

СТИЛИЗАЦИЯ КАК МОДЕРНИСТСКИЙ СПОСОБ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ В СКАЗКЕ И. А. БУНИНА «О ДУРАКЕ ЕМЕЛЕ, КАКОЙ ВЫШЕЛ ВСЕХ УМНЕЕ»

Т. И. Скрипникова

Воронежский государственный аграрный университет имени императора Петра I

Поступила в редакцию 20 марта 2024 г.

Аннотация: в статье на примере сказки И. Бунина «О дураке Емеле, какой вышел всех умнее» (1921) рассматривается типологическое сближение автора с модернизмом, проявляющееся в искусстве стилизации речевых, поведенческих, идейных особенностей, присущих определенной социальной группе, для выражения жизненных явлений, получивших, благодаря сказовой форме, свое воплощение. В произведении господствует стремление писателя показать катастрофическое оскудение естества народной жизни, ставшее одной из причин трагических потрясений начала XX века.

Ключевые слова: стилизация, «двухголосое повествование», модернизация жанра, традиции сказовой формы, импровизационный характер творчества.

Abstract: in the article, using the example of I. Bunin's fairy tale "About the fool Emelya, who came out smarter than everyone else" (1921), the author's typological rapprochement with modernism is considered, manifested in the art of stylizing speech, behavioral, ideological features inherent in a certain social group, to express life phenomena that have received, thanks to the fantastic form, its embodiment. The fairy tale is dominated by the writer's desire to show the catastrophic impoverishment of the nature of people's life, which became one of the reasons for the tragic upheavals of the early twentieth century.

Keywords: stylization, "two-voice narration," modernization of the genre, traditions of the skaz form, improvisational nature of creativity.

Модель модернистского направления начала XX века согласно мнению многих исследователей [1] конструировалась из множества слагаемых, включающих в себя помимо прочих фольклорную или литературную стилизацию художественного текста, которую вполне можно определить как отличительную черту «ментальности» русского символизма. Стилизация фольклора на рубеже веков, таким образом, предполагает как воссоздание явления через наиболее характерные, узнаваемые внешние черты, так и реалистический показ народной жизни, его социально-классовых, мировоззренческих проблем. Как писал С. Городецкий, сущность стилизованного рассказа «сводится к упрощению общего рисунка и подчинению всего отдельным, тщательно обличаемым подробностям» [2].

Большая часть обращений к сказке в литературе начала XX века было связано со стремлением авторов как символистской школы, так и реалистической направленности осмыслить общие, глобальные проблемы истории, человеческую судьбу, желанием через объединение сказочно-фантастического и реального объяснить смысл действительности, сложившееся устройство мира, возможности его развития и место человека в нем. Отсюда вполне объясним в это

время повышенный интерес в русской литературе к малым и средним жанрам: сказкам, притчам, аллегориям, фрагментам и т.п. Доминирующим в литературе рубежа веков считается «двухголосое повествование» [3], соотносящее автора и рассказчика, а также сказ или стилизация. Е. Г. Мущенко считала, что сказ, пародия и фольклорная стилизация «функционально-онтологически соотносимы в рамках стилизации» [4]. Более того, говоря о различии между фольклорной стилизацией и сказом, исследователи утверждают, что в художественной практике обе повествовательные формы часто недифференцированно сосуществуют в одном произведении.

В узком смысле стилизация выступает как родовое понятие в отношении таких художественно-речевых явлений, как сказ, пародия, диалог и широко распространенная фольклорная стилизация [5].

Однако если в сказе «чужое» слово ведет к подчеркиванию разграниченности автора и героя-рассказчика, то в стилизации, напротив, господствует стремление «прорваться к повествователю (сказителю) и к стоящему за его спиной народному мирозерцанию, с тем чтобы выразить непосредственно постигаемые в ходе сюжетного развития нормы бытия, соответствующие народным представлениям» [6]. Сказовая стилизация, по справедливому утверждению В. В. Виноградова, не только откры-

вает перед художником сокровища «живых и мертвых слов», но и «раскрепощает» его, снимая многие ограничения, поскольку писатель может свободно располагать «инвентарем» этнографических и социально-групповых диалектов, жаргонов, разных жанров письменной речи, производить в них всевозможные перемещения по типу «народных этимологий» и «создавать из всего этого пестрого материала ирреальные композиционные построения, монологи...» [7]. В определенном смысле сказовое повествование писателей модернистов второй половины 1920-х гг. претерпело сходную эволюцию: «из инструмента изображения массового человека в катастрофических обстоятельствах стилизация стала и способом авторской эстетической рефлексии, игра с разными адресатами давала возможность воздействовать на читательское восприятие в нужном автору направлении» [8].

