

Ю. В. Подковырин

Кемеровский государственный университет

Внешность героев в ценностно-смысловой структуре цикла И.А. Бунина «Темные аллеи»

В рассказах, составляющих цикл «Темные аллеи», обращает на себя внимание обилие подробностей, относящихся к внешности героев: телу, одежде, вещам, поведению. Эта особенность, как в отношении «Темных аллеи», так и всего творчества И. Бунина, вызывает отклик и у исследователей. Однако в большинстве работ, посвященных облику героев в рассказах цикла, рассматриваются *частные* аспекты внешности. Это может быть либо одежда в ее «эротической» функции, либо роль «портретных описаний» в характеристике персонажей, либо лингвостилистические особенности «портретных характеристик». При этом *частные* стороны внешности изучаются на примере *отдельных* рассказов цикла¹.

Как исследования, связанные с попыткой понять принцип изображения человека *в книге в целом*, можно отметить работы И.П. Карпова, посвященные поэтике женского тела в «Темных аллеях» [Карпов, 1994; Карпов, 1999]. Однако в отношении данных работ стоит заметить, что перед исследователем стояли задачи рассмотрения не столько внешности персонажей как таковой, сколько выражение во внешности авторской экзистенции: «женское тело и его фактуру я попытаюсь рассмотреть не как средство характеристики персонажа, но как форму выражения авторского сознания» [Карпов, 1999, с. 118]. На основе анализа особенностей женского тела в книге автор определяет господствующее в ней *авторское сознание* как «монологическое», сосредоточенное на себе самом. Особенности внешности при этом не что иное, как выражение личности автора, объективация его «авторских экзистенций» [Карпов, 1999, с. 138].

На наш взгляд, такой подход автора к интерпретации внешности не может считаться продуктивным в силу нескольких факторов. И. Карпов не учитывает границы между автором и героем (герои «Темных аллеи» как бы всецело *принадлежат* автору). Не учитывается также граница между автором как участником эстетического события конкретного произведения и автором как носителем определенных философских, художественных, жизненных представлений. Это дает Карпову возможность истолковывать особенности внешности героев в «Темных аллеях», ссылаясь на устные и письменные высказывания автора и на факты его биографии, что, по нашему мнению, не дает адекватной интерпретации внешнего облика героев в книге. «Страстное сознание» – это категория, скорее отражающая жизненную позицию автора (о которой нам ничего не может быть известно из текста), чем эстетическую.

Особенностью всех отмеченных работ является то, что внешность героев книги изучается в них *изолированно* от образа человека *в целом* и его места в *мире* произведения, либо включается не в тот контекст. И. Карпов пытается сопоставить героев книги (в их телесной объективации) и автора (в его направленной на

¹ См., к примеру, следующие работы: [Родионова, 1999; Сливичкая, 1994; 1999; Хазан, 1998; Ширина, 2000].

героев субъективности) как разные личности, что было бы возможно в *жизненной* ситуации. Но он делает это, минуя *мир* произведения, который в его целом и является предметом авторской эстетической оценки. Примерно то же самое делают и другие авторы, пытающиеся объяснить очевидную значимость внешности героев в рассказах книги. Рассмотренные изолированно детали внешнего облика неизбежно интерпретируются в «жизненно-этических» (если воспользоваться определением М. Бахтина) категориях «эротического», «страстного», «любви-страсти» [Гречнев, 1996, с. 227] и т.п.

В работах современников писателя – философов и критиков И.А. Ильина и Ф.А. Степуна герой рассматривается как *целое* в рамках оппозиции внешнего и внутреннего. Ни тот, ни другой не обращались *непосредственно* к материалу книги «Темные аллеи», но это не снижает для нас ценности сделанных ими замечаний. Так И. Ильин в статье «И.А. Бунин» («О тьме и просветлении») определяет писателя как художника «внешнего, чувственного опыта» [Ильин, 1991, с. 31], который воспринимает мир «зрением, слухом, обонянием и осязанием». В творчестве художника такого типа «люди предстают нам как живые тела, доступные нам только со стороны своей телесности» [Ильин, 1991, с. 13]. Художник «внешнего опыта» противопоставит художнику «внутреннего опыта», обращенному, прежде всего, к миру человеческой души [Ильин, 1991, с. 13-14]. Похожие размышления можно встретить и у Ф. Степуна. В качестве одной из основных черт бунинского мастерства он рассматривает остроту зрения: «Бунин думает глазами... у Бунина... зрение предельно обострено» [Степун, 1999, с. 220]. Однако внешнее у Бунина, по мнению Ф. Степуна, тесно связано с внутренним: это – «созерцание мира умными глазами» [Степун, 1999, с. 220], в его произведениях «все как будто бы совсем внешнее и все же это внешнее одновременно и глубоко сокровенное» [Степун, 1999, с. 238].

