

ЕЛЕНА ИВАНОВНА ЛЕЛИС

доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры философии и культурологии  
Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов (Санкт-Петербург, Российская Федерация)  
ORCID 0000-0002-1681-5840; elena-lelis@mail.ru

**ПОЭТИКА ЛЮБВИ**  
(опыт лингвопоэтического толкования рассказа Дины Рубиной  
«Область слепящего света»)

**А н н о т а ц и я .** Рассказ Дины Рубиной «Область слепящего света» еще не становился объектом специального лингвопоэтического толкования, тогда как обращение к идиостилю этого писателя представляется актуальным для научного осмысления новейшей литературы как формы художественной репрезентации современной действительности. Целью данного исследования является обнаружение идиостилевых лингвопоэтических средств, формирующих текст как единое художественное целое и позволяющих воспринимать образ, вынесенный в название произведения, в качестве ключа, открывающего смысловую глубину текста. В результате были сделаны выводы о том, что в качестве наиболее значимых средств выступают характер сюжетно-композиционного строения рассказа, его пространственно-временные координаты, речевая архитектура, плотность образного ряда, механизмы интертекстуальности.

**К л ю ч е в ы е с л о в а :** идиостиль, художественный текст, лингвопоэтическое толкование, сюжетно-композиционное строение текста, пространственно-временные координаты, образный ряд, интертекстуальность, Дина Рубина

**Д л я ц и т и р о в а н и я :** Лелис Е. И. Поэтика любви (опыт лингвопоэтического толкования рассказа Дины Рубиной «Область слепящего света») // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2022. Т. 44, № 3. С. 23–28. DOI: 10.15393/uchz.art.2022.747

**ВВЕДЕНИЕ**

Дина Рубина – мастер прозы и тонкий стилист. Широкий охват действительности, ее глубокий и разносторонний анализ, проникновение в психологию современного человека, его систему ценностей и мотивацию поступков, сложные взаимоотношения с внешним миром, характер лингвопоэтического решения художественных текстов разных жанров, выверенная архитектура произведений – важные составляющие художественного мира этого писателя.

Творчество Дины Рубиной представляет большой научный интерес. Исследователи современной русскоязычной прозы анализируют характерные особенности ее художественного метода [5], мифопоэтические основы творчества [6], сложность нарративной структуры произведений [2], пространственно-временной континуум [3], взаимодействие образного ряда и сюжета [1] и др.

Рассказ «Область слепящего света» пока не становился предметом специального лингвопоэтического изучения, несмотря на то что характеризуется большой смысловой емкостью, тонким архитектурным решением, разнообразны-

ми приемами выражения интертекстуальности, плотностью образного ряда. Этим рассказом открывается цикл «Несколько торопливых слов о любви», состоящий из тринадцати историй, объединенных общей темой и имеющих несчастливый финал.

\* \* \*

Основной архитектурный прием, раскрывающий смысловую глубину рассказа, – контраст: *света и тьмы*; все озаряющей, согревающей и возвышающей *любви* и серой, ледящей, оказывающей мощное психологическое давление *рутины*; *бездомья*, неприкаянности ставшего главным для героев чувства и устоявшегося, размеренного *семейного быта*.

Название рассказа «Область слепящего света» – ключевой образ, главный смысловой, эмотивный и архитектурный стержень произведения. Вокруг него разворачивается событийный ряд, образная система, выстраивается композиционная структура текста, раскрывается эстетический потенциал языковых средств – от фонетических до синтаксических.

В завязке произведения *в области света* перед глазами героини возникает лицо докладчика – *бубнящего зануды*, смысл выступления которого ей непонятен и неинтересен. Она досадует, что опоздала и теперь не может сориентироваться. В зале *темно*, и, чтобы подготовиться к публикации материал о конференции, ей предстоит «высидеть несколько докладов вроде этой тяготины»<sup>1</sup>. Неожиданно возникшее в свете проектора лицо, вернее его половина, напоминает ей *персонажа мистерии*. Так образ *слепащего света* приобретает эстетическую значимость, пунктирно прошивая текст и по мере развития сюжета обрастая смысловыми и эмоциональными обертонами. В приведенном лингвистическом контексте этому способствуют композиционный контраст света и темноты, отсылка к мистерии, эксплицирующая диссонанс между окружающей реальностью и воображаемой действительностью.

