

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЕЛЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. И.А. БУНИНА»

**ИВАН БУНИН
В ДУХОВНО-КУЛЬТУРНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОСТИ**

**Материалы
Всероссийской научной конференции,
посвященной 80-летию вручения
Нобелевской премии писателю**

Елец – 2014

УДК 82
ББК 83.3(2=Рус)5
И 18

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина
от 19.12.2013 г., протокол № 5

Редакционная коллегия:

Е.Т. Атаманова, кандидат филологических наук, доцент
(ответственный редактор);
Н.В. Борисова, доктор филологических наук, профессор
(научный редактор);
Н.А. Трубицина, кандидат филологических наук, доцент

И 18 Иван Бунин в духовно-культурном пространстве современности: материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 80-летию вручения Нобелевской премии писателю. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2014. – 269 с.
ISBN 978-5-94809-665-0

В сборнике «Иван Бунин в духовно-культурном пространстве современности» представлены материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 80-летию вручения Нобелевской премии писателю.

В центре внимания исследователей – мировоззренческие контексты творчества, художественный дискурс, фольклорно-этнографические и педагогические основы его наследия, а также особенности языка и стиля произведений.

Издание адресовано студентам-филологам, аспирантам, преподавателям вузов, учителям школ и всем, кто интересуется творчеством Нобелевского лауреата.

За содержание материалов несут ответственность авторы статей. Редакционная коллегия разделяет не все точки зрения исследователей.

УДК 82
ББК 83.3(2=Рус)5

ISBN 978-5-94809-665-0

© Елецкий государственный
университет им. И.А. Бунина, 2014

мужик Иван, затворник и святой, живший так недавно, - в прошлом столетии» [3, т. 6, с. 371]. В его кротости и мудрости, нравственной чистоте и наивности нуждается Россия, охваченная враждой и братоубийственной рознью, остановить которую можно только любовью и смирением. «Митюшка, милый!» - обращался затворник Иван к «святителю Дмитрию Ростовскому, славному и великому епископу» [3, т. 6, с. 371], с которым в постылом духовно-молитвенном общении пребывал блаженный Иоанн Сезеновский (1791-1839), ставший прототипом бунинского героя. «Митенька пришел, - отозвался Иоанн, имея в виду свт. Димитрия, - ему и псы повиноуются, не только видимые, но и невидимые» [10].

Укрощая «видимых и невидимых» псов (бесов революции), И.А. Бунин уповает на духовную мудрость русского народа, который рано или поздно преодолет свое «окаянство» и вернется ко Христу, прощающему раскаявшегося разбойника.

Примечания

1. См. подробно: Урюпин И.С. Библиейская Книга пророка Иереми в художественной структуре «Окаянных дней» И.А. Бунина // Национальный и региональный «Космо-Психо-Логос» в художественном мире писателей русского Подстепья (И.А. Бунин, Е.И. Замятин, М.М. Пришвин): науч. док., ст., очерки, заметки, тез., док. – Елец, 2006. – С. 71-77; Урюпин И.С. Мотивы библиейской книги Бытия в «Окаянных днях» И.А. Бунина // Вестник Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина. – Вып. 14: Филологическая серия (3). – Елец, 2007. – С. 301-311.
2. Карпенко Г.Ю. Творчество И.А. Бунина и религиозное сознание рубежа веков: Учеб. пособие к спецкурсу «Литература и религиозное сознание». – Самара, 2005.
3. Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1994.
4. Вострышев М.И. Патриарх Тихон. Серия ЖЗЛ. – М., 1997.
5. Булгаков М. Дневник. Письма. 1914-1940. – М., 1997.
6. Платонов А.П. Христос и мы // Красная деревня. – 1920. – 11 июня.
7. Бедный Д. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1963-1965.
8. Цит. по: Петелин В.И. Жизнь Булгакова. Дописать раньше, чем умереть. – М., 2000.
9. Розанов В.В. Апокалипсис нашего времени. Смертное. Уединенное. – М., 2009.
10. Блаженный Иоанн Сезеновский // <http://www.eparhia-tmb.ru/o-eparxii/svyatyepodvizhniki-blagochestiya/blazhennyj-joann-sezenovskij/>

