

Между жизнью и творчеством: своеобразие автобиографического письма в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева» и модернистских автобиографиях первой половины XX века

Е. М. Болдырева

В статье анализируется важнейшая для модернистского автобиографического письма проблема соотношения жизни, памяти и творчества. Автобиографические романы И. Бунина, М. Пруста, В. Набокова и М. Осоргина рассматриваются в аспекте интерференции двух дискурсов – жизни и творчества – как одновременно текстуализация жизни и онтологизация текста. Выявляется компенсаторная функция автобиографического дискурса: противостоять неизбежному исчезновению людей и предметов из жизни перемещением их в «элизий памяти».

Ключевые слова: категория памяти, «текст памяти», автобиографическое письмо, текстуализация жизни, онтологизация текста, автобиографический миф, автобиографическая амплитуда, саморазрастающийся дискурс.

Between a Life and Creative Work: Originality of the Autobiographical Letter in I. Bunin's Novel "Arsenyev's Life" and Modernist Autobiographies of the First Half of the XX-th century

E. M. Boldyreva

In the article is analyzed the most important problem for the modernist autobiographical letter – a problem of a parity of a life, memory and creativity. I. Bunin, M. Proust, V. Nabokov and M. Osorgin's autobiographical novels are considered in the aspect of interference of two discourses – a life and creativity as simultaneously life textualisation and text ontologisation. The compensatory function of an autobiographical discourse is revealed: to resist to inevitable disappearance of people and subjects from a life by their moving in "Elysium of memory".

Key words: a memory category, «the memory text», the autobiographical letter, life textualisation, text ontologisation, an autobiographical myth, the autobiographical amplitude, a self-expanding discourse.

В подготовительных набросках своего романа «Жизнь Арсеньева» Бунин писал: «Жизнь, может быть, дается единственно для состязания со смертью, человек даже из-за гроба борется с ней: она отнимает у него имя – он пишет его на кресте, на камне, она хочет тьмой покрыть пережитое им, а он пытается одушевить его в слове» [1, с. 616]. Важным аспектом исследования проблемы «память – время» является не только анализ соотношения времени прошлого и настоящего, но и времени реальности и времени текста, времени бытия-субъекта-в-жизни и бытия-субъекта-в-тексте. Если в жизни субъект движется в энтропийном направлении, то в тексте, напротив, представлено антиэнтропийное движение, поэтому автобиографическое письмо осознается писателями как способ борьбы с неумолимой хроникальностью и конечностью времени и преодоление разрушительных сил энтропии, приводящей к смерти.

Бунин создает своего рода философию творческой памяти, суть которой – спасение образов жизни от власти времени. Художник, вспоминая, преодолевает смерть. Появившаяся в мозгу избранный память предков оплачивается дорогой ценой – это страх смерти. Цель «Жизни Арсеньева» – одолеть смерть, запечатлеть свое бытие хотя бы в слове, если не в плоти. Таким образом,

самой сильной каузальной доминантой бунинского автобиографического акта оказывается борьба писателя со смертью, стремление избавиться от страха смерти, семиотизировать свое существование, превратив свою жизнь в текст, тем самым оградив ее от времени. Не случаен в этом плане особый характер воспоминаний об умерших в сознании Арсеньева: и покойная бабушка, и Писарев остались в его памяти только в виде портрета (то есть текста, фиктивной реальности): «Что осталось от бабушки, кроме ее портрета на стене в гостиной? Так и Писарев: думая о нем, я мысленно видел теперь только его большой портрет, висевший в диванной Васильевского дома...» [3, с. 375]. «Memini ergo sum» («Вспоминаю, следовательно, существую») – так, вероятно, можно охарактеризовать творческий акт Бунина. Не случайно, по свидетельству Г. Кузнецовой в «Грасском дневнике», Бунин, закончив четвертую книгу «Жизни Арсеньева», «как-то ослабел... и вдруг сказал: “Вот кончил, и вдруг нашел на меня страх смерти...”» [4, с. 265]. Подобное превращение человека в текст и бытие человека в тексте снимает и трагизм, и боль утраты, и страх смерти. И сам Бунин определяет один из мотивов написания своей автобиографии как «потребность выразить и продлить себя на земле» [4, с. 381].

Подобное ощущение текстового характера жизни в бунинском романе дано имплицитно, в отличие, например, от автобиографического повествования М. Осоргина «Времена», где постоянно обнажается текстовый характер жизни: «Тут в страницы моей жизни впутываются черные невнятные строки...» [6, с. 505], «но я пишу не произведение – я пишу жизнь» [6, с. 549].