В художественных текстах начала XX века разных по мировоззрению и стилистической направленности авторов, содержащих апелляцию к фольклорной традиции, стилизация представлена так или иначе в опосредованном, пересозданном виде, отсюда возникают либо сказки в литературной обработке, либо стилизованные произведения, использующие разнообразные культурно-мифологические модели. Так, период рубежа веков характеризуется зарождением литературного эпического жанра, опирающегося на сюжеты фольклорной сказки, объединяющие авторскую самобытность с народными традициями. Одним из классических образцов литературной обработки и пересказа русской народной сказки является сказка «О Емеле-дурачке», которая впервые была опубликована в сборнике П. Тимофеева в 1787 г., затем в 1855 г. в сборнике «Народные русские сказки» под издательством известного фольклориста А. Н. Афанасьева. За ее литературную обработку в разное время брались русские писатели В. Даль («Емеля-дурачок», 1936), И. Бунин («О дураке Емеле, какой вышел всех умнее», 1921) и А. Н. Толстой («По щучьему веленью», 1941). В обработке В. Даля и А. Толстого она получилась такой, какой ее знают с детства: о простом парне по имени Емеля из крестьянской семьи, которого окружающие считали недалеким и ленивым, поскольку у него не было желания физически трудиться.

Не прошел мимо новых литературных тенденций начала XX в. в своем эмигрантском творчестве и И. А. Бунин, модернизируя жанр поэтической литературной сказки в произведении «О дураке Емеле, какой вышел всех умнее» (1921). В наследии автора, преемственно связанном с традициями классики, в то же время активно аккумулировались и новейшие эстетические открытия, совершенные модернистской культурой Серебряного века. Чего стоит бунинское признание, сделанное им в письме к И. Ржевскому: ««Реалист» Бунин очень и очень многое приемлет

в подлинной символической мировой литературе» [9]. Признанный в эмиграции «последним классиком» писатель всегда осознавал реалистические основы своего творчества, что не исключало, однако, процессов взаимовлияния и взаимообогащения. Недаром исследователь М. Д. Шраер [10] характеризует его эмигрантский период «скрытым модернизмом», то есть развитие реализма продолжилось у писателя и за рубежом, но на качественно новом уровне. Так, творчество И. Бунина 1920-х годов обнаруживает немало точек соприкосновения с модернизмом, что много раз отмечали его современные исследователи. Например, Н. В. Пращерук пишет, что Буниным «создается по существу особый вариант русского модернизма — реалистический» [11].

Как известно, существенной чертой, определяющей специфику сказки «серебряного века», является попытка философского осмысления картины мира, свободное переплетение художественного и философского дискурсов, жизненной и эстетической реальности. «Философская» подоснова модернистской тенденции составляет важную особенность произведения И. Бунина «О дураке Емеле, который вышел всех умнее». Оно является своего рода стилизованной обработкой русской народной сказки о Емеле-дураке, однако в отличие от фольклорных вариантов В. Даля и А. Толстого, в характере бунинского героя преобладают не черты дурака, а, наоборот, умного и расчетливого, хитрого, чрезмерно ленивого и равнодушного к судьбе своего «государства» человека: «Мол, и без меня управятся, — с государством-то!» [12]. Сказка написана в Париже в 1921 г., в первый год эмиграции писателя, лишившегося в одночасье «людей, родины, близких» и ставшего на первых порах страстным обличителем всего, что связано с советской Россией. Б. Зайцев в рецензии на книгу Бунина «Солнечный удар» в 1927 году писал, что в ряду прочих послереволюционных произведений сборника будущему историку литературы «нетрудно будет определить мотив борьбы с революцией в этих вещах, очень разных по характеру и достоинству, но объединенных общей чертой. Борьба ... теперь она приняла иные, более скрытые и сложные формы — насколько вообще настоящее искусство скрытней, сложнее и значительней публицистики» [13]. Критик Б. Каменецкий высказал аналогичную точку зрения о «трагичности» «веселой сказки», «рассказанной Буниным и самой жизнью», о судьбе простого русского народа на примере сказочного героя, дурака и бездельника Емели, которому «по щучьему велению, по благосклонной прихоти нелепого случая, удалось, несмотря на то, что он не сеял, не пахал и никакой работы не знал, возлечь на бархатные постели, душу сладкими закусками ублажить, зажить вообще в свое полное удовольствие, велеть всем жаровые рубахи, красные сарафаны надеть («дурачки-то любят красненькое да ясенень-