Дальше в тексте ключевой образ фиксирует новый этап развития отношений между героями: уже не сопротивляясь взаимному притяжению, они безоглядно отдались страстному чувству. И бьющий через окна веранды *слепащий зимний свет* теперь вырывает из повседневности обоих: они не замечают ни *мерзлых простыней*, ни *ледяных пальцев*. Охвативший их бешеный подростковый озноб, как ясно читателю, не только *температурного свойства*, но знак особого психоэмоционального состояния героев, их отрыва от прозаической действительности, погружения в мир всепоглощающей любви и растворенности в ней. С этого момента образ *область слепащего света*, представленный разными лексическими номинациями, – это константа пространства любви, ее вертикальные координаты, манящий и призывный свет, льющийся откуда-то сверху и взрывающий непроглядность серых будней.

«После чего кран был забыт навеки и подтекает, вероятно, до сих пор. Вернувшись, минут пять стоял в проеме двери, глядя, как она лежит в бисере пота, *в области слепащего зимнего света*, бьющего через окна веранды» (Рубина: 8).

«Спустя несколько недель она вывалилась в аэропорту “Бен-Гурион” – в расстегнутой дубленке, с мохнатой шапкой в руке – прямо *в солнечный средиземноморский декабрь*» (Рубина: 9).

«Лишь однажды он сказал, стоя у окна за ее спиной и наблюдая, как горная ночь по одной, словно свечи, задувает *горящие отблеском солнца* черепичные крыши:

– Этот город заслужил, чтобы его рассматривали не с такой высоты...» (Рубина: 9).

В последний раз этот образ эксплицирован в финале рассказа, когда герой узнал о трагиче-

ческой гибели своей возлюбленной в авиакатастрофе:

«Перед его глазами поплыл огненный шар их коротенькой высотной жизни, легко взмыл, завис *в области слепащего света* и – вспыхнул над морем...» (Рубина: 10).

В сознании героя промелькнула вся история их любви, материализовавшись в шаровую молнию: *в области слепащего света* она зарождается, пульсирует, одаряет краткосрочным свечением и исчезает в небытии – *поплыл, легко взмыл, завис, вспыхнул*: один миг по сравнению с вечностью и механически-бессмысленно продолжающейся жизнью. Нанизанные друг на друга глаголы совершенного вида контрастируют с застывшей «*тьмой комнаты*», где герой «по-прежнему *стоял*» (глагол несовершенного вида), «почему-то *не зажигая лампы*» (деепричастие несовершенного вида).

Читатель становится свидетелем переключения сознания героя из *области слепащего света*, наполненной красотой черепичных крыш, горной ночи, моря, залива, крана и мачт в порту, еще чем-то «*прекрасным и достойным восхищения*», в область бытовой ежедневности:

«Ну, если ты еще не переоделся, так *вынеси мусор*» (Рубина: 10).

Неслучайно он медлит с возвращением: *плелся* домой, *поднимался* по лестнице, *открывал* дверь, *думал*: что делать, что делать? Торшер, горящий на кухне *зеленоватым подводным светом*, был не способен хоть сколько-нибудь заменить *область слепащего света*.

Ключевой образ прирастает эмоционально-смысловыми коннотациями и берет на себя роль смыслопорождающего стержня художественного целого. Эстетическому функционированию ключевого образа способствуют контекстуально значимые лингвопоэтические средства, которые на всем протяжении текста продолжают поддерживать принцип контраста: лицо *погасло* (световая метафора); *темный* конференц-зал (световой эпитет); в квартире *было темно*; *тьма* комнаты (лексический повтор) – *солнечный* средиземноморский декабрь, *горящие отблеском солнца* черепичные крыши; *огненный шар* их коротенькой высотной жизни (метафорические эпитеты).

В смысловом обогащении ключевого образа важную роль играет пространственно-временной континуум: встречи влюбленных коротки и исчисляются *часами и днями* – разлука длится *неделями*; пространство повседневности – *всепоглощающе* и *всеохватно*, пространство любви – *устремлено ввысь*: двенадцатый этаж отеля,

