиранию в цикл становится явной общность приемов, тем, мотивной структуры. Даже в их заглавиях усматривается некоторое сходство: все они образованы сочетанием существительного и его атрибута, что в минималистской форме отражает описательный дискурс. Нам хотелось ограничиться пятью перечисленными рассказами, но, как известно, «для прочтения Бунина чрезвычайно важен контекст всего творчества»², и в процессе анализа эти рассказы «притянули» к себе ряд других текстов, как дореволюционных, так и эмигрантских. Рассказ «В некотором царстве» фамилией главного героя — Ивлев — оказался связан с более ранними «Грамматикой любви» и «Зимним сном»; сюжет «писатель и читательница» объединил «Неизвестного друга» с «Речным трактиром» и «Визитными карточками»; рассказ «В ночном море» прочитывается нами на фоне целой группы «морских» текстов; тезаурус смерти, ярко

¹ Подробно об этом периоде в биографии писателя см.: *Бабореко А. Бунин: Жизнеописание*. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 260—227.

² *Сливицкая О. В.* Бунин: психология как онтология. О рассказе «В ночном море» // Концепция и смысл: Сб. статей в честь 60-летия проф. В. М. Марковича. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1996. С. 285.

заданный «Огнем пожирающим», потребовал рассмотрения «Аглаи», «Богини разума» и «Позднего часа»; анализ «Несрочной весны» показал, что она вырастает из ранних «дворянских элегий» и находит продолжение в элегических образах «Жизни Арсеньева» и «Темных аллей».

С 1918 г. и вплоть до Грасса проза Бунина, неся на себе отпечаток трагической эпохи, неустойчива как в жанровом, так и в стилистическом отношении. Дневники, публицистика, рассказы пронизаны инвективой³, художественной прозы пишется не много, и лишь в 1923 г. вновь начинается интенсивная работа над рассказами и повестью «Митина любовь». Эмигрантская биография и творчество Бунина еще ждет своей летописи, архивных разысканий, новых собраний, но наша книга посвящена главным образом поэтике, изучение которой хотя и предполагает учет биографических и текстологических факторов, но вполне возможно и при недостаточной их исследованности.

Опираясь на доступные на сегодняшний день и, конечно, далеко не полные издания, мы, тем не менее, можем представить, как менялся стиль Бунина на протяжении жизни. Всегда тяготея к малой форме, в 1910-х гг. Бунин написал «Деревню» и «Суходол», а также довольно много текстов, которые, хотя и называются рассказами, охватывают такую широкую панораму русской и мировой истории, что очень близки к повестям («Хорошая жизнь», «Ночной разговор», «Захар Воробьев», «Чаша жизни» и др.). Позже, в 1920-е гг., эпическое начало тускнеет, в «Митиной любви», «Деле корнета Елагина» историческое и социальное уходят в подтекст, а толчком к созданию больших произведений часто оказывается страница дневника, пейзаж, отдельный сюжетный момент, под который подстраивается дальнейшее повествование⁴.

В первых рассказах Приморских Альп доминирует лирическое начало, элегические и балладные мотивы, характерная тема «отсутствия», целый спектр минус-приемов и других явлений, имеющих

³ В этом смысле показателен рассказ «О дураке Емеле, какой вышел всех умнее» (1921). Бунин неизменно читал «Емелю» при публичных выступлениях.

⁴ К примеру, основная линия сюжета — любовная драма Мити и Кати — возникает далеко не сразу в процессе написания «Митиной любви», два самостоятельных отрывка «Апрель» и «Дождь» (РГАЛИ, фонд 44, дело № 60, опись 2) свидетельствуют о том, что повесть начиналась со сцен и пейзажей финала (см. об этом в комментарии О. Н. Михайлова, П. Л. Вячеслава, О. В. Сливичкой: *Бунин И. А. Собр. соч.*: В 9 т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 5. С. 520).

лирическую природу. Здесь нет пуантировки, ярких сюжетных схем, четких композиций, расширен и углублен именно лирический модус, так что проза Приморских Альп может восприниматься как поэзия. Позже, в «Темных аллеях», стиль Бунина снова меняется: новеллистические черты усиливаются, уравновешивая собою лирическую составляющую.