О. Н. Фенчук
Беларусь, Барановичи

БИБЛЕЙСКИЙ МОТИВ И ЖИВОПИСНЫЙ СЮЖЕТ В ЭКФРАСТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ И.А. БУНИНА

Отличительной чертой многих бунинских стихотворений является стремление поэта к созданию на основе визуальных впечатлений словес-

ных образов-картинок, использование в творчестве традиции словесного рисования – экфрасиса. Экфрасис – это художественное описание реально-го или условного (как конкретного произведения искусства, так и вымышленного) объекта живописи, музыки, литературы, представляющее самостоятельный литературный образ. Термин «экфрасис» восходит к культуре античности, встречается в эстетике Ренессанса и барокко, других художественных систем. Проявление в поэтике и стиле литературного произведения художественных принципов других искусств, в данном случае живописи, нередкое явление в литературе, вызывающее постоянный интерес многих исследователей. Из последних наиболее интересных и актуальных работ в этой области является сборник трудов Лозаннского симпозиума «Экфрасис в русской литературе» (2002).

По мнению литературоведа М.С. Байцак, наиболее отчетливо «своеобразие экфрастической формы раскрывается в сопоставлении с эпиграммой и эмблемой – текстовыми моделями, в которых сочетаются вербальные и визуальные компоненты» [1, с. 9]. Кроме того, И.А. Есаулов считает, что «экфрасис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своём иконном сакральном инварианте, что за описанием картины в русской литературе, так или иначе мерцает иконописная христианская традиция» [2, с. 167]. Таким образом, экфрасис связан с определённой символикой, эмблематикой, мотивом и сюжетом.

В экфрастической лирике Бунина эмблематичность текста выражается в спаянности слова и визуального образа. Живописно-выразительная сила слова достигается главным образом с помощью детали, несущей в себе определённую культурную символику, из которой и складывается образ-эмблема. Эмблема как таковая функционирует в замкнутой системе смысла, а стихотворения, написанные в русле живописного сюжета, и представляют собой такую систему. Но в экфрасисе описание может передавать как статику, так и динамику описываемого художественного объекта, т.е. причудливые и изменчивые формы природных явлений, схожих с произведениями искусства, например, воображаемого художественного объекта, а кроме того, воплощать не сам объект, а его восприятие.

По словам искусствоведа М. Соколова, художники эпохи Ренессанса искали вдохновение в окказиональных образах: «Пьеро ди Козимо <...> часто ходил наблюдать вещи, какие природа создаёт странно и случайно <...> Иногда он долго рассматривал стенку, заплёванную больными, и извлекал оттуда конные сражения и невиданные фантастические города и обширные пейзажи. Подобным же образом разглядывал он и облака на небе» [3, с. 73].

Некоторые стихотворения Бунина рисуют окказиональные картины, запечатлённые в сознании лирического субъекта. Так, эмблематичность стихотворения «Зарницы лик, как сновиденье...», обращенного к библейской образности, заключается в изображении некой условной картины, не-

сущей в себе смысл, проясняемый в заключительных строках. Это стихотворение посвящено чувственному восприятию сакральных понятий:

Зарницы лик, как сновиденье,
Блеснул – и в темноте исчез.
Но увидал я на мгновенье
Всю даль и глубину небес.

Там, в горнем свете, встали горы
Из розоватых облаков,
Там град и райские соборы –
И снова черный пал покров [4, т. 1, с. 139].

Перед нами возникает воображаемая картина Царствия небесного, мгновенно-схваченный образ Рая. В евангельском «Апокалипсисе» понятие Рай истолковывается как город – Небесный Иерусалим. Однако считается, что подобная картина Рая не более чем аллегория. Богословы считают, что Рай неопишем земным языком и непостижим для понимания смертных. Память лирического субъекта из знания евангельских истин о Граде Небесном порождает воображаемое видение Царства Божьего. «Зарница» (вспышка, свет) – является символом Бога, его силы и красоты, следовательно «зарницы лик» – лик Бога. Слово сновидение, мечта в небе явился божественный лик, и он породил видение Рая. Сон в мистическом понимании нечто потустороннее, трансцендентное. В нашем случае репрезентация эмблемы Рая дана в воображении. Подобно художникам Ренессанса, Бунин наблюдает природное явление как произведение искусства, где «взгляд наслаждается плавным перетеканием природы в искусство и искусства в природу» [3, с. 74].