Иерусалим, который с высоты вызывает восхищение, прогулка «над заливом, над кранами и мачтами в порту». Но эти короткие встречи, связывающие разные города и страны (Новосибирск, Москва, Тель-Авив, Иерусалим, Хайфа), становятся теми яркими, пронзающими ежедневность маяками, которые освещают жизнь влюбленных, открывают им их самих и мир, раздвигают пространственно-временные границы их жизни и судьбы. При этом встречи влюбленных неизменно сопровождаются острой и трагической мыслью о том, что отпущенное им счастье хрупко, неустойчиво и не только не обещает быть долгим, но может в одночасье и навсегда прерваться. Дважды (сначала в мыслях героя, потом – в мыслях героини) появляется слово *никогда* и каждый раз в тот момент, когда они мечтают о следующей встрече. Но, щадя друг друга, не произносят этого слова, ощущая его как жестокий приговор неизбежности. Сначала:

«– А вернешься когда? – спросила она. Он хотел ответить “*никогда*”, и, в сущности, это было бы правдой. Но сказал:

– Н-не знаю. Может быть, через год... Я уезжаю всей семьей в Израиль» (Рубина: 8).

Позже:

«Она стала оправдываться, что иначе шеф ни за что не позволил бы отлучиться, только прицепившись к рутинной командировке, удалось так лихо зарулить сюда. И, бог даст, еще удастся. Когда-нибудь...

– Когда, например? *Никогда*, вдруг поняла она. Но сказала легко:

– Ну... в марте, скажем... Или в апреле...» (Рубина: 9).

Параллелизм синтаксических конструкций (*хотел ответить... но сказал / поняла она... но сказала*) подчеркивает взаимное притяжение героев, их глубинную, неизъяснимую психологическую взаимосвязь, спаянность, «прорастание» друг в друге. Эти архитектурные переключки выступают в качестве одного из лингвопоэтических приемов, образующих единую систему репрезентации смысловых доминант текста.

Аналогичную композиционно значимую и смыслопорождающую роль играют акустические, в том числе музыкальные, образы, на значимость которых в идиостиле Дины Рубиной указывают современные исследователи [4]. Но особенность их использования в анализируемом рассказе заключается в том, что здесь они приобретают статус композиционно значимых только в проекции на ключевой – зрительный – образ.

С той минуты, когда герои почувствовали свое бессилие перед ослепившей их любовью,

«все покатилося *симфонической лавиной*, сминающей, сметающей на своем пути их прошлые чувства, привязанности и любви – все то, чем набиты заплетные мешки всякой судьбы...» (Рубина: 7). Затем последуют *скрип* двери, как позже станет понятно, открывающей для героев совсем иной – светлый – мир, и эротическая *хрипло задыхающаяся пауза*, после которой на первое место в архитектонике текста выходят исключительно зрительные образы, фокусирующиеся вокруг *области слепящего света*. Только в финале рассказа, после трагической новости о гибели возлюбленной, герой вынужденно вернется к способности воспринимать акустику повседневности – открыв теперь уже другую дверь, в свою прежнюю жизнь, он услышал, как «*лилась вода и звякала посуда*».

Авторская мысль о том, что любовь была для героев неожиданным и в то же время трагически предопределенным чувством, воплощается целым набором языковых средств, которые зеркально отражают как внешнюю, событийную, жизнь, так и эмотивный сюжет. Этот композиционный принцип зеркальности «прошивает» весь текст: влюбленные с момента своего знакомства как будто отражают друг друга: испытывают похожее эмоциональное состояние, сближаются в оценке людей и событий, одинаково напряженно начинают осмысливать пространственно-временные координаты своей любви и судьбы. Этот принцип зеркальности объединяет героев и одновременно отделяет от всех остальных.

Среди средств, запускающих принцип композиционной зеркальности, значим звукообраз только зарождающейся любви, репрезентируемый аллитерациями, и зрительный образ героя, и лексический повтор слова *вдруг*, фиксирующий неожиданность для обоих внезапно вспыхнувшего чувства:

«Этот мгновенный блиц лунного полулица ослепил ее такой вспышкой любовной жалобы, словно ей *вдруг* показали из-за ширмы того, кого давно потеряла и ждать уже зареклась» (Рубина: 7).

«Он рассеянно кивнул ей, договаривая что-то маленькому толстяку аспиранту, и *вдруг* резко оглянулся, ловя обреченным взглядом ее лицо» (Рубина: 7).

При этом решающую роль в экспликации зеркального отражения героями друг друга играет сочетание разных приемов в одном контексте. Ср., например, контекст, в котором аллитерационно мелодия *любви* продолжает звучать отголоском внутреннего состояния героини, но резко прерывается переключением ее сознания на мысль о предстоящей долгой разлуке, а возможно, и неизбежном расставании:

«Они стояли на платформе в ожидании электрички. Поодаль прогуливалась пожилая тетка с линялой из желта болонкой.

