

УДК 821.161.1«1917/1991»

**ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО
В СТИЛЕ Б. К. ЗАЙЦЕВА И РОЛЬ ПОРТРЕТА
В ФОРМИРОВАНИИ СТИЛЯ**

**THE IMPRESSIONISTIC BEGINNING
IN THE STYLE OF B. K. ZAITSEV
AND THE ROLE OF THE PORTRAIT
IN SHAPING THE STYLE**

Ирина Георгиевна Минералова
Московский педагогический государственный университет,
Москва, Россия

Irina Georgijevna Mineralova
Moscow State Pedagogical University, Moscow, Russia

Софья Алексеевна Митрякова
Московский педагогический государственный университет,
Москва, Россия

Sofya Alekseevna Mitryakova
Moscow State Pedagogical University, Moscow, Russia

Аннотация

Статья ставит своей целью определить особую роль портрета в формировании стиля Б. К. Зайцева, который считал себя импрессионистом в прозе. Априорная характеристика манеры Б. К. Зайцева как импрессионистическая и импрессионистская является общим местом. В любых справочниках по импрессионизму в прозе наряду с И. А. Буниным будет стоять имя Б. К. Зайцева, однако это определение стиля требует осмысления не только в аналогиях с живописью и / или музыкой, но и как имеющее свои выраженные приметы внутри литературы. Именно поэтому исследование приемов создания портрета в прозе у писателя позволяет внести важные нюансы как в теорию вопроса, так и в историю импрессионизма в прозе, в том числе у названного писателя.

Ключевые слова: стиль, импрессионизм, портрет, лирическое начало, традиция.

Abstract

The article aims to determine the special role of the portrait in shaping the style of B. K. Zaitsev, who considered himself an impressionist in prose. A priori characteristic of the B. K. Zaitsev's manner as impressionistic is common place. The name of B. K. Zaitsev will appear in any reference books on impressionism in prose along with that of I. A. Bunin, however, this definition of style requires reflection not only in analogies with painting and / or music, but as having its own pronounced features in literature. That is why the study of the writer's methods of creating a portrait in prose allows us to contribute important nuances both to the theory of the question and to the history of impressionism in prose, including the named writer.

Key words: style, impressionism, portrait, lyrical beginning, tradition.

Творческое наследие Б. К. Зайцева, чей путь в искусстве открывается желанием молодого писателя идти вслед за А. П. Чеховым, многогранно, обращено к самым разным жизненным, эстетическим и духовно-нравственным вопросам, так что может представляться разноплановым. Однако тематика, которой он посвящает свои рассказы, например, ранние «Жемчуг» или «Смерть», поздние — «Сердце Авраамия», «Алексей — человек Божий» или агиобиографическая повесть «Преподобный Сергей Радонежский» и главы воспоминаний, — не должна нас вводить в заблуждение относительно главенствующих художественных приемов, которые равно важны для него в каждом из названных и не названных произведений.

Несомненно, что, приступая к исследованию стиля, различных его составляющих, можно обратить внимание на макрокомпоненты, какими являются, например, жанр и композиция, но в свете поставленной цели следует обратиться к тем явлениям, которые позволят увидеть и стиль в широком смысле. Именно поэтому вопросы, решаемые «Исторической поэтикой» А. Н. Веселовского, который напоминает, что в частных приемах художника не может не отображаться его большой стиль, продуктивнее других [Веселовский: 59]. Понимание того, что многие работы прозаика были инспирированы и подсказаны современной ему живописью, мы обращаемся к осмыслению роли синтеза искусств в творческой манере Б. К. Зайцева, к приемам создания портрета, что позволит сделать некоторые принципи-

альные уточнения в определениях поэтики его индивидуального стиля, о чем основательно в теоретическом плане пишут А. Ф. Лосев, Ю. И. Минералов и др.

Борис Зайцев пришел в литературу во время творческих исканий, экспериментов и переоценки религиозных и философско-эстетических традиций. Наряду с реализмом в литературе на тот момент уже сформировались модернистские течения. А. Белый определял реализм конца XIX — начала XX в. как взаимодействие различными способами художественного осмысления жизни — романтизмом, символизмом, импрессионизмом [Белый: 273–277].