Работа памяти постоянно подвергается корректурке за счет вставки авторефлексивных фрагментов: сначала повествователь рисует ту или иную картину прошлого, а потом замечает: «Но все-таки в детском моем сознании так спутались картины этого первого путешествия, что я вижу себя только урывками, не отдавая себе полного отчета, в какой приезд я видел это и этих и в какой – то и тех» [6, с. 505]. Соотношение жизненной и текстовой реальности строится по принципу «короткого замыкания», когда тот или иной жизненный факт обретает свой текстовый аналог: «Поставив в тексте черточку на середине пути – *nel mezzo del cammin* – это как бы каменная тумба с отметкой расстояния» [6, с. 559]. Реальный (каменная тумба) и литературный (дантовская реминисценция) маркеры середины жизненного пути получают графический эквивалент (тире), литературная, жизненно-реальная и автобиографическая проекции бытия совмещаются в одном участке текста.

Осоргин напрямую заявляет о каузальных доминантах своего автобиографического акта: это попытка уничтожить неумолимую синтагматическую упорядоченность, линейное время причин и следствий, разрушить поступательный ход времени и заменить это комфортной для повествователя текстовой реальностью: «Я довольно усердно выдержал рассказ о своей ссылке в стиле хроники. Но в сущности для меня в то время всякая “хроника” прервалась» [6, с. 587]. «Хроника жизни делается невыносимой. Если бы можно было уйти в мир образов, совсем не видеть того, что делается вокруг, совсем не участвовать в суете жизни!» [6, с. 587], «Буду писать роман. Буду как-нибудь тянуть жизнь» [6, с. 588].

Если для Бунина в «Жизни Арсеньева» «писать» и «жить» становятся синонимами, то в автобиографическом дискурсе Осоргина «писать» и «тянуть», «роман» и «жизнь» – антонимы. «Тянуть» ориентировано на хроникальную последовательность, на линейное развертывание, протягивание «нити жизни». «Писать» задает принципиально иную повествовательную перспективу: возможность и инверсивного движения во вре-

мени, и многочисленных «боковых ходов», и синхронности непосредственного ощущения и позднейшего осознания, и, наконец, особого временного синтеза, когда прошлое, настоящее и будущее сливаются в единый «элизий памяти».

Одним из ключевых аспектов определения статуса автобиографического романа становится вопрос о соотношении жизни и творчества, а точнее, жизни, памяти и творчества, осознаваемых как различные миры. Эта проблема оказывается особенно важной для повествователя романа В. Набокова «Другие берега» и постоянно становится предметом рефлексии: «...жизнь покусилась на мои творческие права, на мою печать и подпись, продлив свой извилистый ход за ту личную мою границу, которую Мнемозина провела столь изящно, с такой экономией средств» [5, с. 184].

Реальная жизнь может выявить несостоятельность ее творческой «версии» (как в случае с возрастом Куммингса) или прорвать границу воспоминаний. Но значительно более сложными предстают отношения памяти и творчества. Взаимодействие этих сущностей амбивалентно: при том, что они неразрывно связаны и взаимодополняют друг друга (при помощи творчества, искусства сохраняется прошлое, что близко бунинской концепции памяти), иногда этот симбиоз у Набокова дает обратный результат («В холодной комнате, на руках у беллетриста, умирает Мнемозина») [5, с. 184]. Действительно, их диффузия порой приводит к уничтожению какого-либо из участков одного их пространств («Я не раз замечал, что стоит мне подарить вымышленному герою живую мелочь из своего детства, и она уже начинает тускнеть и стираться в моей памяти. Благополучно перенесенные в рассказ целые дома рассыпаются в душе совершенно беззвучно, как при взрыве в немом кинематографе» [5, с. 184–185], «всем этим я не раз мебелировал детство героев... Увы, эти карандаши я тоже раздарил вымышленным детям. Как все размазлось, как все поблекло!» [5, с. 188].