Как видно, в центре внимания авторов не отдельные стороны внешности героев, а особенности изображения *мира в целом*, в свете определенного мировидения художника. Смысловые полюса бунинского художественного мира по Ильину – внешнее и внутреннее, и именно на оси этого противопоставления обретают смысл детали внешности человека. Но при этом Ильин не объясняет развернуто, почему «внешний опыт» в бунинском творчестве предпочтен опыту «внутреннему», он просто указывает на этот факт. Кроме того, оба критика сосредотачиваются не столько на *мирах* бунинских произведений, сколько на самом творческом *субъекте* и его «методе». В силу этого вводимые ими категории «внешнего» и «внутреннего» («сокровенного») приобретают *этический* оттенок. Они соотносятся с оппозицией *души и тела*, которая, в особенности у Ильина, получает явную *религиозную* окраску.

Цель предлагаемой статьи – интерпретация *внешних пространственных границ бытия героев (их внешнего облика)* в цикле рассказов И. Бунина «Темные аллеи»¹ как *эстетической ценности*. Поставленная таким образом цель предполагает, что внешние границы (как тела, так и души) будут рассмотрены нами как неотъемлемая часть *целого* произведения.

Обратимся к конкретным эпизодам из рассказов цикла. В рассказе «Муза» обращает на себя внимание реплика героя: «Я не могу жить без тебя, за одни эти колени, за юбку, за валенки готов отдать жизнь!»². В самой героине («ты») выдви-

¹ «Темные аллеи» мы рассматриваем не как простой *сборник* текстов, связанных друг с другом лишь *формально*, но как *художественное единство*. Однако это единство мы будем рассматривать исключительно в *парадигматическом*, а не *синтагматическом* аспекте (то есть *последовательность* произведений нами не учитывается). О «Темных аллеях» как *цикле* см., например: [Глинина, 1999; Гречнев, 1996; Штерн, 1997].

² Здесь и далее «Темные аллеи» цитируются по изданию: [Бунин, 1988], *курсив* в цитатах во всех случаях мой – Ю.П.

гаются на первый план моменты, казалось бы, второстепенные, внешние (части тела, детали одежды). Но эти моменты в кругозоре и слове персонажа выступают как ценности, равные *жизни*. Можно предположить, что упоминание этих моментов показывает ценность целостного образа человека, в котором даже второстепенные признаки приобретают абсолютную значимость. Однако, обратившись ко всему рассказу, мы увидим, что образ героини в целом смещен в сторону *внешних пространственных границ* (внешности, поведения). Внимание героя обращено не к «центру» героини, а к ее «границам» с момента первой встречи и до упомянутой нами последней.

Если мы внимательнее присмотримся к внешнему облику героини, то увидим, что и в нем самом высвечена *граница*, пролегающая между несколькими ценностно-смысловыми зонами. Сам герой отмечает, что его волновало «*соединение* ее мужественности со всем тем женственно-молодым, что было в ее лице». Кроме того, обращает на себя внимание соединение натурального (глаза «цвета желудя», «капли дождя и снега» на ресницах) и искусственного (само «игровое» поведение героини). К этой оппозиции можно отнести и сопоставление «лаковых туфель» (деталь «публичного» облика человека) и «валенок» (домашняя, «простая» обувь). В облике героини соотносятся элементы *линии* (прямое пальто, прямые глаза) и *круга* («округло и полновесно лежали ее колени», «выпуклые икры»). Ни тот, ни другой элементы оппозиций не выступают в качестве ценностно *выделенного*, значимо именно их *соединение* (но не *смешение*), связь.