кое»), на царевне жениться и дела не делать» [14]. Недаром Е. Н. Трубецкой в начале XX века писал, что сказка о Емеле-дураке «служит крайним выражением апофеоза лени» [15]. Этот же смысл спустя почти сто лет очень точно воспроизводит другой исследователь А. Синявский: «Обычное свойство сказочного дурака — леность — тут достигает апогея. И все происходит потому, что Емеля дурак чрезвычайно ленив. Он и щуку отпускает с единственной целью, чтобы самому не работать [16].

Саша Черный в 1924 г. в рецензии на книгу «Роза Иерихона» отметил «ядренный, простонародный лад сатирической сказки», убедительно показывающей, «как широки и разнообразны изобразительные силы автора» [17]. Язык сказки и стиль значительно отличается от языка и стиля произведений дореволюционного творчества Бунина, посвященных «крестьянской прозе». В «простонародном ладе» повествования «О дураке Емеле, какой вышел всех умнее» монолог строится как устный: это проявляется и в импровизационно-неграмотной трансформации привычных словосочетаний; и в тавтологии, и в частом употреблении вводных слов; и в инверсированном построении фраз, в установке на иллюзию — автор будто размышляет вслух, его рассуждения складываются словно сейчас, в момент нашего присутствия. Это связано с тем, что в стилизованной форме, в отличие от традиционных сказочных формул, «более сложный синтаксис, богаче лексика, встречаются индивидуальные тропы вместо традиционных, характерных для фольклорной сказки» [18]. Так за счет различных языковых приемов автор придает тексту сказки «иллюзию сказа» (Эйхенбаум), поскольку предметом исследования в сказовой форме повествования служит текст, а не устно произносимое слово, то и говорится о «иллюзии устной речи» (Эйхенбаум). Думается, что авторские приемы эмоциональной активизации, связанные с постоянным намерением повествователя подчеркнуть (выделить, обозначить) пассивность героя, абсолютное нежелание его что-либо делать, доходящее порой до абсурда, — все это способствует созданию И. Буниным эффекта театрализованности повествования.

Важной характеристикой стилизации в литературе XX века, как способа игрового выражения, раскрывающего своеобразие национальной культуры, размах, удал, артистизм и остроумие русского народа, является как раз прием театрализации. Сказовая форма сама по себе — театральна, это ее свойство связано с глубинной сутью фольклора как искусства устного, предполагающего прямое общение со своей аудиторией. То есть речь идет о единстве понятий «театрального искусство и фольклора в целом как искусств синтетических, «контактных», в которых непосредственно взаимодействуют исполнитель (автор) и потребитель, слушатель (зритель)» [19].

Б. Эйхенбаум в статье «О прозе», предприняв попытку теоретически обосновать художественное явление стилизации повествования, писал, что «сказ выступает в двух основных аспектах: в «элементах сказительства и живой устной импровизации» [20]. Так уже в начале XX века ученый намечил важные для того периода развития литературы моменты: социальную обусловленность стилизованной формы художественного произведения и ее импровизационный характер театрализации. В. Виноградов вслед за Б. Эйхенбаумом не только отмечает игровой характер сказовой формы, но и ее ориентацию на определенную аудиторию. По мысли ученого, сказ «строится в субъективном расчете на апперцепцию людей своего круга, близких, знакомых, но с объективной целью — подвергнуться восприятию постороннего читателя» [21]. В работе «Проблема сказа в стилистике» (1925) В. В. Виноградов писал о театрализованности сказовой прозы: «За художником всегда признавалось широкое право перевоплощения. В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические маски...» [22]. Аналогичное рассуждение находим и у Ю. Н. Тынянова. «Сказовая стилизация делает слово физиологически осязаемым — весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю — и читатель *входит* в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его. Сказ вводит в прозу не героя, а читателя. Здесь — близкая связь с юмором. Юмор живет словом, которое богато жестовой силой, которое апеллирует к физиологии, — навязчивым словом» [23]. Таким образом, стилизованная форма художественного произведения в начале XX века осознается инструментом диалогического искусства, дающим возможность разыграть «чужое слово» перед читателем: «...настоящий автор художественной прозы — всегда является актером, и всякое произведение эпическое — есть игра, театр» [24]. Неслучайно Ф. Степун заметил, что И. Бунин пишет как большой актер, который сливается со своими образами, раскрывает их чувства совсем изнутри из последней глубины своей души. По воспоминаниям В. Н. Буниной, впервые рассказ «Емеля», который она дважды именуется в записях сказкой, был в числе прочих прочитан на благотворительном вечере, посвященном писателю, и вызвал «гомерический хохот». В дневнике от 4 (17) ноября записывает: «Сегодня вечер. Ян прочел мне то, что решил читать: 1) «Безумный художник»; 2) Сказка «Как Емеля на печи к царю ездил»; 3) «Косцы».