– А вернешься когда? – спросила она. Он хотел ответить “никогда”, и, в сущности, это было бы правдой. Но сказал:

– Н-не знаю. Может быть, через год... Я уезжаю всей семьей в Израиль» (Рубина: 8).

Ср. с аналогичной звуковой организацией фрагмента текста, который репрезентирует звучащую теперь уже в сознании героя мелодию любви и ее резкое прерывание мыслями о возвращении в повседневную жизнь:

«И пока плелся к дому, поднимался по лестнице, отрывал ключом дверь, все думал: что делать, что делать и как прожить хотя бы этот, первый вечер?...» (Рубина: 10).

Зеркальную композицию текста формируют также лексические и частеречные переклички (личные местоимения, нанизывание именительного падежа имен существительных, числительное *два*), усиленные синтаксическим параллелизмом и близким ритмическим рисунком фразы:

«Он доктор наук, / историк, / специалист по хазарам, / автор двух известных книг, / женат, / две дочери – / семнадцати и двенадцати лет //» (Рубина: 8).

«Она журналист, / автор сценариев двух никому не известных документальных фильмов, / два неудачных брака, / детей нет, / сыта по горло, / оставьте меня в покое...//» (Рубина: 8).

«Ее рассеянные руки, не попадающие в рукава поданного им пальто...» (Рубина: 7).

«...и его беспризорные руки, неловко коснувшиеся <...> ее груди» (Рубина: 7).

Эстетически значимо и архитектурное решение текста: зеркально отражающие друг друга действия героев по мере развития событий – сначала *улетает* он, и они прощаются, как думают, навсегда; потом *улетает* она, и они прощаются, как выясняется, навечно и т. д. При этом объединяющим героев авторским языковым средством становится отсутствие персонификации: использование личных местоимений *он* и *она* вместо имени как идентификатора личности в качестве эстетического знака бытийной несущественности подобной конкретизации.

Благодаря многочисленным интертекстуальным отсылкам история любви героев рассказа воспринимается как реминисценция «Дамы с собачкой» А. П. Чехова. Ситуация, в которую попали нежно и преданно любящие друг друга Гуров и Анна Сергеевна, является для них неразрешимой. Героям рассказа Дины Рубиной эта классическая история и ее финал хорошо знакомы, они ассоциируют себя с чеховскими героями. Дважды возникающий в тексте образ *дамы с собачкой*, развитие отношений, сопровождаю-

щееся короткими встречами и долгими разлуками, мотив двойственности, с одной стороны, *тайная жизнь* – вместившая в себя все важное, интересное, необходимое, и с другой – *явная*, утратившая бытийную ценность и смысл. Ср.:

«У него были две жизни: одна *явная*, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая – протекавшая *тайно*»<sup>2</sup>.

В интертекстуальной перекличке с рассказом А. П. Чехова важное место занимают и мотив *бездомья* (у А. П. Чехова герои встречаются в дешевых московских и провинциальных гостиницах, у Дины Рубиной – в дорогом тель-авивском отеле на берегу Средиземного моря), и образ *зеркала* (у А. П. Чехова – в номере гостиницы, где все покрыто пылью и на кровати – серое солдатское одеяло, у Дины Рубиной – в скоростном лифте роскошного отеля), и перекличка бытовых деталей (у А. П. Чехова Гуров жадно ест арбуз, у Дины Рубиной – плитку шоколада), и введение второстепенных персонажей – безымянных посторонних людей, случайно замеченных погруженными в себя героями (у А. П. Чехова – «какой-то человек – должно быть, сторож», у Дины Рубиной – «три армянских священника под большим зонтом»), и сама авторская интонация: легкая ирония, переплетающаяся с печалью и сочувствием, – все это сближает два произведения.

Но история любви у А. П. Чехова носит драматический характер, у Дины Рубиной – трагический, жесткий. Сама судьба разрушает гордое узел, связавший влюбленных, оставляя герою только память о *слепящем свете* любви, опрокидывает жизненную перспективу: то, что казалось мистерией, оказалось главным, то, что казалось осязаемой реальностью, приобрело черты карнавальности – той обыденности, которая перелицовывает смыслы, упрощает чувства, утрирует будничность событий, гасит внутренний свет и лишает надежды.