Рубеж эпох становится временем поиска не только новых философско-эстетических концепций и методов изображения жизни, но и метафизических знаний: понять сущность бытия, гармонизировать земное и небесное. Поэтика импрессионизма во многом способствовала в подобных поисках. Явление импрессионизма зародилось во французской живописи в конце XIX — начале XX в., а затем проникло и в другие сферы искусства.

Напомним, что это течение в живописи получило свое название благодаря картине Клода Моне «Впечатление (фр. *impression*). Восход солнца». Художники-импрессионисты стремились отобразить привычные вещи в новом свете и запечатлеть в картинах момент «первого впечатления». Стоит заметить, что они обходили стороной злободневные темы и мрачные сюжеты, и на своих полотнах изображали пейзажи и сценки, наполненные яркими красками и жизнелюбием. Некоторые из приемов художников-импрессионистов затем переняли и композиторы, и литераторы.

Импрессионизм в культуре Серебряного века все же не был результатом полного заимствования у французских живописцев и писателей, а в большей степени имел самобытные черты философского осмысления жизни. Импрессионистическое мироощущение в русской культуре сформировалось под влиянием метафизики всеединства Владимира Соловьева — крупнейшего философа XIX в. Единство всего — эта формула в религиозной онтологии Соловьева означает прежде всего связь Бога и мира, божественного и человеческого бытия. «Эта идея... состоит в положительном всеединстве, в силу коего Бог, будучи один, вместе с тем заключает в себе все, и, будучи безусловно самостоятель-

ным и единичным существом — вместе с тем есть производящее начало всего другого» [Соловьев: 341].

Сам Б. Зайцев признавал большое значение идей Соловьева, благодаря которым он придет к христианству: «Для внутреннего же моего мира, его роста, Владимир Соловьев был очень, очень важен» [Зайцев: IV, 18]. Будет неточным говорить о том, что для мироощущения Б. Зайцева на раннем этапе был характерен пантеизм, в котором его упрекали, явно недопонимая его представление о мире как Божиим творении, скорее всего благодаря такому мировидению, которое Зайцев отразит более определенно в своих дальнейших произведениях и пронесет с собой через всю жизнь.

Импрессионисты стремились изобразить действительность в момент «первого впечатления», как бы открыть ее заново, запечатлеть «случайные» моменты бытия, поэтому для художников-импрессионистов важна спонтанность или «изображение спонтанности», что совсем не одно и то же.

Братья Гонкуры определяли особенности импрессионистического метода как «<...> увековечение в высшей, абсолютной окончательной форме какого-то момента, какой-то мимолетной человеческой особенности» [Цит. по: Андреев: 17]. Импрессионистическая проза отражала индивидуальные впечатления героя, вызванные воспоминанием, событием или пейзажем, и опиралась, как полагали многие, на чувственное познание мира. Один из крупнейших исследователей творчества писателя Е. Воропаева так характеризует раннюю прозу Б. Зайцева: «Это, прежде всего, импрессионизм, генетически восходящий с одной стороны, к поэзии русского символизма, с другой — к прозе Л. Андреева и И. Бунина и в особенности А. Чехова» [Воропаева: 13]. Действительно, стилевую манеру ранней прозы Зайцева мы смело можем сопоставить с манерой Бунина, оба писателя стремились отобразить в своих произведениях «неуловимые» моменты жизни и для обоих было характерно высокое внимание к художественным деталям.

Сам же писатель дал следующее определение своей стилевой манере в автобиографическом очерке «О себе»: «Я начал с импрессионизма» [Зайцев: IV, 587]. Импрессионизм в художественном мировосприятии Бориса Зайцева обусловлен переосмыслением связей человека с природой и миром. В творчестве Зайцева человек не противопоставляется природе, а сливается

с ней в единстве: человек и природа образуют единый космос. Пейзаж служит средством отражения внутреннего мира персонажей и чаще всего полностью гармоничен с душевными переживаниями героя:

«В далеком *свинцовидном* воздухе, над вылезшими из мутно-белого снега пятнами лесочков перетягиваются и лениво вращаются *хмурые* небеса, и на всем лежит этот таинственный, *мглисто-сизоватый* налёт уходящей ночи. Кажется, будто и лесочки, как огромные лесные звери, только что проснувшиеся, подтягиваются и зевают. Что-то *темное, мрачно-сладострастное* подкатывает к сердцу» [Зайцев: I, 36].