Широкий контекст, в который мы поместили пять рассказов Приморских Альп, позволяет острее почувствовать высокую инвариантную плотность бунинского художественного мира.

Стихотворная форма каждого по-настоящему нового и, следовательно, оригинального поэта может быть воспринята только в том случае, если его основная интонация проникает в сознание читателя и овладевает им. Эта интонация затем не раз развертывается и повторяется, и чем глубже укореняется поэт в сознании читателя, тем в большей степени поклонники и противники поэта привыкают к звучанию его стиха, и тем труднее им бывает отделить эти своеобразные элементы от произведений поэта. Они составляют существенную, неотъемлемую часть его поэзии, как интонация составляет основу нашей речи; интересно то, что именно такого рода элементы наиболее трудны для анализа⁵,

— так начинается одна из классических работ Р. Якобсона. «Своеобразные элементы», «основная интонация» дальнейшими исследованиями стали сводиться к инвариантным мотивам поэтического мира, причем речь шла уже не только о поэзии, но и о художественной прозе.

Возможно, высокая инвариантная плотность объясняется сильно выдвинутой позицией того, кто стоит в центре лирического дискурса: это не рассказчик/повествователь, а «лирическое я»⁶, то есть го-

⁵ Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145.

⁶ Понятие «лирический герой» (в некотором смысле коррелирует лирического «я») нередко служит инструментом для полного абстрагирования поэтического «я» от «я» биографического, для обособления словесного плана художественного произведения от плана реального и вещественного. Однако в изначальном, тыняновском понимании авторского лица подчеркивалось и другое. В статье «Блок и Гейне» Ю. Н. Тынянов пишет о многоликости, «двойничестве», литературности, романсовости авторского лица Блока («удвоение» есть уже в знаменитой фразе Ю. Н. Тынянова: «Блок — самая большая лирическая тема Блока»), но умноженное, «расщепленное» авторское «я» может быть не только чистым словесным конструктом, но и сохранять «элемент личности» автора в отдельных своих ипостасях, переводить

раздо более обобщенное и масштабное авторское лицо, чем в прозе. Испытывая влияние лирики, проза XX в., в особенности лирическая, укрупняет фигуру автора, а внимание литературоведов, естественно, приковывает вся авторская сфера. Нас заинтересовал персонаж по фамилии Ивлев, в некотором смысле *alter ego* автора, и мы рассмотрели «ивлевский» триптих («Грамматика любви», «Зимний сон», «В некотором царстве») как единую конструкцию, которая проявляет одну из главных форм бунинского лиризма: каждый текст выходит за свои пределы, отражаясь в других текстах, варьируя их сюжеты, мотивы и приемы. «Ивлевская» конфигурация из трех текстов образует вертикальное сечение к последовательной «пятерке» Приморских Альп.

«Центральный инвариант» любого поэтического мира в той или иной мере всегда охватывается темой творчества⁷, что лишь подтверждает факт вытеснения сюжета метасюжетом, преобразования сюжета в метасюжет. Доминирование метасюжета характерно для прозы Бунина, как и для прозы Набокова, А. Белого и многих других их современников, и в этой книге мы, конечно, не могли не сделать акцента на метауровне бунинской прозы, поэтому отвели достаточно много места фигуре автора, различным формам автоописания, писательским образам, мотивам письма, библиотеки, чтения.

Не только в описательности и метасюжетности видели исследователи основу лирической природы прозы Бунина, пронизанность текстов памятью, воспоминанием определяет главные особенности бунинского стиля. Память — это та ментальная материя, погружение в которую и укрупняет позиции авторского «я» и вместе с тем нивелирует «я», поскольку обеспечивает доступ за пределы «я». Процесс мнемотического самоуглубления и одновременного самоотчуждения в прозе Бунина уже подробно описывался в монографических исследованиях Б. В. Аверина, И. С. Альберт, Ю. В. Мальцева, О. В. Сливицкой и других бунинистов, но мы не могли не вернуться еще раз к

«план искусства на план жизни». Чистый стиль, чистый словесный конструкт без единого намека на человеческое лицо, без единой чужеродной ноты для Тынянова представляет лирическое «я» Гейне, а вот лирическое «я» Блока некоторыми диссонансами словесного плана позволяет полюбить его «человеческое лицо», «а не искусство». См.: *Тынянов Ю. Н. Блок и Гейне // Об Александре Блоке*. Петербург: Картонный домик, 1921. С. 237—264.