Событие, описанное в рассказе «Начало», можно определить как *событие созерцания*. Роль созерцания в «Темных аллеях» была отмечена в некоторых работах, но не объяснена эстетически. В качестве интерпретаций приводилось влияние «страстного сознания» автора [Карпов, 1994, с. 30], «живописность» его таланта [Саакянц, 1988, с. 589]. На наш взгляд, созерцание в рассказах «Темных аллей» значимо, прежде всего, не потому, что открывает «эротическое», «телесное» в героинях и раскрывает «страстное сознание», а потому что опять-таки актуализирует в человеке *границу*, а именно – *пространственную границу* его образа (внешность). Углубление в данном случае невозможно не потому, что отношения героев поверхностны (такая интерпретация исходила бы из жизненно-этического кругозора), а потому что движение в глубь героя означало бы ценностное *обеднение* его образа, уход от *границы*, не только разделяющей, но и соединяющей несколько регионов бытия. Можно предварительно констатировать, что полнота (и, следовательно, ценность) человеческого бытия в «Темных аллеях» обретается не за счет *углубления вовнутрь*, а через *совмещение различных смысловых пластов на границе* (пространственной границе тела и временной границе души). Мнение, что в «Темных аллеях» «одежда, особенности речи, манера поведения... все это – лишь маскарад, за маской одно и то же лицо» [Мышалова, 1994, с. 130], представляется нам в корне неверным, противоречащим тексту (вернее, текстам) цикла.

Но вернемся к упомянутому нами рассказу «Начало». Почему упоминается, что волосы героини оказались «по-мальчишески коротко стриженными», а во внешности сопровождающего даму барина отмечается «княжески-мужицкая величина», «желтые совиные глаза» и «плотный и просторный коричневый костюм»? Если мы поймем эти подробности как случайные, то окажемся в пределах жизненного кругозора героя, которого «удивляет» прическа героини. Однако если мы вспомним схожие детали в рассказе «Муза», то увидим, что и в этом случае во внешнем облике отмечается *контраст*, соединение различных (или противоположных) смысловых элементов. *Мальчишеская* прическа сочетается с *женским* цветом кожи под платьем. На «чистой белизне» лица *выделяются* «тонкие черные брови». Барин – это обозначение *социального* статуса героя, который подтверждается соответствующими подробностями облика (костюм, ароматическая папироса). Однако этот образ не остается самодостаточным, а усложняется за счет вве-

дения *природных (животных)* образов: «совиные глаза», «оленья шапка», «оленья доха». Образ ускользает из строго определенных границ, точнее, сама граница переносится внутрь образа.

Миниатюра «Камарг» также построена вокруг события созерцания. Как и в рассмотренных нами рассказах, в образах героев здесь выделена граница. У героини — это внешняя граница тела, у героя граница тела и граница души (его внутренний мир изображен не углубленно, а в своей устремленности к другому человеку, как бы *сдвинутым к своим пределам*). Образ героини построен по уже знакомому нам принципу соединения разнородных элементов, усложнения образа за счет выхода в иные смысловые сферы. Этот принцип проявляется в странной на первый взгляд «многонациональности» героини: в ней отмечено «цыганско-испанское тело», «индусские» руки, герой называет ее «камаргианкой». Образ расширяется и за счет столкновения различных временных пластов (лицо было «древне-дико», глаза глядели с «первобытной истомой»), человеческого и природного (руки с «обезьяней быстротой» шелушили фисташки, «дикое» лицо, «смольные волосы»), живого и мертвого («мумийные» пальцы). Этот принцип *соединения различных национальных признаков* во внешности героев присутствует и в других произведениях цикла. Например, в рассказе «Чистый понедельник» герой замечает, что «будучи родом из Пензенской губернии, был красив почему-то южной, горячей красотой». Принимая эту подробность просто как «странность» его облика, мы оказываемся на *позиции героя*, для которого это сочетание необъяснимо (что и проявляется в слове «почему-то»). Но если мы сопоставим эту деталь с другими моментами в рассказе, то есть поднимемся до уровня рассказа как целого, приобщимся *кругозору автора*, то увидим, что по такому же принципу соединения различных смысловых моментов построен, в частности, и облик героини. Ее «красота была какая-то индийская, персидская» (хотя героиня родом из Твери), в ней сочетаются естественность, натуральность (волосы «как черный соболий мех», «янтарность обнаженных рук») и искусственность («вид восточной красавицы с лубочной картинки»).