«На него веет глубокий воздух; в нем как бы *светлое цветение*, безмолвные *полуденные струи*; точно все наполнено *тихим дрожанием*, и очень высоко в небе расплавляется солнце», «Боже мой, — думает Миша, — хорошо лежать в чистом поле, при паутинках, в волнах ветра. Как он там тает, *как чудесно растопить душу в свете и плакать, молиться*» [Зайцев: II, 50].

«Солнце на закате, поля клеверов — и кашкой веет и еще чем-то — не липы ли цветут, или это снова соты, а главное, *воздушное* какое-то *вино* пьянит, ох как опьяняет, хочется мчаться по ветру, *в дивном забвении*, дальше, дальше, в эти страны благорастворения» [Зайцев: III, 68–69].

Метафоричность изображения пейзажа «перетекает» в метафоричность «пейзажа души».

Стоит упомянуть и яркую цветовую палитру эпитетов, представленную в ранних рассказах писателя. Некоторые из них выдержаны в определенной цветовой тональности, т. е. с акцентом на создании цвето-световой тональности повествования благодаря повтору именно синонимичных эпитетов, например, рассказ «Миф» (1906) — в светло-золотистой, а «Черные ветры» (1906) — в багрово-черной:

«<...> под ногой слабо ломаются *слядяно-золотистые* колосики», «А она обнимает его и целует в лоб, блистая, со славным *солнечно-полевым* и радостным запахом», «*Золотой приятель* — солнце — смотрит прямо на них; он теперь ниже и его лучи любовней» [Зайцев: II, 51–52].

«Мрачная *кровавая* туча стелется по земле, ползет, как тяжелый пар». «*Тусклый* ветер кружит над площадью, сумрак реет; мучные вихрастые волны злей; точно огненная буря охватила всех, гигантская масса воет, бьёт, кромсает; тело хляскает, бьют по живому, рвут» [Зайцев: IV, 56].

Ранняя проза Зайцева отличается и своеобразным повествовательным планом: отсутствие выраженного сюжета, видимая новеллистичность, более того, рассказы-этюды, рассказы — жанровые зарисовки, по авторскому признанию, — «бессюжетный рассказ-поэма». Валерий Брюсов давал следующую характеристику первым произведениям писателя: «Рассказы г. Зайцева — это лирика в прозе, и, как всегда в лирике, вся их жизненная сила — в верности выражений, в яркости образов» [Зайцев: I, 603]. Отражение чувств и впечатлений лирического героя, музыкальность, ритмичность повествования позволяют считать одной из ярких особенностей жанрово-стилевого характера писателя *художественный синтез лирики и прозы*. По словам А. Ф. Лосева, «лирика есть одновременно и созерцание предмета, и самовоплощение в него. То и другое синтезируется при помощи самосозерцания и созерцания настроения» [Лосев: 361]. Данное определение лирики емко характеризует стилевую манеру Б. Зайцева. О синтезе лирики и прозы нам говорит и то, что писатель создает из внешне кажущихся не связанными между собой предметами выразительный ассоциативный ряд, содержащий в себе колоссальное смысловое наполнение. Например, в рассказе «Хлеб, люди и земля» подобным образом пред нами предстает жизнь целого поколения: «Семидесятилетние деды помнят, когда не было еще ни *станций*, ни жиденьких *рельс*, ни *граммофона*, ни *Гаврилыча*. Но их лица в складках сплошь заросли мочалой, серо-рыжими космами; они похожи на сухие грибы, что растут на истлевших деревьях; глаза у них слезящиеся и усталые, а сзади, за горбом, длинная жизнь, в *хижинах*, которые прохватывает насквозь ветер, с плетневыми навесами, *курами*, *метелями* и *попами*». [Зайцев: V, 47]. Бытовые детали трансформируются в масштабные художественные символы: «не просто конкретная станция, страна, эпоха перед нами — перед нами человеческий “космос” вообще, подаваемый через символически обобщаемые предметные, вещные образы человеческого быта» [Минералова: 256]. Тот же прием мы обнаруживаем в рассказе «Черные ветры», являющемся своеобразным откликом писателя на события 1905 г.: «Дождик сечет голую заплаканную площадь. На ней клочья крови, сбитые шапки и по углам таится горячее страдание: боль изувеченных скул, расквашенные носы, глаза, зубы», «А на улицах сплошной грохот — плетутся допотопные пролетки, провозят в рыванах