Автобиографический роман и остальные произведения писателя – система сообщающихся сосудов, соединенных прочными кровеносными связями: «Почти все, что могу сказать о берлинской поре моей жизни (1922–1937), издержано мной в романах и рассказах, которые я тогда же писал» [5, с. 286]. Более того – как и у Бунина, это три принципиально разных сущности: жизненный опыт – творчество – автобиографический роман, который есть метатворчество, метатекст, отражающий и жизнь, и творчество, это граница

между двумя мирами – одновременно текстуализация жизненной реальности и онтологизация текстовой. Поэтому автобиографический роман и у Бунина, и у Набокова имеет особый статус – это и не жизнь, и не ее отражение в творчестве, это пограничное пространство, интерференция жизни и творчества, взаимоналожение двух типов дискурса – но не принадлежащее ни к тому, ни к другому полностью. Это «пограничная зона», на которой вынужден балансировать повествователь, не вправе оступиться и выпасть в одно или другое смежное пространство. Не случайно в этой связи воспоминание В. Н. Муромцевой-Буниной от 21 мая 1929 г. о том, как Иван Алексеевич однажды воскликнул: «Есть чему улыбаться, если бы ты знала, в каком я напряжении уже три дня, и ничего не выходит. Зачем я озаглавил “Жизнь Арсеньева”? Писать трудно, или уже надо было писать *автобиографию* или *совсем другое*» (курсив мой – Е. Б.) [2, с. 165].

Этот «элизий памяти» оказывается и «текстом жизни», и «живой жизнью» одновременно, подобно тому как Нина из «Весны в Фиальте» «оказалась все-таки смертной», то есть живой. Эта концепция искусства-смерти, искусства как «по-настоящему загробного существования» (так рассуждает, например, герой романа К. Вагинова «Труды и дни Свистонова») приводит к тому, что автобиографический дискурс Набокова оказывается симбиозом двух разнонаправленных стратегий – «писать» и «жить». Если для Бунина это то синонимы, то антонимы, окончательно сливающиеся в «Жизни Арсеньева», то для Набокова – два полюса, в пространстве между которыми из энергии напряжения между ними и рождается автобиографический роман. Более того – у Набокова проблема соотношения жизни и искусства реализуется и как опасность искусства, которое может реализоваться в жизнь: если линии в шахматной композиции намечены, они рано или поздно сложатся в эту. Многочисленные антиципации, возникающие в романе («Все это было давно, – задолго до той ночи в 1922 году, когда в берлинском лекционном зале мой отец заслонил Милюкова от пули двух темных негодяев» [5, с. 246]), представляют собой, по сути, орнаментальное развертывание речевых фигур: определенный мотив задан, развит – и неминуемо оказывается сюжетно реализован (отец избежал дуэли, но потом все же погиб от пули, отец застывает в горизонтальном положении, подбрасываемый мужиками, а потом в той же позе оказывается в гробу). Искусство и реальность, текст и память

связаны по закону сообщающихся сосудов или сохранения массы вещества: если из какой-то сферы что-то исчезает, оно неминуемо появляется в другой: выцветает картинка на обложке книги Майн Рида, на которой «изображался несчастный брат Луизы Пойндекстер, два-три койота, кактусы, колючий мескит, – и вот, вместо *той* картины, вижу в окне ранчо всамделишную юго-западную пустыню с кактусами» [5, с. 247]. Налицо компенсаторная функция автобиографического дискурса: противостоять неизбежному исчезновению людей и предметов из жизни, переводя их в собственный автобиографический роман и тем самым сохранив общую «массу вещества».

Однако это бытие субъекта в тексте памяти не всегда оказывается спасением от тлена времени и сил энтропии. Не случайно и у Бунина, и в модернистских автобиографиях появляется мотив тяжести воспоминаний, интенсивность которых «выматывает» автобиографического субъекта, заставляя нести двойной груз. После того, как Лика покидает Арсеньева, для него наступают страшные дни – не только потому, что для него невыносима любовная трагедия, но и, прежде всего, потому, что в большей степени невыносимы воспоминания о прежних счастливых днях: «Я одолевал воспоминание за воспоминанием, день за днем, ночь за ночью – и мне все почему-то думалось: вот так когда-то, где-то, какие-то славянские мужики “волоком” переволакивали с ухаба на ухаб по лесным дорогам свои обремененные тяжелой кладью лады» [3, с. 532]. Памятные для героя Курск, завтрак с Ликой на вокзале, зимний сумрак вагона – все это заново переживается героем как мука «ее вездесущим присутствием» [3, с. 532]: «Воспоминания – нечто столь тяжелое, страшное, что существует даже особая молитва о спасении от них» [3, с. 530].