Последнее четверостишие стихотворения, где образ Рая связан с человеческой мечтой, в которой сокрыта «небесная тайна», является пояснением предыдущей картины-описания и представлено фигурой параллели мистического содержания божественной благодати с мгновением земного счастья:

Не так же ль в радости случайной
Мечта взмахнет порой крылом –
И вдруг блеснет небесной тайной
Все потонувшее в былом? [4, т. 1, с. 140]

Так образ-схема сводит понятие «Рая» к понятию Небесного Града, и воображаемый город и соборы вещественно воплощаются в эмблему Небесного Иерусалима, а от этого «овеществлённого» понятия мысль вновь возвращается к духовному значению. В данном случае перед нами своего рода двухчастная эмблема – описание картины и подытоживающие строки, поясняющие её смысл.

Живописность произведений Бунина отмечена в работах многих исследователей. М.С. Байцак утверждает: «Мир живописи присутствует в

бунинских текстах, он представлен с исключительным многообразием, что свидетельствует об огромном влиянии на писателя изобразительного искусства. Влияние это подтверждено и многочисленными высказываниями самого Бунина» [1, с. 7]. Живописность произведения становится в поэзии Серебряного века одной из доминант индивидуального стиля писателя. Многообразии живописных проявлений в стихотворениях Бунина выражается не только в аллюзиях живописных образов, но и в экфрасисах известных картин. О.А. Бердникова справедливо отметила, что «если попытаться найти художника, способного как бы проиллюстрировать бунинские стихи, то это будет не Левитан – известный нам пейзажист, а <...> В. Серов...» [5, с. 27-28]. По нашему мнению, образ-икона и образ-эмблема в стихотворениях Бунина во многом определяются полотнами В.М. Васнецова.

Неудивительно, что В.Я. Брюсов отметил в своих дневниках: «Бунин только что вернулся с Михеевым от Васнецова. Восторгались оба безумно его новой картиной «Баян» [6, с. 100]. Кроме того, по свидетельству Ю. Айхенвальда, поэзия Бунина близка полотнам Васнецова: «Так сочетается в Бунине прошедшее и настоящее, что даже природа лежит перед ним не только теперешняя, но и старая, сказочная – такая, какой она была тогда, когда мелколесьем скакал древний князь и сорока нагадала ему смерть его сына, когда «солнце мутное Жар-Птицей горело в дубрах вековых», и ковыль расстилался перед полком Игоревым, и воткнутое в курган торчало копьё мертвого богатыря, и Баба-Яга ругала себя... Вся эта стихия Васнецова близка и Бунину» [7, т. 2, с. 122]. Непреодолимое стремление Бунина обогатить словесную речь языком других искусств связано со скептическим отношением к непогрешимости рассудочного начала в человеке, а кроме того, доверяем к духовным аспектам бытия, вниманием к природной жизни человека.

В этом отношении показательно стихотворение Бунина «На распутье», написанное под впечатлением картины Васнецова «Витязь на распутье». На картине можно различить надпись, о которой В.М. Васнецов в письме от 5 ноября 1898 года к критику В.В. Стасову пояснил: «Как прямо ехать – живу не бывати – нет пути ни прохожему, ни проезжему, ни пролётному». Следующие далее надписи: «направу ехать – женату бытии; налеву ехать – богату бытии» – на камне не видны, я их спрятал под мох и стёр частью» [8, с. 156]. Интересно, что строки, пропущенные на картине Васнецова, Бунин интерпретирует по-своему, выражая мысль об опасности любого из возможных направлений:

На распутье люди начертали
Роковую надпись: «Путь прямой
Много бед готовит, и едва ли
Ты по нем воротишься домой.

Путь направо без коня оставит –
Побредешь один и сир, и наг, –
А того, кто влево путь направит,
Встретит смерть в незнаемых полях...» [4, т. 1, с. 124].