Вместе с тем, раскрыв смысл соединения внешне далеких черт в облике героя, мы не имеем права «вынести за скобки» слово «почему-то», которое находится не только в пределах жизненного кругозора персонажа (где выражает его недоумение), но и эстетически оценивается автором. Если мы не будем «исключать» слово «почему-то» как уместное только в ограниченном кругозоре героя и попробуем понять его эстетически, в контексте *целого* произведения, то увидим, что «странность» — это необходимый элемент бунинского мира как такового. Полнота и ценность бытия, рождающаяся в *соединении* разных смысловых зон, на их *границах*, предстает в кругозоре героя как — *странность* (ср. в «Музе» — «какая странная гостя!») во внешности и поведении (своем собственном и героини), «тайна». Его чувства, обусловленные этой странностью, — «страсть», недоступная рефлексии. Осмысление в данном случае означало бы — углубление, обретение однозначности, что противоречит «маргинальному» (в прямом смысле этого слова) положению героев в ценностно-смысловой структуре рассказов цикла.

На наш взгляд, можно выявить несколько типов столкновения в пределах внешнего облика различных ценностно-смысловых пластов.

Во-первых, это уже упомянутое нами соединение различных национальных признаков. То, что героини принадлежат к разным национальностям, можно было бы объяснить безразличием автора к «эмпирическому материалу» при сосредоточенности на основной «пра-ситуации» [Мышалова, 1994, с. 126]. Притом, что такое истолкование превращает «Темные аллеи» из эстетического феномена в научный объект, оно не объясняет, почему разные национальные признаки соединяются в рамках внешности *одного* героя. Думается, здесь подчеркивается несводимость героя к одной ценностно-смысловой сфере, его причастность сразу не-

скольким мирам. В рассказе «Руся» героиня (точнее, ее внешность) оценивается в двух кругозорах: главного героя и его спутницы. Женщина сводит внешние признаки героини, описанные мужчиной, к «стилю», то есть к определенной однозначной модели («в русском стиле»), или «типу» («я знаю этот тип»). Для героя – образ его возлюбленной уникален, не сводим к однозначной оценке («возлюбленная нами как никакая другая возлюблена не будет»). Поэтому «русские» черты во внешности героини соединяются с «индусской бледностью» – образ теряет однозначность.

В том же рассказе «Руся» встречается и *второй*, отмечаемый нами, тип образно-смыслового соединения. Внешний ракурс взгляда на героя захватывает в нем телесные моменты, отсылающие к природному началу. Телесность героини рассказа изображена очень подробно, но при этом упоминается, что она «была живописна, даже иконописна». Облик героини, таким образом, входит не только в *натуральную*, но и *культурную* сферу.

Похожее соединение элементов натурального и культурного во внешнем облике встречается, к примеру, в рассказе «Второй кофейник». Героиня здесь одновременно и «Купальщица» (то есть образ на картине) и «простонародно развитая телом». Художественный образ и натура вновь «встречаются» в финале рассказа, героиня рассказывает об одной из картин, с нее написанных: «спина и зад вышли отлично... только он испортил пятками и подошвами, совсем противно вывернул их под задом». Думается, «неудача» художника в контексте целого произведения может быть объяснена тем, что природное и культурное в бунинских героях *соединяется*, но одно никогда не может *завладеть* другим, так и картина не может овладеть натурой, заключить ее в устойчивые рамки.

И в других произведениях цикла в культурном проступают природные (телесные) подробности. Почему в миниатюре «Гость» Бетховен, изображенный на портрете в гостиной, «широкоскулый»? Думается, по той же причине, которая заставляет героя назвать героиню, «плотную, как рыба» девку, «фламандской Евой». В повести «Натали» на картине герой замечает «голую дородную красавицу, чуть не в *натуральную* величину». Во всех случаях перед нами *соединение* в пределах облика *натурального* и *культурного* элементов.

Социальные черты во внешности героев «Темных аллея» отступают на второй план перед натуральными: герои изображены, прежде всего, не в социальной, а в *частной* ситуации. Однако натуральное в герое не оформляет его однозначно, образ (прежде всего, внешний облик) усложняется внедрением «культурных» деталей.