Эмоционально-эстетическая интенсивность воспоминаний переживается и автобиографическим героем Набокова, иногда он воспринимает это блаженное упоение припоминания как тяжесть: «Ногдашнее мое неумение отвязаться от красоты усугубляло томление» [5, с. 257]. Оксюморон «отвязаться от красоты» маркирует это ощущение невыносимой упоительности, тяжести «сладкого груза» реальности, но если ребенок еще не может управлять этим состоянием, то взрослый повествователь способен претворить его в иную материю, перевести в текст, избавившись тем самым от ощущения невыносимого счастья: «Я тогда еще не умел – как теперь от-

лично умею – справляться с такими небесами, переплавлять их в нечто такое, что можно отдать читателю, пускай он замирает» [5, с. 256–257]. Иначе говоря, искусство и память – сотворение автобиографической текстовой реальности – есть для повествователя способ превратить дионисийскую стихийную красоту «грозного в своем великолепии заката» [5, с. 256] в гармоничную красоту аполлоническую, найти в неструктурированной хаотичности жизни строй и порядок, некую мировую гармонию.

Похожую закономерность мы видим и в повествовании Осоргина: груз памяти оказывается иногда настолько тяжел для автора, что он испытывает потребность облегчить сознание, сбросить хотя бы часть этой тяжести, рассредоточив ее на текстовом пространстве: «Снова оглядываюсь и снова вспоминаю, что было мало моментов в жизни, память о которых я не освободил бы от лишнего груза, занеся их на белые листы бумаги» [6, с. 558]. Накопление воспоминаний реальным человеком как физическим объектом воспринимается как энтропия, расход сил и энергии, и, напротив, вербализация этих воспоминаний, их претворение в письмо – как антиэнтропийный процесс.

Автобиографический повествователь Осоргина осознает свой автобиографический акт, «запуск» автобиографического механизма как своего рода экзистенциальный выбор между продолжением своей жизни и ее символическим завершением. По сути, происходит отождествление автобиографического акта и собственной символической смерти: «Старость не нуждается в книге – ей довольно эпитафии» [6, с. 599]. Подобно тому как повествователь констатирует: «Россия превратилась для меня в символ, и уж не ощущаю ее живой» [6, с. 565], установка «духовного межевого столба» автобиографического романа, решение прочертить границу между прошлым и будущим вызывает аналогичное восприятие его прошлой жизни.

И здесь проявляется еще один аспект амбивалентности автобиографической деятельности: это одновременно и попытка сохранить себя, уберечь от тлена энтропийного времени – и обречение себя на символическую смерть, поскольку завершение автобиографического текста означает «смерть автора» как текстового автобиографического субъекта.

Единственный возможный вариант выхода из этого экзистенциального тупика – бесконечное пребывание в тексте, непрерывное, перманент-

ное автобиографическое письмо. «Не знаю, дойду ли я в своей повести о жизни до рассказа о том, какими ветрами занесло меня сюда» [6, с. 560]. Автобиографический дискурс Осоргина не результат, не статический заверченный продукт, а процесс, перманентно осуществляемое действие, бытие субъекта в тексте. Повествователь не раз отмечает эту текстуальную нестабильность, отсутствие у себя четкого замысла и осознания текста как цельного и завершенного. Он пытается разрешить неизбежное для автобиографического акта противоречие: как воспроизвести «живую жизнь» в ее непрерывной динамике при помощи буквы, статичного текста, который может быть лишь чахлой метафорой жизни? Стратегия, избранная Осоргиным, снимает этот разрыв: более важным оказывается не сам текст, а непрерывный процесс его порождения, не заверченный, конечный мертвый продукт, а безостановочное говорение, призванное удержать, сохранить ощущение живой жизни: «Я деловито хмурю брови и продолжаю» [6, с. 566].

И поэтому еще один значимый и, можно сказать, роковой шаг, который должен совершить автор, – это выбор автобиографической амплитуды, точнее ее второго показателя, места, где поставить точку, завершить свое «автобиографическое бытие», признать, что «крепость пала» [6, с. 599] и «нечего больше хранить и беречь» [6, с. 599]/ «Мне все – все равно. Я не уверен, нужно ли еще думать, вспоминать и писать. Я безмерно устал от этих жизненных перегонов, подъемов, спусков, путешествий, накоплений и потерь, встреч и разлук..., от бега часов, срыванья календарных листочков, от вечных записей жизненной приходно-расходной книги» [6, с. 560–561]. Очевидно, что обратная сторона комфортной для самоощущения семиотизации реальности прошлой жизни – вот это ощущение смертельной усталости.