иконы; стоят дюжие дворники, воняют нечистоты дворов, мутнеют трактиры, хлюпает грязь под ногой — кипит тяжеловесное тело, всероссийская сыть» [Зайцев: IV, 57].

Говоря о роли портрета в формировании стиля писателя, прежде попробуем дать определение портрету и его функциям в прозаическом произведении. Портрет как явление сначала появляется и формируется в живописи и уже после проникает в другие сферы искусства, в том числе и литературу. Обращаясь к семантике слова «портрет» (сам термин «портрет» в его прямом значении заимствован из близкого к литературе вида искусства — живописи: в старофранцузском языке существовало выражение *pour-trait*, что обозначало изображение оригинала *trait pour trait* — «черта в черту»), можно судить о том, что портрет есть не только результат отражения черт портретируемого, но и в определенном смысле впечатлений художника о нем. Портрет служит своеобразным знаком, маркером, в котором запечатаны колоссальные связи: внешние очертания героя, его внутреннее состояние, характер, отношение художника к изображаемому герою и его эпохе и т. п.

Поэтому при толковании или «прочитывании» портрета всегда необходимо учитывать целый ряд факторов: мировоззрение художника, эпоха, в которую создавался портрет, особенности стиля художника и почему именно тот или иной объект художник выбирает для портретирования. Безусловно, само возникновение портрета как такового обязано вниманием к человеку, его поступкам и внутреннему миру. Ю. М. Лотман писал, что портрет есть наиболее философский жанр живописи, т. к. «<...> в основе своей строится на сопоставлении того, что человек есть, и того, чем человек должен быть» [Лотман: 349—375]. Тем не менее, в отличие от живописного портрета, портрет в литературе обладает несомненно большей и выраженной динамикой.

Часто под «портретом в литературе» понимают лишь внешнее описание героя и его характеристику. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А. Н. Николюкина портрет определяется как «<...> описание либо создание впечатления от внешнего облика персонажа, прежде всего лица, фигуры, одежды, манеры держаться» [Николюкин: 761]. Определение портрета довольно точно дано Л. Н. Дмитриевской: «Портрет в литературном произведении — одно из средств создания

образа героя, с отражением его личности, внутренней сущности, души через изображение (portrait) внешнего облика, являющееся особой формой постижения действительности и характерной чертой индивидуального стиля писателя» [Дмитриевская: 90].

На рубеже XIX–XX вв. портрет в разных родах литературы приобретает большое значение в связи с обостренным вниманием к человеку и человеческой природе и в целом усилением психологизма. Эпоха Серебряного века ознаменовалась также и внутрилитературным синтезом, когда проза и поэзия заимствуют друг у друга методы и приемы как в целях эксперимента над формой, так и для раскрытия внутреннего содержания.