Как натуральное, телесное в героях может быть усложнено культурным, так во внешность человека в «Темных аллеях» могут «врезаться» животные (и растительные) черты (*третий* тип ценностно-смыслового совмещения). В рассказе «Генрих» героиня упоминает, что лицо «австрияка», ее любовника, было «оливковое, фисташковое». В рассказе «Ночлег» во внешности героя, помимо также «оливковой» кожи, упоминаются «птичьи глаза». В обоих рассказах природные черты проявляются в героях в ситуации срыва, кризиса: «австрияк» в рассказе «Генрих», в конце концов, *убьет* главную героиню, в «Ночлеге» «марокканец» сам *будет убит* животным, собакой. Во внешности героев запечатлено их пребывание на границе двух миров: человеческого и природного. Это состояние связано с приближением к другой границе – между сферами «живого» и «мертвого».

Эта граница проходит и в *пространственном измерении* внешнего облика (*четвертый* тип): в упоминавшемся уже нами рассказе «Начало» в лице героини присутствует «мертвенная, но прекрасная бледность». В «Визитных карточках» герой кладет героиню на койку каюты «как мертвую».

Два последних, из отмеченных нами, типа пересечения в пределах облика образно-смысловых рядов – соединение *детского* и *взрослого* (к примеру, «полу-

детский» голос героини в рассказе «Степа») и соединение разных *временных* планов (в рассказе «Весной, в Иудее» героиня сравнивается с библейской Суламифью – «черна я и прекрасна»; здесь же – «культурное» усложнение телесного образа).

Очень часто в контексте внешности одного героя встречаются несколько типов ценностно-смысловых сочетаний, то есть актуализируется несколько границ.

Так, во всех отмеченных случаях в героях выделяется *внешний облик* – *пространственная граница их бытия* в мире произведения. И в самом облике отмечены границы, пролегающие между различными смысловыми зонами.

Хотя непосредственной целью нашей работы является рассмотрение образа человека в «Темных аллеях» в *пространственном измерении*, принятая нами установка на целостность интерпретации требует, пусть и в самом общем виде, сопоставить наши наблюдения с другими смысловыми моментами и, прежде всего, с *временным измерением* героя.

И здесь мы увидим ценностно-смысловую отмеченность *границы*.

В облике «марокканца» – героя рассказа «Ночлег» – сразу отмечено соединение природного и человеческого: «кадык в *оливковой* коже», «птичьи глаза», «шерстяная» одежда. Сам герой имеет черты сходства с животным – «черной собакой»: это и величина («очень высокий рост» – «огромная черная собака»), и черный цвет (у марокканца «очень смуглое лицо»), и «африканские» черты (кличка собаки «Негра», сам герой – «марокканец», хотя действие происходит в Испании). При этом собака ближе к человеческому миру – она ближе к девочке, для которой «помыслы» собаки «почти всегда понятны».

Пребывание героя на границе двух миров – человеческого и природного – во временном плане сопряжено с его положением на границе сфер «живого» и «мертвого». В рассказе выделен сам *момент смерти*, то есть *граница* между двумя состояниями. Именно *пограничный* характер бытия героя делает его смерть *неизбежной*, вынуждает оказаться на грани.

Интерпретация этого рассказа в терминах «зла» и «спасения», на наш взгляд, чрезмерно этизирована и несостоятельна [Гречнев, 1996, с. 231]. Смерть героя – это не возмездие за зло, а неизбежность, обусловленная положением героя в мире. На наш взгляд, если понять *смерть* в «Темных аллеях» как явление *эстетическое*, то она предстанет, прежде всего, как ценностно-смысловая граница. Если бытие героев получает *ценность на пороге* смысловых зон (что мы уже показали на примере пространственных границ бытия героев – внешности), то очевидно, что временная грань человеческого бытия – это *смерть*. Важно, что акцент здесь сделан не на смерти как *состоянии*, а как *событию* – *границе* между «живым» и «мертвым»¹. Однако это не гротескный переход жизни в смерть и наоборот, границы между областями «живого» и «мертвого» *абсолютны*, речь идет о *совмещении* этих областей, а не об их *смешивании*. Об этом же, с нашей точки зрения, говорит и то, что из временных границ бытия героев в цикле отмечена *смерть*, но не *рождение*. Рождение, продолжение рода как преодоление смерти жизнью в «Темных аллеях» сдвинуто на периферию, как и весь круг частных, семейных ценностей.