Сюжетно-композиционные и образные параллели между рассказами А. П. Чехова и Дины Рубиной – это формы интертекстуальной отсылки к основному чеховскому художественному принципу: *казалось – оказалось*, который репрезентирует изменения в системе ценностей героев и их мировоззренческих установках. То же самое происходит с персонажами Дины Рубиной.

Сначала, когда в темном конференц-зале *зажигается* свет, как это бывает после киносеанса или театрального представления, в глазах героини ее будущий возлюбленный показался невысоким

неярким человеком. Позже в памяти героини этот образ возникнет в том же ассоциативном круге театральности: «из-за ширмы судьбы ей показали карнавальное полулицо с прицельным глазом». Потом, когда любовь стала для обоих самым главным в жизни, эта внешняя неяркость, обнаруживаемая при искусственном свете театрального действия, стала для героини устойчивым знаком, внешней формой, скрывающей его внутреннюю – истинную, человеческую притягательность. Так, встречая ее в тель-авивском аэропорту, он резко выделялся на фоне *пестро-цыганской* толпы встречающих: стоял отдельно, поодаль, «в какой-то легкомысленной куртке», подняв обе руки, «словно сдавался неборимой силе».

Аналогичный прием несовпадения внешнего и внутреннего находим и у А. П. Чехова: на редкие встречи с Гуровым Анна Сергеевна надевала его *любимое серое* платье.

Героиня Дины Рубиной усмехнулась невольной ассоциации: прогуливаясь по железнодорожной платформе незнакомая пожилая женщина с болонкой напомнила чеховскую даму с собачкой, поскольку и тетка немолода, и собачка изжелта-линялая. Но спустя несколько недель *из-за ширмы судьбы* на сцене жизни вдруг появляется она сама – обновленная, влюбленная, «в расстегнутой дубленке, с мохнатой шапкой в руке», *растрепанной, как болонка*. Несуразность внешнего вида героини, прилетевшей в солнечный средиземноморский город, очевидна для ироничного автора и наблюдательного читателя, но остается совершенно незамеченной обоими влюбленными.

Их взаимное чувство, как и любовь героев А. П. Чехова, сначала *казалось* не тем, чем *оказалось* на самом деле. Интертекстуальная переключка закрепляется прямой цитатой – лексическим повтором слова *приключение*. И в обоих случаях это слово включено в ироничный эмоционально-оценочный контекст, формируемый прилагательными-эпитетами. Ср.:

«...всякое сближение, которое так приятно разнобразит жизнь и представляется *милым и легким приключением* <...> неизбежно вырастает в целую задачу, сложную чрезвычайно, и положение в конце концов становится тягостным» (Чехов: 129).

«Ну, вот и ладно, и хорошо, прощайте, мое *славное приключение!*» (Рубина: 9).

То, что казалось *милым и легким* или *славным приключением*, для героев обоих рассказов стало смыслом жизни, одарив их способностью

любить и быть любимыми. В области *слепящего света* то, что сначала *казалось* мистерией и карнавалом, *оказалось* тем, что взорвало и разнесло в клочья всю прежнюю жизнь. С этим чувством главный герой рассказа Дины Рубиной должен как-то жить дальше. Открытый финал – это тоже отсылка, хотя и неявная, к чеховскому рассказу.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, рассказ «Область слепящего света» представляет собой художественный текст, который репрезентирует идиостилевую авторскую стратегию Дины Рубиной, основанную на применении широкого спектра сюжетно-композиционных, образных и языковых приемов, которые раскрывают авторскую концепцию любви: это чувство составляет в человеческой жизни самую большую ценность. В качестве ключевого образа рассказа выступает вынесенный в название образ *области слепящего света*, вокруг которого фокусируются сюжет, пространственно-временные координаты нарратива, изменения во внутреннем состоянии героев и их мироощущении, речевая и образная архитектура текста.

Смысловая емкость рассказа Дины Рубиной открывается в том числе и благодаря интертекстуальным отсылкам к «Даме с собачкой» А. П. Чехова. При переключке общей тональности двух произведений: передаче ощущения обреченности чувства и описания обретших друг друга героев как людей глубоко несчастных, по-новому осмысливается поэтика любви, предъявлено другое качество времени, существенно расширены сюжетные пространственные границы, предложен жесткий финал знакомой читателю истории. Это открывает перед исследователем перспективы осмысления, с одной стороны, типологических черт идиостиля Дины Рубиной, с другой – творческого развития в современной прозе художественно-эстетических и нравственно-аксиологических традиций классической отечественной литературы.