Автобиографический акт осознается как амбивалентный процесс: с одной стороны, это потребность заставить время двигаться в антиэнтропийном направлении, превратив себя из физического объекта в текстовый, а значит, антиэнтропийный, но, с другой стороны, плата за это может быть слишком велика – окончательное разрушение себя как физического объекта, взваливание на себя двойного груза жизни – реальной и заново вспомненной, когда автобиографическое моделирование воспринимается как самоистощение, саморазрушение, признание того, что если раньше «хватало жизненных сил, чтобы упрямо отстраивать заново

свое убежище» [6, с. 599], то теперь «может быть, нашлись бы они и теперь, эти силы, но случилось худшее – исчезло всякое желание» [6, с. 599] (вспомним здесь снова утверждение И. Бунина о том, что, когда он закончил работу над «Жизнью Арсеньева», на него навалилась какая-то невыносимая тяжесть). И поэтому прекращение своего бытия в тексте, мужественное решение – «здесь я опускаю железный занавес» [6, с. 598], по сути, оказывается предчувствием своего близкого уже не текстового, а реально-жизненного конца, и поэтому, как правило, дистанция между завершением автобиографического романа и собственной смертью у большинства писателей минимальна (Осоргин завершает воспоминания в 1942 г., «в юбилейный год разлуки» [6, с. 598] – незадолго до смерти).

Вообще, финал автобиографического акта, предельный показатель автобиографической амплитуды в автобиографическом романе приобретает особое значение в свете авторской концепции памяти и автобиографического письма. Если Набоков реализует в финале модель возврата, предлагая ответ на ранее данную в тексте шахматную задачу, то финал «Жизни Арсеньева» представляет собой эквивалент всего бунинского автобиографического метатекста, демонстрирует синтез всех времен в единую целостность и осознание спасительной силы памяти, уберегающей образы от тлена времени: «Недавно я видел ее во сне – единственный раз за всю свою долгую жизнь без нее. Ей было столько же лет, как тогда, в пору нашей общей жизни и общей молодости, но в лице ее уже была прелесть увядшей красоты... Я видел ее смутно, но с такой силой любви, радости, с такой телесной и душевной близостью, которой не испытывал ни к кому и никогда» [3, с. 536].

Отметим опять же, что если у Бунина этот последний аккорд представлен как данность, то у Осоргина он становится поводом для долгой рефлексии, когда у повествователя возникает предощущение конца романа («Но это уже последние... страницы; сейчас они оборвутся для меня, и жизнь не в первый раз швырнет меня за борт» [6, с. 593]. И это ощущение, предчувствие заставляет повествователя как можно быстрее исчерпать «повестку дня»: описать последнее заседание Всероссийского союза писателей («Повестка исчерпана... Я встаю – и все встанут с облегчением» [6, с. 597], еще раз проиграть, материализовать в ярких образах сценарий автобиографического романа, рассказать о своей

окончательной эмиграции – последнем пересечении границы («Я уехал молодым с чувством уверенности, что не вернусь» [6, с. 598]) – иначе говоря, обрубить все нити, связывающие прошлое с настоящим, и опустить «железный занавес» – завершить текст («Здесь я опускаю железный занавес» [6, с. 598]). Осоргин сознательно выбирает именно такой второй параметр автобиографической амплитуды – окончательный разрыв с Россией прошлого. Пока граница постоянно пересекалась, Россия то появлялась, то исчезала, являя свои разные лики, автобиографическое письмо. Когда же Россия и прошлое превратились в заверченный, законченный статичный объект, сам смысл автобиографического акта как «энергеи» утрачивается.

Наконец, нельзя не отметить, что особое значение бытие-себя-в-тексте имеет в знаменитой эпопее М. Пруста «В поисках утраченного времени». Пытаясь обрести утраченное время, М. Пруст создает свою семитомную эпопею, хотя изначально был задуман только один роман. Причины этого бесконечного разрастания можно, конечно же, искать в биографической сфере: вынужденное пребывание в изолированном замкнутом, непроницаемом пространстве, лишаящее человека, по сути, его подлинного, реального бытия, обрекло его в качестве единственной альтернативы на бытие в языке (поэтому именно для Пруста дерридеанское «*Loquor ergo sum*» («Пишу, следовательно, существую») являлось определяющим мотивом в прямом смысле, а не в метафорическом, как для Бунина, утверждавшего, что после окончания работы над «Жизнью Арсеньева» ему стало тяжело и он почувствовал приближение смерти).