А. Габричевский, рассуждая о феномене живописного портрета в искусстве, пишет: «Проблема портрета делается проблемой стиля, наличие или отсутствие портрета, его характер, выбор и трактовка модели оказываются следствием или, в лучшем случае, выражением того или иного мировоззрения» [Габричевский: 55]. Здесь и далее мы будем отталкиваться от определения портрета не только как художественного приема в изображении внешности и характера, но и отражения индивидуально-авторского стиля и мировоззрения. С. Н. Колосова в своей работе «Портрет в русской лирической поэзии» указывает на то, что определение А. Габричевского о живописном портрете наглядно иллюстрирует цели и задачи портрета в лирике, т. к. чаще всего в лирике портрет есть единая цель и предмет изображения, в отличие от прозы, где портрет служит всего лишь инструментом для выстраивания образа героя. Емко охарактеризовал портрет как явление Ю. Минералов: «<...> живописец способен передать индивидуальную конфигурацию внешности человека в единстве с его внутренним миром (личностью) даже буквально несколькими штрихами. Это — в сущности, удивительное! — свойство портрета имеет большую теоретическую значимость. Известно, что аналоги живописного портрета существуют и в других искусствах. Эти аналоги обладают тем же свойством: портретируемое “схвачено” талантливым художником слова или композитором тоже с применением минимума присущих данному искусству средств» [Минералов: 233]. Эти положения далее помогут раскрыть роль портретного изображения и его задачи в ранних рассказах Б. Зайцева.

Некоторые исследователи [Родионова: 45–47] дают особую классификацию литературному портрету: портрет-штрих, пор-

трет-оценка, портрет-ситуация; но подобная классификация не позволяет выявить индивидуально-авторские черты писателя.

В период становления стиля Б. Зайцева портретные описания главных героев рассказов и повестей сильно редуцируются или же практически отсутствуют. Чаще всего изображение внешности героя занимает не более одного-двух предложений: «А Гаврила бегаёт, хлопочет: огромный, молодой, он похож в свои двадцать лет на ивовый побег — несуразный и длинный, ещё зелено-сочный» [Зайцев: VI, 76]; «О. Кронид, крепкий шестидесятилетний человек <...>», «<...> видны крепкие Кроновы брови и ласковая под солнцем борода», «<...> выпивает даже чаю, держа блюдечко в крепких волосатых руках <...>» [Зайцев: VII, 199–200].

Даже в повести «Аграфена» (1908), которая отличается от предыдущих рассказов-эскизов и сближается по жанровой структуре с житиями святых, практически отсутствует портретное описание главной героини: «А Груша вдруг покраснела густо, малиново, когда уже никого не было, и стала что-то смеяться» [Зайцев: VIII, 91], «Аграфена же стояла, онемелая и мертвая» [Зайцев: VIII, 107].

Чуть более подробный портрет дан в повести «Тихие зори» (1904), он представлен описанием внешности Алексея, смертельно больного друга главного героя. Б. Зайцев дает минимальные упоминания о наружности Алексея и только для иллюстрации течения смертельной болезни, при этом портрет героя подается на сильном контрасте с пейзажем, который, как известно, в ранней прозе Б. Зайцева служит полным отражением процессов внутреннего мира героев [Минералова: 207]. Подобный контраст пейзажа и портрета в «Тихих зорях» говорит о нечеловеческой силе смирения Алексея перед лицом неотвратимой смерти; красота его души противопоставляется его внешним страданиям. Минимизация в изображении внешности этого ряда героев понятна: они святые, и описание их внешности всегда, как и в литературе Средневековья, требует метода религиозного символизма, поскольку все компоненты внешности — свидетельство обращенности к Богу — слухом, зрением, ликом, зачастую они могут показаться экфрастичными по отношению к изображениям, наличествующим на иконах или на клеймах иконы: «Он все сидел в кресле — большой, кроткий и усталый», «<...> чувствовалось еще с вечера по какой-то особенной сухости

его тела, как будто слегка терявшего в весе, по особенному, тихому возбуждению, какое я встречал лишь у него», «Он стоял такой большой, неравноплечий, положив свою некрасивую ладонь поперек на влажные перила <...>», «Алексей покорно снимает ветхую серую куртку со стоящим воротником, трет лоб, что-то мучительное появляется в его взгляде; жалобно бьются жилки на висках — мелкие, утомленные жилки», «Бледно-зеленый, девственный, тихий рассвет» [Зайцев: IX, 38–40].

Как мы можем проследить, представление досконального и подробного портрета героя в ранних рассказах не приоритетно, т. к. сильно сокращено или отсутствует вовсе. В рассказах внимание уделяется пейзажу, который созерцает герой и который, как известно, имеет свой смысл в иконографии, и внутренним душевным процессам, и уже на их основании *читатель достраивает образ героя сам*.