Поэт переводит в словесный ряд живописные объекты по принципу аналогии. Однако было бы ошибкой утверждать, что стихотворение Бунина – подробное описание картины Васнецова, скорее – это свободный перевод языка живописи на язык поэзии с акцентом на знаковую систему картины. Так, большой камень, стоящий у перекрестка дорог, рассматривался в славянской символике как некие ворота, через которые можно попасть в доброе или злое место, охраняемое существами тёмного или светлого, божественного мира. К тому же символика камня, установленного на могиле, имеет следующее толкование: камень-надгробие – это память о ком-то, что в свою очередь – символ бессмертия, вечности, постоянства (камень мало подвержен разрушению).

Память о мёртвых, связанная с окружающими витязя могилами, лежащими в траве человеческими костями, вызывает у него чувство страха. Могила и кости являются эмблемами смерти, сублимирующими в себе размышления лирического героя о выборе пути, который в любом случае грозит гибелью. Если на картине Васнецова изображено три ворона, а крест и могилы отсутствуют, то в стихотворении ворон, сидящий на кресте, – центральная эмблема стихотворения. Символика ворона, сидящего на кресте, амбивалентна. В контексте стихотворения верным будет следующее предположение: ворон является символом смерти и мудрости, крест – символ смерти и возрождения, таким образом, витязь, обречённый на смерть, надеется на некую высшую мудрость и духовное возрождение (символика камня), несмотря на окружающую и преобладающую символику смерти:

Жутко мне! Вдали стоят могилы...
В них былое дремлет вечным сном...
«Отзовися, ворон чернокрылый!

Укажи мне путь в краю глухом» [4, т. 1, с. 124].

Не случайно то, что ворон упоминается три раза (что тоже символично), причём в начале и в конце стихотворения, сидящим на кресте: «На распутье в диком древнем поле / Черный ворон на кресте сидит» [4, т. 1, с. 124] и «Черный ворон сумрачно и важно, / Полусонный, на кресте сидит» [4, т. 1, с. 125]. Кроме того, в тексте упоминается щит, символизирующий защиту, что можно трактовать как символ покровительства некой высшей силы.

Особый интерес вызывает постоянное упоминание в тексте стихотворения лексем «древний», «старый», «былое», «вечный» в различных сочетаниях – «древнем поле», «старый щит», «былое дремлет», «вечным сном», концентрированное значение которых выражается концептом «пра-

память». Предстающая перед нами картина рисует древнее поле, могилы, в которых прошлое дремлет, спит, но не погибло, а находится под некой защитой. И потому заключительная строфа служит своего рода девизом лирического героя и обобщает вербальную картину, представленную читательскому вниманию: перед героем находятся олицетворённые, аллегорические фигуры жизни и смерти, эмблематично представленные в стихотворении: «И один я в поле, и отважно / Жизнь зовет, а смерть в глаза глядит...» [4, т. 1, с. 125]. Эта фраза, в свою очередь, является творческим кредо поэта, констатируя мысль: «один в поле тоже воин» – он призывает к борьбе, движению вперёд. Кстати, кисти Васнецова принадлежит картина с названием «Один в поле воин». Слова эти вполне применимы к Бунину – известно, что поэт в своих творческих поисках стоял несколько обособленно по отношению к существовавшим тогда литературным группам и течениям и потому находился всё время «на распутье». Ещё О. Уайльд писал: «Всякий портрет, написанный с любовью, – это, в сущности, портрет самого художника, а не того, кто ему позировал. Не его, а самого себя раскрывает на полотне художник. И я боюсь, что портрет выдаст тайну моей души» [9, т. 1, с. 25]. Возможно, Бунин в стихотворении «На распутье» выражает свою поэтическую сущность.

По мнению литературоведа Е.М. Болдыревой, «автобиографема-концепт «древность/вечность» закрепляет внеличную, трансперсональную составляющую памяти – прапамять как чувство нерывной связи с общим бытием мира <...> описанием материального эквивалента «прапамяти» («перстень, эмблема верности и вечности») и образует ситуативную автобиографему «церковное служение», выстраивающую серию эквивалентностей в дальнейшем тексте романа. Лейтмотив древности на протяжении всего текста будет орнаментирован словами «древний», «первобытный», «первозданный», «древнейшие» <...> Кроме того, лейтмотив древности неизменно возникает в связи с автобиографемами-топосами церкви, дороги и сада. Предметным коррелятом древности часто выступает автобиографема кургана как символа вечности, незыблемости бытия и прапамяти» [10, с. 34-35]. Что подтверждает наше предположение об эмблематичности стихотворений, обращённых к древности, связанных с путешествием, разрабатывающих религиозную тематику, в которых используются символы и эмблемы вечности, судьбы, жизни и смерти.