⁷ Так, например, суммируя свои теоретические идеи 1970-х гг., А. К. Жолковский пишет о поэтическом мире как о «системе идиосинкратических для автора инвариантных мотивов, реализующих его центральный инвариант — единую тему его творчества» (*Жолковский А. К. Осторожно, тренажник! М.: Время, 2010. С. 97*).

этому неисчерпаемому вопросу в связи с конкретными, выбранными нами из прозы Приморских Альп примерами. Чаще всего «материя памяти» в прозе XX в. изучается с опорой на философию Бергсона, изменившую представления о времени и позволившую художественный текст и его чтение воспринимать как игру проспективного и ретроспективного движения. Важно, что такая игра проспективного и ретроспективного исключает тождество уровней и элементов (по Бергсону, память не дает тождества пережитому в прошлом, а возвращает прошедшее в новом, образно и ассоциативно пересозданном виде), зато заменяет его неисчерпаемой комбинаторикой соположений. А это означает, что повторяющийся инвариант, лежащий в основе художественного мира каждого писателя, парадоксальным образом неповторим, хотя, казалось бы, бесконечно повторяется в различных вариациях и узнается читателем как уже знакомый.

«Неповторимая повторяемость» — так можно было бы определить поэтическую вариативность, обусловленную тем, что лирическому «захвату», способности лирических тем умножаться и «расплываться» соответствует другое, совершенно противоположное свойство лирической формы — концентрация. Показывая в этой книге параллелизм, «расплыв» по всем текстам Бунина похожих приемов и мотивов, мы вместе с тем старались с наибольшей подробностью остановиться на каждом примере в отдельности. Именно из-за лирической концентрации подробное аналитическое описание кажется нам аутентичной литературоведческой формой исследования лирической поэтики. Чтобы пройти на всю глубину текста, мы работаем даже не на уровне поэтики, а на уровне микропоэтики, стараясь достичь едва ли не асемантических его пластов. Лирическая концентрация коррелируется малой формой произведения, с лирикой роднит рассказы Бунина их небольшой объем, усугубленный лакунностью, семантическими провалами, сюжетной пунктирностью. Тенденция к минималистскому объему, вообще характерная для культуры нынешнего и прошлого веков, увеличивает смысловой потенциал каждого слова⁸.

⁸ Эйдриан Уоннер пишет о рассказе «Первый класс»: «Bunin's choice of genre enhances the intended effect. The single seemingly insignificant moment captured by his minimalist narrative crystallizes into something larger through the frame in which it is presented. The unresolved tension is reflected in a text that, although labeled "rasskaz", refuses to tell a "story", but at the same time reverberates with potential narratives». *Wanner A. From Subversion to Affirmation: The Prose Poem as a Russian Genre // Slavic Review. Vol. 56. Fall, 1997. № 3. P. 534.* [«Усиление эффекта происходит за счет выбранного Буниным жанра. Его минималистская нарративная техника трансформирует и укрупняет одиночный