Наиболее развернутую портретную зарисовку мы найдем в рассказе «Миф» (1906) в портрете Лисички, который дается глазами ее мужа Миши: «Издали он улыбается ее плавному телу на длинных ногах; она мягко ступает ими, потом весело подхватывает юбку и, как милый страус, полуполетая, доносится к нему; вот она здесь — вихрь тканей, ласковое загорелое лицо и теплое, прозрачно-персиковое тело», «В глазах её бегают те же чудесные световые зайчики», «Лисичка снимает шляпу, и в рыжеватых ее волосах сразу зажигается сияние <...>», «<...> он видит все маленькие и жалкие пушинки на ее лице, что отливают теперь теплым золотом. Под ними ходит и играет кровью нежно-розовая кожа, как живодышащее существо; и мельчайшие родинки, поры, жилки пронизаны какой-то особой жизнью. Миша с любовью глядит на тело Лисички, и она кажется ему обаятельной, светло-солнечной рыбой, каких нет на самом деле; в ней должна быть сияющая влага и кораллово-розовая кровь, тоньше и легче настоящей» [Зайцев: II, 51–53].

В конце рассказа Миша любит спящей женой и восклицает: «Пеннорожденная!», — тем самым называя ее богиней Афродитой. Здесь же мы вполне можем усмотреть отсылку к картине С. Боттичелли «Рождение Венеры» и даже найти сходство между портретом Лисички и Венеры (рыжие волосы и т. п.). Портрет Лисички дан короткими, экспрессивными «штрихами», выдержанными в определенной цветовой тональности (как и весь рассказ), и с их помощью передаются внутренняя чистота и ду-

ховный свет героини, а также ее гармония с окружающим миром. Перед нами явно *портрет-впечатление*. Как уже было определено в начале, ранние рассказы Б. Зайцева все же не просто проза, а являются собой художественный синтез лирики и прозы. Основываясь на определении С. Колосовой о портрете в лирике и портрете в прозе, мы можем заключить, что портрет Лисички в рассказе «Миф» является проявлением *лирического в прозаическом* и вновь указывает на внутрилитературный синтез. О лирической функции портрета в рассказе «Миф» нам также говорят второстепенность сюжетной канвы, использование насыщенной колоративной лексики, и, наконец, портрет героини служит отражением пантеистических и импрессионистических взглядов писателя на раннем этапе его творчества, «<...> визуализирует метафорически выраженную идею данного текста и авторскую картину мира в целом» [Колосова: 231].

Итак, портрет в стиле Б. К. Зайцева указывает на импрессионистические приемы, которые состоят в метонимичности описательности вообще, в усилении и подаче крупным планом цвето-световых деталей; метафоричность изображений способствует расширению ассоциативности и формированию лирического плана в произведении. Ослабление фабулы, перенос акцента с динамики повествования на динамику описания также способствует созданию импрессионистичности изображаемого, а обращение к синтезу живописи и прозы, использование живописных экфрасисов также напоминает о приемах поэзии в прозе.

Литература

Андреев Л. Г. Импрессионизм. Москва: Московский университет, 1980. 250 с.

Андрей Белый. Отцы и дети русского символизма // *Арабески*. Москва: Мусaget, 1911. 516 с.

Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989. 406 с.

Воропаева Е. В. Жизнь и творчество Бориса Зайцева // *Зайцев Б. К. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1.* Москва: Художественная литература; Терра, 1993. С. 5–47.

Габричевский А. Г. Портрет как проблема изображения // *Искусство портрета. Сборник статей / Под ред. А. Г. Габричевского.* Москва: Государственная академия художественных наук, 1927. С. 53–75.

Дмитриевская Л. Н. Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З. Н. Гиппиус): Монография. Москва: Литера, 2005. 136 с.

Зайцев Б. К. Собрание сочинений: В 11 т. / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. Т. Ф. Прокопов. Москва: Русская книга, 1999.

Колосова С. Н. Портрет в русской лирической поэзии: Монография. Москва — Ярославль: Литера, 2011. 294 с.