В записях от 5 (18) ноября, на следующий день после благотворительно вечера, находим: «Народу было много. Он имел большой успех. Все слушали с вниманием ... Сказка вызвала гомерический хохот» [25].

Действительно, И. Бунин не просто повествует текст «О дураке Емеле, какой вышел всех умнее»,

а словно разыгрывает его и декламирует перед читателем — зрителем. Произведение представляет собой «двухголосое повествование» (Мущенко), которое соотносит автора и рассказчика, стилизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека, предполагающего «сочувственно настроенную аудиторию, непосредственно связанного с демократической средой или ориентированного на эту среду» [3, 34].

По мнению М. А. Хатямовой, в начале 1920-х гг. сложившиеся в современной литературе метрополии представления о сказе, вытекающие из сказового творчества многих писателей (А. Ремизов, Е. Замятин, Л. Леонов и др.), формируют модернистскую концепцию «орнаментального» или «стилизованного» слова как способа выражения авторского сознания [26]. Согласно утверждению исследователя, в литературе 1920-х годов «сказовая концепция», развивая символистские представления об образе автора как «имперсонализованной множественности», тяготеющей к «масочности», становится принципом «модернистского текстопорождения»: «мифологический сюжет создается разворачиванием «метафорической сущности» персонажей, закодированной в их именах и речевых масках» [6, 86]. Установка И. Бунина на воспринимающее сознание в сказке «О дураке Емеле, какой вышел всех умнее» актуализирует этот символистский прием, то есть способ сокрытия автором собственного лица с определенной целью: перед нами автор И. Бунин, надевший маску, и актер в одном лице, создающий импровизацию речи, будто бы произносимой в присутствии читателя здесь и сейчас. Так писатель являет читателю актерский жест маски, создавая имитацию некоего театрального действия, позволяющую говорить о подлинном, природном «литературном артистизме» писателя. Недаром, рассматривая стилизацию с точки зрения соотношения в ней автора и рассказчика, В. Виноградов утверждал, что «образ рассказчика в сказе — это форма литературного артистизма автора» [27].

Исследователь В. Полонский утверждал, что в литературе начала XX века из-за кризиса канонической жанровой системы создано сильное для символистской эстетики напряжение между полем искомым/конструируемых универсальных структур и вариантами их реализации в разнообразных художественных формах. «При этом напряжение ... приводит к формообразованию с неизбежной проекцией на инвариантный мифологический механизм» [28]. Так, личность в литературе начала XX века универсализируется, это позволяет ее интерпретировать «в терминах символично-мифологических» [29], что еще более усиливает театральную установку на стилизацию как на показ, представление, которое разыгрывается перед слушателями. М. Хатямова пишет, что стилизованная диалогия в начале XX века носила экспериментальный характер, демонстрируя уста-