В свою очередь, стихотворение Бунина «Саваоф» содержит в себе живописные аллюзии картины Васнецова «Бог Саваоф» (роспись купола Владимирского собора в Киеве). Память лирического субъекта возвращает божественное изображение, несущее в себе библейскую эмблематику:

Я помню купол грубо-голубой:

Там Саваоф, с простертыми руками,

Над скудной и темною толпой,

Царил меж звезд, повитых облаками [4, т. 1, с. 301].

Собственно описание визуального изображения Бога уже является эмблемой Царствия Небесного. Звёзды и облака, обязательные атрибуты его местопребывания, кроме того, являются символами: звезда – символ вечности и света, а облака символизируют божественную тайну, сокровенность. Картина несёт в себе и символику цвета: голубой – это символ божественного, тайного. Треугольная звезда является знаком «Всевидающего ока», эмблемой Троицы. В свою очередь эмблематика Троицы отсылает нас к другому бунинскому стихотворению библейской тематики – «Сын Человеческий».

Стихотворения библейской тематики, выражающие эмблему религиозного содержания, в поэзии Бунина, как правило, имеют двухчастную структуру и состоят из описания подтекста и темы, заданной в названии, – надписи. «Заглавие как имя произведения, как манифестация его сущности есть первичная авторская интерпретация собственного творения, аналогичная надписи в эмблеме» [11, с. 23]. «Omen est nomen», что в переводе с латыни значит: «имя – это уже смысл». В свою очередь, само стихотворение своего рода подпись к эмблеме, что подтверждает исследователь экфрасиса Н.Е. Меднис: «В большинстве случаев экфрасис ориентирован на выражение того, что в литературе мы назвали бы подтекстом, а в живописи, наверное, затекстом, – это прочтение изображения, не лишённое вчитывания в него дополнительных смыслов, что не только не приводит к деформации экфрасиса как особой литературной формы, но даже укрепляет его, ибо в экфрасисе фиксируется момент встречи двух художников на границе разных видов искусства» [12, с. 65].

Подобной эмблемой Царствия Небесного является переложение I, IV и VI глав «Откровения Иоанна Богослова» – стихотворения «Сын Человеческий», «Из Апокалипсиса» и «День гнева», имеющие многочисленные живописные аналогии: гравюры и картины художников эпохи Ренессанса (Альбрехта Дюрера, Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда, Тициана), нас же интересуют картины Виктора Михайловича Васнецова, посвящённые указанным стихам Библии. Картины «Апокалипсиса» носят аллегорический, иносказательный смысл. Так, стихотворение «Сын человеческий» образно выражает эмблему «Иисуса Христа», представленную глазами Иоанна Преподобного. Религиозный символ «Альфа и Омега» – это начало и конец, знак вечности и Бога-сына:

Я осенен был духом в день воскресный

И слышал за собою как бы трубный

Могучий глас: «Я Альфа и Омега» [4, т. 1, с. 250].

Комментируя первую главу «Откровения Иоанна Богослова», архимандрит Аверкий Таушев расшифровывает большое количество культурно-религиозных символов: «В 12 – 16-м стихах описывается внешний вид явившегося Иоанну «подобного Сыну Человеческому». Он стоял посреди семи светильников, символизовавших собою семь церквей, и был обла-

чён в «поддир» – длинную одежду иудейских первосвященников, был, подобно царям, препоясан по персям золотым поясом. Этими чертами указывается на первосвященническое и царское достоинство Явившегося» [13].

Бунин переводит сакральный язык религии (часто представленный на полотнах художников) на художественный язык поэзии, где мистический образ переходит в культурную эмблему. Изобразительность бунинского стихотворения сродни эмблемам эпохи барокко. В то время эмблему нередко использовали для выражения философских взглядов, религиозных воззрений, изложения каких-либо идей. Подробное описание «Сына Человеческого», детализация изображения, с трудом поддающаяся дешифровке, носит характер тайного знания, символа. Однако если принять во внимание мысль, что стихотворение является своего рода подписью к картине-эмблеме, то затемнённый смысл библейских образов позволяет каждому читателю дать свою интерпретацию самостоятельно.