Несмотря на то, что словесный план лирической прозы, как и словесный план стихов, превосходит план сюжетный, лирический дискурс любого типа не превращается в отвлеченную абстракцию. Утрачивается референциальность, но не экзистенциальное чувство, поскольку смысловая концентрация дает такую силу словесному плану, то есть микроплану текста, что энергетическое воздействие «словесного» и становится реализацией, успешно конкурирующей с сюжетным правдоподобием, с сюжетной иллюзией реальности. Вдобавок к этому словесная абстракция вступает в отношения соположения с линейной конкретикой и событийной логикой текста, что меняет восприятие горизонтальных, последовательных, причинно-следственных отношений: привычное «правдоподобие», оказывается, скрывает в себе какую-то чужеродность, и от этого «знакомое», «обычное», «жизненное» становится поэтически зримым и выразительным. Другими словами, усиление парадигматических отношений в тексте лирического типа «остраняет» связи синтагматические. Осмысляя автобиографический наклон бунинского лиризма, мы обращаем внимание на то, что все пять рассматриваемых нами текстов имеют затекстовый топоним и дату «Приморские Альпы, 1923», и эта надпись полноправно входит в текст рассказов, оттеняя, как мы покажем в каждой из глав, их ведущие темы. Вместе с «Приморскими Альпами» открывается автобиографический, чрезвычайно важный для Бунина ракурс, дающий возможность восстановить и дореволюционную, и эмигрантскую судьбу автора, и картины любимых им мест: Елец, Озерки, Крым и Кавказ, Москва, Париж, Лазурный берег. Разумеется, лирическая проза позволяет реконструировать не внешнюю, а внутреннюю биографию писателя, внешние же события или картины даются условно, а точность бунинских затекстовых топонимов скорее контрастирует с обобщенностью его художественных локусов, часто даже не поименованных. Однако на фоне лирической суггестии те или иные конкретные «живые» детали биографии писателя начинают восприниматься еще ярче. Мы старались показать ту высокую амплитуду, которая характеризует лирический стиль Бунина, совмещающий поэтическую универсальность с точным знанием реальных ландшафтно-географических подробностей, с абсолютной памятью вещей, деталей, обликов. В ореоле лирической суггестии вещи и биографические подробности не зату-

и, казалось бы, незначительный эпизод, вмещая его во внешнюю рамку. В результате, несмотря на жанровое обозначение “рассказ”, бунинский текст, с одной стороны, ни о чем не “рассказывает”, а с другой стороны, заключает в себе переключку потенциальных повествований, создавая ощущение напряжения, не находящего себе выхода».]

шевываются, а парадоксальным образом обнажаются и заостряются, поскольку оказываются «выбитыми» из горизонтальных отношений однородности.

Лирический текст (не важно, в стихах или прозе) не только удерживает авторскую эмоцию, погружает во внутренний мир «я», но и подходит к границам «я», открывая их проницаемость и подвижность. Функции лиризма имеют онтологический статус, позволяющий почувствовать взаимопроницаемость универсального и окказионального, сингулярного и множественного, моментального и вечного, обобщенного и конкретного, именно поэтому осмысление лирической природы художественного текста стало превращаться в самостоятельный теоретический раздел литературоведения. Способность выразить ощущение проницаемости границ между «я» и миром, по сути, может быть сочтена главным свойством художественной материи, поэтому четкое разделение сюжета и метасюжета неосуществимо. Событийный сюжет всегда выходит из собственной замкнутости в метаобласти: он непрерывно конструируется и саморефлексируется внутри текста. Без динамики и саморефлексии невозможно восприятие предмета или события, а тем более невозможно их художественное, лирическое созерцание. Метасюжет и сюжет сливаются воедино в процессе художественной рефлексии, но в то же время, совпадая, расходятся, как сознание и универсум, которые тоже не могут полностью отождествиться, оставаясь самостоятельными хотя бы потому, что «точечность» «я», его ограниченность, привязанность к «здесь и сейчас» приходит в противоречие с протяженностью и непостижимостью пространства⁹. Художественная, лирическая эмоция гармонизирует разнородность «я» и мира, отчего все неохватное пространство универсума приближается к «я», вмещается в него, одновременно повышаясь в своей ценности и недоступности.

⁹ Полярность определяет, по мнению О. В. Сливацкой, «космическое мироощущение» Бунина: «Подобно тому, как атом, невообразимо малая часть солнечной системы, повторяет в себе всю ее структуру, так и человек — и противостоит Космосу, и включает его в себя. Из этого следуют два противоположных, но лишь внешне противоречивых вывода.

Один — безысходно трагический. Перед лицом непостижимых космических сил (природы, эроса и смерти) личность ничтожна, человек незащищен и одинок, а счастье его хрупко и иллюзорно (...)