новку автора на решение проблемы изображения итогов революции в жизни человека разными художественными способами [26]. Стилизованная форма художественных произведений в начале XX века являла не только «комизм», но и «кровавый трагизм» (М. Чудакова) ситуаций переходной эпохи [30]. Таким образом, обращение И. Бунина к литературной сказке в период значительных историко-культурных сдвигов связано с глубинными сдвигами в ценностной ориентации рубежа веков, тенденцией показать обострившиеся противоречия действительности в свете первичных, фундаментальных основ духовной сущности человека. Поскольку стилизация предполагает воссоздание явления через наиболее характерные, узнаваемые внешние черты, то реальность сказочного топоса в границах повествуемой И. Буниным истории имеет символическое значение как пространство всей дореволюционной России, поэтому история Емели, несмотря на кажущуюся анекдотическую неправдоподобность, вполне претендует на подлинность. Писатель создает картины жизни и показывает мировоззрение личности и ее поведение как универсальной модели массового человека в катастрофических обстоятельствах, приведшее к драматичному разрушению прежних бытийных основ жизни России и социальной катастрофе. Делается это автором, во-первых, на примере фольклорных событий, о которых повествует рассказчик, во-вторых, — с помощью описания отрицательных черт характера героя — представителя народа, послуживших предпосылкой для русской революции: пассивности и равнодушия. «...как скучны нам будни и планомерный труд! <...> Однако разве не исконная мечта о молочных реках, о воле без удержу, о празднике была одной из главнейших причин русской революционности? И что такое вообще русский протестант, бунтовщик, революционер, всегда до нелепости отрешенный от действительности и ее презирающий, ни в малейшей мере не желающий подчиниться рассудку, расчету, деятельности невидной, неспешной, серой?» (6, 83–84). Так И. А. Бунин, используя театральный потенциал сказки, в игровом варианте, воплощает свои идеи в произведении, камуфлируя прямое авторское слово под сказочный архетип героя Емели, помогая, однако, читателю понять, что все изображаемое все же существует в реальности.

Внешне сказка «О дураке Емеле, какой вышел всех умнее» выстроена в соответствии с фольклорным каноном: присказка, традиционные мотивы (вылов щуки, исполнение желаний, приезд на печи во дворец), традиционные герои — все указывает на классическую, даже несколько схематичную фольклорную стилизацию. Однако истинный смысл сказки обнаруживается в значимых для понимания авторского замысла фрагментах, содержащих «смысловые фокусы» (термин Ю. Г. Нигматуллиной). Как отмечает исследовательница, в некоторых случаях

фокус художественного произведения может быть выражен и в одной фразе, которая становится ключевой для понимания идейного содержания произведения [31]. Такой фразой в тексте, на наш взгляд, становятся следующие слова Емели — массового человека: «— Я,— говорит,— по-людски ничего не хочу делать. Я всем головам голова. Я на печи поеду. Мне ваши кареты-коляски без надобности. Мне с печи слезать не хочется. Моя думка одна — себя не трудить, а на свете послаже пожить» (5, 57).

Таким образом, сказка И. А. Бунина «О дураке Емеле, какой вышел всех умнее» является своеобразной формой его резкого отклика на трагические события в стране в начале XX века. Исследователями неоднократно отмечалось, что в периоды подъема национального самосознания художники в своих произведениях обращались к стилизации. Думается, подобное происходит и в период исторического «слома», когда в новой общественно-политической ситуации ставится все тот же русский вопрос.