Лосев А. Ф. Из ранних произведений. Москва: Правда, 1990. 656 с.

Лотман Ю. М. Портрет // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. С. 349–375.

Минералов Ю. И. Теория художественной словесности. Поэтика и индивидуальность. Москва: Владос, 1999. 359 с.

Минералова И. Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. Москва: Флинта — Наука, 2017. 272 с.

Николюкин А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Москва: Интелвак, 2001. 1600 с.

Соловьев В. С. История и будущность теократии 1885–1887 // Соловьев В. С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 4. Санкт-Петербург: Книгоиздательское товарищество «Просвещение», 1914. 658 с.

Родионова Н. А. Типы портретных характеристик в художественной прозе И. А. Бунина: Лингвостилистический аспект: Дис. ... канд. филол. наук / 10.02.01. Самара, 1999. 200 с.

References

Andreev L. G. Impressionizm. Moskva: Moskovskij universitet, 1980. 250 s.

Andrej Belyj. Otczy i deti russkogo simvolizma // Arabeski. Moskva: Musaget, 1911. 516 s.

Veselovskij A. N. Istoricheskaya poetika. Moskva: Vysshaya shkola, 1989. 406 s.

Voropaeva E. V. Zhizn' i tvorchestvo Borisa Zajceva // Zajcev B. K. Sobranie sochinenij: V 3 t. T. 1. Moskva: Khudozhestvennaya literatura; Terra, 1993. S. 5–47.

Gabricheskij A. G. Portret kak problema izobrazheniya // Iskusstvo portreta. Sbornik statej / Pod red. A. G. Gabricheskogo. Moskva: Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk, 1927. S. 53–75.

Dmitrievskaya L. N. Pejzazh i portret: problema opredeleniya i literaturnogo analiza (pejzazh i portret v tvorchestve Z. N. Gippius): Monografiya. Moskva: Litera, 2005. 136 s.

Zajcev B. K. Sobranie sochinenij: V 11 t. / Sost., avt. vstup. st. i primech. T. F. Prokopov. Moskva: Russkaya kniga, 1999.

Kolosova S. N. Portret v russkoj liricheskoj poezii: Monografiya. Moskva — Yaroslavl': Litera, 2011. 294 s.

Losev A. F. Iz rannikh proizvedenij. Moskva: Pravda, 1990. 656 s.

Lotman Yu. M. Portret // Lotman Yu. M. Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva (Seriya "Mir iskusstv"). Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2002. S. 349–375.

Mineralov Yu. I. Teoriya khudozhestvennoj slovesnosti. Poetika i individual'nost'. Moskva: Vldos, 1999. 359 s.

Mineralova I. G. Russkaya literatura serebryanogo veka. Poetika simbolizma. Moskva: Flinta — Nauka, 2017. 272 s.

Nikolyukin A. N. Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij. Moskva: Intelvak, 2001. 1600 s.

Solov'ev V. S. Istoriya i budushhnost' teokratii 1885–1887 // Solov'ev V. S. Sobranie sochinenij: V 10 t. T. 4. Sankt-Peterburg: Knigoizdatel'skoe tovarishhestvo "Prosveshhenie", 1914. 658 s.

Rodionova N. A. Tipy portretnykh kharakteristik v khudozhestvennoj proze I. A. Bunina: Lingvostilisticheskij aspekt: Diss. ... kand. filol. nauk / 10.02.01. Samara, 1999. 200 s.

Сведения об авторе: Ирина Георгиевна Минералова; доктор филологических наук; профессор; Московский педагогический государственный университет; профессор кафедры русской литературы института филологии; mig_mama@mail.ru; сфера научных интересов: русская литература, детская литература, методика преподавания русского языка и литературы, технологии обучения устной и письменной речи, преподавание РКИ, методология научного исследования.

The author's profile: Irina Georgievna Mineralova; Doctor of Philology; Professor; Moscow State Pedagogical University; Professor of the Department of Russian Literature of the Institute of Philology; mig_mama@mail.ru; research interests: Russian literature, children's literature, Russian language and literature teaching methodology, educational technology for spoken and written language, teaching Russian as a second language, research study methodology.