В свою очередь, стихотворение «День Гнева» являет собой экфрастическую эмблему Страшного Суда:

...И Агнец снял четвертую печать.

И услышал я голос, говоривший:

«Встань, смотри!» И я взглянул: конь бледен,

На нем же мощный всадник – Смерть. И Ад

За нею шел, и власть у ней была

Над четвертью земли, да умерщвляет

Мечом и голодом, мором и зверями [4, т. 1, с. 232-233].

По словам архимандрита А. Таушева, «снятие четвертой печати и появление бледного коня со всадником, имя которому смерть, означает проявление гнева Божия в отпущение за грешников – это различные бедствия последних времен, предсказанные Христом Спасителем» [13]. Т.е. всадник на бледном коне – эмблема Страшного Суда. В.Н. Муромцева-Булгина, вспоминая возвращение из путешествия по Ближнему Востоку, между прочим, отметила посещение Владимирского собора в Киеве: «Ян долго стоял перед «Страшным судом» Васнецова» [14, с. 334], тем самым указывая на подлинные пристрастия Ивана Алексеевича, интерес к творчеству Васнецова.

В. Арсеньев указывает, что «символизм как важный способ выражения высоких истин издревле употреблялся Церковью, которая то искала напечатлеть поглубже буквенного способа невидимые, духовные предметы веры и созерцания посредством аналогических начертаний и изображения предметов, взятых из внешней природы, то и охранять истину от профанов или от недостаточно подготовленных к познанию ее, – под эмблематическими покровами, направляющими к ней через возбуждение внимания» [15, с. 140].

Для творчества Бунина характерны самые общие эстетические принципы живописи Серебряного века: восхищение зримой красотой мира, по-

иск гармонии человека и природы, взаимопроникновение реального и сакрального. В некоторых стихах Бунин формально сохраняет эмблематическую словесно-изобразительную структуру, содержащую три обязательных элемента: надпись (название), картинку-описание и подпись, однако дидактический смысл эмблем полностью отсутствует. Именно в этих стихотворениях обнаруживается «живописность» бунинской поэзии, выраженная как цитация мотивов изобразительного искусства, привнесение в литературу приемов живописи, придающих словесному образу картинность и эмблематичность.

Примечания

1. Байцак М.С. Поэтика описания в прозе И.А. Бунина: живопись посредством слова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Омск, 2009.
2. Есаулов И.А. Экфрасис в русской литературе нового времени: Картина и Икона // Экфрасис в русской литературе: тр. Лозанн. симпозиума. – М., 2002. – С. 167-179.
3. Соколов М.Н. Эмблема // Мистерия соседства: к метаморфологии искусства Возрождения. – М., 1999. – С. 144-151.
4. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1965-1967.
5. Бердникова О.А. «Лишь слову жизнь дана...»: И. Бунин // Русская литература XX века: Учеб. пособие. – Воронеж, 1999. – С. 22-38.
6. Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. – М., 2002.
7. Айхенвальд Ю.И. Иван Бунин // Силуэты русских писателей: В 2 т. – М., 1998.
8. Васнецов В.М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. – М., 1987.
9. Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. – М., 1993.
10. Болдырева Е.М. Автобиографический метатекст И.А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Ярославль, 2007.
11. Борисова В.В. Малая проза Ф.М. Достоевского: принцип эмблемы: Учеб. пособие. – Уфа, 2011.
12. Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2006. – Вып. 10. – С. 58-67.
13. Таушев А. Апокалипсис: или Откровения святого Иоанна Богослова. История написания, правила для толкования и разбора текста. – М.: Библиотека Сербского Креста, 2006. URL: http://www.goldenship.ru/load/a/averkij_taushev/quot_apokalipsis_quot_averkij_taushev/222-1-0-629 (дата обращения: 10.11.2011).
14. Баборско А.К. И.А. Бунин: материалы для биографии (с 1870 по 1917). – М., 1983.
15. Арсеньев В. О церковном иконописании // Философия русского религиозного искусства XIV-XX вв.: Антология. – М., 1993. – Вып. 1. – С. 140-144.