Так типологическое сближение И. А. Бунина с модернизмом на почве апокалипсического мироощущения, характерного для любой переходной эпохи, переводит фольклорную сказку на несказочный уровень через сообщение ее философской подоснове семантики бытийного. Сущностный момент, сближающий ее с символистской сказкой, заключается в том, что нравственная проблематика в ней неотделима от эсхатологии. Актуализация приема стилизации в сказке И. Бунина «О дураке Емеле...» мотивирована трактовкой революционных событий, поиском причин, приведших к катастрофизму мира, «крушению культуры, разрушению основ человеческого бытия. Заимствованный из фольклора сюжет перерабатывается И. Буниным в трагических условиях новой социально-политической действительности и имеет вполне реалистический характер произведения, написанного на злобу дня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Страшкова О. К. Феномен театрализации в жизни и искусстве как форма воплощения концепции / О. К. Страшкова // Вестник Ставропольского гос. ун-та им. Сер. Филологические науки. — Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2004. — Вып. 39. — С. 154–160.
2. Городецкий С. Ближайшая задача русской литературы / С. Городецкий // Золотое руно. — 1909. — № 4. — С. 66–81.
3. Муценко Е. Г. Поэтика сказа / Е. Г. Муценко, В. П. Скобелев, Л. Е. Кройчик. — Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1978. 287с. С. 34.
4. Муценко Е. Г. Функции стилизации в русской литературе конца XIX — начала XX века / Е. Г. Муценко // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 6. — Воронеж, 1996. — С. 69.
5. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — М., 1963. С. 247–248.
6. Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — 832 с. — С. 78.
7. Виноградов В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов. — Москва: Высшая школа, 1971. — С. 126.
8. Манипуляция в зеркале и практике художественной словесности / под ред. В. А. Суханова. — Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2017. — 166 с. — С. 111.
9. Бунин И. А. Письмо к И. Ржевскому // Проблемы реализма. — Вологда, 1980. Вып. VII. — С. 167.
10. Шраер М. Д. (США) Бунин и Набоков: поэтика соперничества // И. А. Бунин и русская литература XX в. — М., 1995. — С. 53.
11. Пращерук Н. В. «Реалистический» вариант русского модернизма: о прозе И. А. Бунина / Н. В. Пращерук // Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии: сб. науч. ст.: к 100-летию со дня рождения проф. И. А. Дергачева. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. — С. 161.
12. И. А. Бунин Собр. соч. в 9 т. Т. 5. С. 57. (В дальнейшем текст произведения Бунина цитируется по этому изданию с указанием страницы).
13. Зайцев Б. И. Бунин Солнечный удар / Б. Зайцев // Современные записки: Общественно-политический и литературный журнал. Кн. 30. — Париж, 1927. — С. 551.
14. Каменецкий Б. [Айхенвальд Ю. И.] Литературные заметки / Б. Каменецкий // Руль. — 1923. — 8 июля (25 июня). — № 791. — С. 7.
15. Трубецкой Е. Иное царство и его искатели в русской народной сказке / Е. Трубецкой // Литературная учеба. — 1990. — № 2. — С. 103.
16. Синявский А. Иван-дурак: Очерки русской народной веры / А. Синявский. — М.: Аграф, 2001. — С. 47.
17. И. А. Бунин: pro et contra / Сост. Б. В. Аверина, Д. Риникера, К. В. Степанова, коммент. Б. В. Аверина, М. Н. Виротайнен, Д. Риникера, библиогр. Т. М. Двинятиной, А. Я. Лапидус. — СПб.: РХГИ, 2001. — 1016 с. — (Русский путь). — С. 358.
18. Сухоруков Е. А. Соотношение понятий «Фольклорная — литературная — авторская сказка» (на примере современных экологических авторских сказок) / Е. А. Сухоруков // Вестник МГЛУ. — Выпуск 19 (705). — 2014. — С. 144–151.
19. Савушкина Н. И. Русский народный театр / Н. И. Савушкина. — М., 1976. — С. 6–7.
20. Эйхенбаум Б. О прозе. Художественная литература / Б. Эйхенбаум. — Ленинград, 1969. — С. 152.
21. Виноградов В. В. Этюды о стиле Гоголя // В. В. Виноградов. Поэтика русской литературы: Избранные труды. — М.: Наука, 1976. — С. 228–366. — С. 191.
22. Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. — М., 1980. — С. 53.
23. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М., 1977. — С. 160.
24. Замятин Е. И. Техника художественной прозы // Литературная учеба. — 1988. — Кн. 6. — С. 79–80.
25. Бунин Иван Алексеевич, Бунина Вера Николаевна

на. Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны Буниных / Под ред. М. Грин: В 2 т. — Т. 2. — Москва, Посев, 2005. — С. 56.

26. Хатямова М. А. Сказовое слово как способ игрового выражения авторской позиции в русской прозе метрополии и диаспоры 1920-х годов / М. А. Хатямова // Сибирский филологический журнал. — 2017. — № 4. — С. 84–100.

27. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. — М., 1961. — С. 120.

28. Полонский В. В. Мифопоэтика и жанровая эволюция / В. В. Полонский // Поэтика русской литературы

конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — С. 150.

29. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе / Е. М. Мелетинский. — М., 2000. — С. 130.

30. Чудакова М. Без гнева и пристрастия. Формы и деформации в литературном процессе 20–30-х годов / М. Чудакова // Новый мир. — 1988. — № 9. — С. 245–246.

31. Нигматуллина Ю. Г. Комплексное исследование художественного творчества. Проблема прогнозирования / Ю. Г. Нигматуллина. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1990. — С. 17.

Воронежский государственный аграрный университет имени императора Петра I

Скрипникова Т. И., к. филол. н., доцент кафедры русского и иностранного языков

E-mail: skripnikova77@rambler.ru

Voronezh State Agrarian University named after Peter the Great

Skripnikova T. I., Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Languages

E-mail: skripnikova77@rambler.ru