¹ О «смерти» в творчестве И.А. Бунина см. специальную работу: [Сливицкая, 2002]. Автор статьи, на наш взгляд, верно замечает, что смерть в бунинских произведениях «жизни не подчинена, но она с жизнью неразсторжима и с жизнью равноправна, без смерти, как и без жизни, нет полноты бытия» [с. 68]. Однако это не «философское осмысление смерти» [с. 76] Буниным, а художественное, выраженное в цикле «Темные аллеи» в образах не только временных, но и пространственных – внешне-телесных (см. упомянутые нами примеры соединения «живого» и «мертвого» в облике героев).

Само пространственно-временное положение героев цикла в мире – «маргинальное»: они – странники, привязанные к характерным хронотопам *дачи, гостиницы, купе, постоялого двора*. Человек в цикле «Темные аллеи» не вписывается ни в круг *социальных*, ни в круг *частных* (домашних, семейных) ценностей. Так, в рассказе «Темные аллеи» герой встречается со своей давней возлюбленной (Надеждой), ныне – хозяйкой постоялой горницы. На замечание кучера о том, что хозяйка «говорят, богатеет», герой отвечает «Это ничего не значит». Социальный статус героини для него не имеет значения, в отличие от опирающегося на житейскую логику кучера («Кому же не хочется получше пожить!»). Но ничего не значат для героя и *частные, домашние* ценности. Надежда равным образом не может быть для героя ни «содержательницей постоялой горницы», ни «хозяйкой... петербургского дома». И то, и другое значило бы вписаться в определенную форму, оказаться *внутри* некоторого смыслового поля, а не на их *границе*.

Итак, можно заключить, что в образе человека в «Темных аллеях» на первом плане – не углубление в ту или иную (определенную) ценностно-смысловую сферу, а *граница между сферами, где происходит их соединение (но не смешение)*, что проявляется в актуализации в герое *внешних пространственных границ тела* (его внешности и поведения), а *в пределах внешности – в столкновении образно-смысловых пластов*. Эта особенность облика персонажей соотносится с их в целом «маргинальным» положением в мире (в пространственном плане – на границе разных локусов, во временном измерении – изображается сам момент смерти, граница между «живым» и «мертвым»).

Литература

- Бунин И.А. Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 5. М., 1988. С. 251-487.
- Глинина О.Г. «Темные аллеи» и проблема циклизации в творчестве И.А. Бунина // «Российский литературоведческий журнал». 1999. № 12. С. 81-91.
- Гречнев В.Я. Цикл рассказов И. Бунина «Темные аллеи»: (психол. заметки) // «Русская литература». 1996. № 3. С. 226-235.
- Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. М., 1991. С. 3-79.
- Карпов И.П. Проза Ивана Бунина. М., 1999.
- Карпов И.П. Авторское сознание в русской литературе XX века (И. Бунин, М. Булгаков, С. Есенин, В. Маяковский). Йошкар-Ола, 1994. С. 28-41.
- Мышалова Д.В. Реалист ли Бунин? О поэтике цикла «Темные аллеи» // «Грани». 1994. № 171. С. 124-130.
- Родионова Н.А. Типы портретных характеристик в художественной прозе И.А. Бунина: (лингвостилистический аспект): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 1999.
- Саакянц А. Проза позднего Бунина // И.А. Бунин. Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 5. М., 1988.
- Сливицкая О.В. О природе бунинской «внешней изобразительности» // «Русская литература». 1994. № 1. С. 72-80.
- Сливицкая О.В. Сюжетное и описательное в новеллистике И.А. Бунина // «Русская литература». 1999. № 1. С. 89-110.
- Сливицкая О.В. Чувство смерти в мире Бунина // «Русская литература». 2002. № 1. С. 64-78.
- Степун Ф.А. Портреты. СПб., 1999. С. 216-260.

Хазан В. Эротические функции одежды в цикле рассказов И. Бунина «Темные аллеи» // Русская литература XX века в контексте европейской культуры. Таллин, 1998. С. 119-135.

Ширина Е.А. Портрет как средство художественной изобразительности: (На примере рассказов И.А. Бунина «Генрих», «Пароход «Саратов»)) // Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX – XX вв. Белгород, 2000. Вып. 2. С. 90-95.