Второй вывод — торжествующе оптимистичен. Космос не только противостоит человеку, но и входит в него как огромное целое, наделяя его безмерной силой жизненности» (Сливацкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004. С. 52—53).

Исходя из такого рода представлений о лирике, мы описывали прозаические миниатюры Бунина, нередко прибегая к метафорическим определениям лирического сюжета и лирического текста, — например, к формуле, приложенной Ю. Н. Чумаковым к поэзии Тютчева — «точка, распространяющаяся на все». Эта формула несет в себе мысль о центробежности и центростремительности лирического текста и презумпцию условности границ между внутренним и внешним¹⁰; исходя из нее, можно утверждать, что лирические формы характеризуются ускользящей границей между автором внутри и автором вне текста. К пространственным метафорам с акцентами на заполненности или пустоте прибегают многие теоретики. Вот, к примеру, одно из рассуждений П. Де Мана о Рильке:

Рильке... называет... утрату референциальности амбивалентным термином «внутренний мир» (*innen entstehen, Weltinnenraum* и т. д.), который, в таком случае, обозначает не самоприсутствие сознания, но неизбежное отсутствие надежного референта. Он обозначает неспособность языка поэзии присвоить что-либо, будь то сознание, объект или синтез того и другого. С точки зрения образного языка, эта утрата субстанции оказывается освобождением. Она приводит в действие игру риторических обращений и предоставляет им свободу играть, не воздвигая референциальные препятствия значения¹¹.

¹⁰ Эта формула развертывает в научный дискурс поэтическую строчку Тютчева «Все во мне и я во всем». «В одном стихотворении, — пишет Ю. Н. Чумаков, — обнаруживаются главные черты тютчевского мирообраза, которые многократно преобразуются и мультиплицируются в корпусе его лирики: автономность, сжатость, особое качество безличности, связанное с остаточной недифференцированностью авторского лица от универсума» (*Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 359*).

¹¹ *Ман П. де. Аллегория чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 61.* Это же пространственное определение из «Сонетов к Орфею» Рильке у Ю. Н. Чумакова применяется для описания композиции пушкинского романа «Евгений Онегин»: «“Евгений Онегин” — поэтически оформленная картина действительности авторского сознания, которая в своем существовании *in continuo* вбирает в себя и конструирует из себя внешнюю сторону универсума. У Рильке это называется *Weltinnenraum*, внутреннее пространство мира или, более свободно, душа, вмещающая мир. На этом основании и возводится композиция “Евгения Онегина”» (*Чумаков Ю. Поэтика «Евгения Онегина» // Australian Slavon-*

Наш подход к лирической прозе Бунина состоит в попытке представить отношения «я» и мира не как устойчивое противопоставление внутреннего и внешнего, субъектного и объектного, а как процесс пространственных метаморфоз «я», соотнесенный с лирической подвижностью композиционных структур. Между внешним и внутренним всегда образуются зазоры, и в то же время они всегда стремятся к взаимозаполнению, и этот бесконечный процесс слияния и отчуждения позволяет ощутить не только объем поэтического «я», способного вместить в себя что угодно, но и объем пространства, тоже вбирающего в себя множественные проекции «я». Поэтическое «я» пространственно внутри себя, а между тем освоение пространства — это не легкий и осознанный, а сложный интуитивный процесс, который открывает наиболее дальние, невидимые, скрытые, недостижимые и свободные от «я» области.

В приложении к нашей книге мы приводим теоретическую главу, которая затрагивает проблемы лирического сюжета и лирического «я», она посвящена представлениям современников Бунина, философов и литературоведов, о пространстве-времени и о его роли в восприятии художественной (прежде всего лирической) формы.

Под бесценным влиянием моих учителей — Элеоноры Илларионовны Худошиной и Юрия Николаевича Чумакова, при неизменном участии моих друзей — Елены Юрьевны Куликовой, Наталии Абрамовны Фет, Владимира Яковлевича Фета написана эта книга. Им я сердечно благодарна.