Но прустовские поиски утраченного времени носят явно экстенсивный характер: бытие в автобиографическом дискурсе настолько поглощает автора, что любое движение в этом пространстве оказывается практически неостановимым, язык и память уносят субъекта, как осенний лист, а он сам, пытаясь аналитически разобраться в изначально непознаваемом, обречен на бесконечное говорение. Если Бунин «обретает время» в пределах одного романа, то Прусту с трудом хватает для этого семитомной эпопеи, и вот черный парадокс: обретая *le temps perdu*, *le temps passé* (потерянное время прошлого), он теряет *le temps present* (время настоящее) и лишается каких бы то ни было шансов на *le temps futur* (время будущее) – заметим, что если в «Жизни Арсеньева» встречается все же некоторое количество про-

спекций, когда повествователь говорит, например, что, и умирая, вспомнит синеву за окном, то у Пруста будущее вообще не имеет места быть, а если мысль о нем все же возникает, то большей частью как моделирование процесса утраты, попытки воссоздать в своем сознании ту реальность, в которой отсутствует страстно любимый объект. Так, Сван постоянно думает о том, как он будет себя чувствовать, когда любовь к Одетте пройдет: «Подобно тем, кто обладает чем-либо, Сван, чтобы посмотреть, что будет, если он на время это утратит, устранял это из своего сознания, а все прочее оставлял как было. Но изъятие чего-либо – это ведь не просто изъятие, это не просто частичная нехватка, это крушение всего остального, это уже новое состояние, которое нельзя предугадать в прежнем» [7, с. 259]. Еще не потеряв – время, детский рай, любовь или другое чувство, – герой уже понимает, как мучительно будет потеря и какую ценность приобретет потом это состояние, которое сейчас кажется обычным. Эти постоянные репетиции проигрыша – не столько проявление комплекса психологического мазохизма, сколько способ интенсифицировать наслаждение переживанием виртуальной потери. Прустовские энергозатраты на поиски утраченного времени настолько велики, что даже результат уже не может их оправдать: саморазрастающийся автобиографический дискурс полностью поглощает субъекта, который уже не может существовать вне текста.

Таким образом, особый статус автобиографического романа в творчестве Бунина и многих авторов модернистских автобиографий заключается в том, что он представляет собой уникальный пример интерференции двух дискурсов – жизни и творчества. Не следует понимать этот процесс взаимодействия упрощенно – как презентацию автором биографических фактов в художественном тексте. Во-первых, в автобиографическом романе действует принцип двойной

референции: в качестве «строительного материала» используются как биографические факты, так и собственные художественные тексты, поэтому автобиографический роман является кодом, «ключом» к интерпретации и жизни, и предшествующего (а порой и последующего) творчества художника. Во-вторых, автобиографический акт синтезирует две противоположно направленные интенции – это одновременно текстурализация жизни и онтологизация текста, творчества. Иначе говоря, автор выстраивает факты своей жизни в определенную конфигурацию, моделирует автобиографический миф в соответствии с определенной интегральной идеей, превращает себя из человека-реального объекта в человека-текст, стремясь сохранить в тексте свое бытие и произвести свою персональную идентификацию; но одновременно все свое творчество он осознает как единственно подлинное бытие, как ту реальность, существование в которой дает возможность творческому субъекту обрести смысл жизни.

Библиографический список

1. Бунин, И. А. Повести, рассказы, воспоминания [Текст] / И. А. Бунин. – М., 1961.
2. Бунин, И. А. Устами Буниных. Дневники [Текст] / И. А. Бунин, В. Н. Бунина; сост. М. Грин. – Т. 2. – М., 2005. – С. 165.
3. Бунин, И. А. Жизнь Арсеньева [Текст] / И. А. Бунин // Собр. соч. : в 4 т. Т. 3. – М.: Правда, 1988. – 544 с.
4. Иван Бунин [Текст] : сб. материалов: в 2 кн. – М., 1973. – С. 265.
5. Набоков, В. В. Другие берега [Текст] / В. В. Набоков // Набоков, В. В. Собр. соч. [Текст]: в 4-х т. – Том 4. – М., 1990.
6. Осоргин, М. Времена [Текст] / М. Осоргин. – Екатеринбург, 1992.
7. Пруст, М. По направлению к Свану [Текст] / М. Пруст. – М., 1992.