Лингвопоэтическое толкование помогает осмыслить название рассказа «Область слепящего света» как глубокое сочувствие автора своим героям, которые ощущали predeterminedную неизбежность повторения в их собственной жизни судьбы чеховских героев, но не были готовы к столь трагическому концу.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Рубина Д. Область слепящего света // Единственный голос. М.: ООО «Издательство «Эксмо», 2020. С. 3. Далее в круглых скобках указывается фамилия автора и через двоеточие страницы.

<sup>2</sup> Чехов А. П. Дама с собачкой // Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 10. М.: Наука, 1986. С. 141. Далее в круглых скобках указывается фамилия автора и через двоеточие страницы.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вахрушева Т. С. Своеобразие сюжета и эмблематика образного ряда в малой прозе Дины Рубиной // Филологический аспект. 2021. № 5 (73). С. 119–124.
2. Голубцова А. С. Нарративная структура романа Дины Рубиной «Почерк Леонардо» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2021. Т. 23, № 79-1. С. 72–76.
3. Дереченик А. И. Глаголы речи как воплощение пространственно-временного континуума, ретроспекции / проспекции в художественном нарративе Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы» // Вестник Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. Сер. 3. Филология. Педагогика. Психология. 2021. Т. 11, № 1. С. 38–45.
4. Козинец С. Б. Музыкальная метафора в художественном мире Дины Рубиной // Сфера культуры. 2021. № 3 (5). С. 59–65.
5. Сорокина Н. В., Абраменкова Л. Е. Традиции магического реализма в романе Дины Рубиной «Почерк Леонардо» // Неофилология. 2019. Т. 5, № 20. С. 518–525.
6. Шафранская Э. Ф. Синдром голубки. Мифопоэтика прозы Дины Рубиной. СПб.: Свое издательство, 2012. 470 с.

Поступила в редакцию 24.01.2022; принята к публикации 25.02.2022

## Original article

Elena I. Lelis, Dr. Sc. (Philology), Associate Professor,  
Saint Petersburg University of Humanities and Social Sciences  
(St. Petersburg, Russian Federation)  
ORCID 0000-0002-1681-5840; elena-lelis@mail.ru

## POETICS OF LOVE

## (linguo-poetic interpretation of Dina Rubina's short story "Area of Blinding Light")

**Abstract.** Dina Rubina's short story "Area of Blinding Light" has never been an object of special linguo-poetic interpretation, while referring to the idiosyncrasy of this writer seems relevant for the scholarly understanding of contemporary literature as a form of artistic representation of modern reality. The purpose of the study was to identify idiosyncrasy linguo-poetic means that form the text as a solid artistic entity and enable us to perceive the image in the title of the short story as a key that reveals the semantic depth of the text. The conclusions were made that the most significant idiosyncrasy linguo-poetic means include the nature of the plot and composition structure of the story, its spatial and temporal coordinates, speech architectonics, figurative density, and intertextuality mechanisms.

**Key words:** idiosyncrasy, literary text, linguo-poetic interpretation, plot and composition structure of text, spatio-temporal coordinates, imagery, intertextuality, Dina Rubina

**For citation:** Lelis, E. I. Poetics of love (linguo-poetic interpretation of Dina Rubina's short story "Area of Blinding Light"). *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2022;44(3):23–28. DOI: 10.15393/uchz.art.2022.747

## REFERENCES

1. Vakhrusheva, T. S. The originality of the plot and the emblematic of the figurative series of small prose by Dina Rubina. *Philological Aspect*. 2021;5(73):119–124. (In Russ.)
2. Golubtsova, A. S. Narrative structure of Dina Rubina's novel "Leonardo's Handwriting". *Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Social, Humanitarian, Medicobiological sciences*. 2021;23(79-1):72–76 (In Russ.)
3. Dererenik, A. I. Verbs of speech as the embodiment of the space-time continuum, retrospection / prospect in the artistic narrative of Dina Rubina's novel "On the Sunny Side of the Street". *Vesnik of Yanka Kupala State University of Grodno. Series 3. Philology. Pedagogy. Psychology*. 2021;11(1):38–45. (In Russ.)
4. Kozinets, S. B. Musical metaphor in the artistic world of Dina Rubina. *Sphere of Culture*. 2021;3(5):59–65. (In Russ.)
5. Sorokina, N. V., Abramenkova, L. E. Magical realism traditions in the Dina Rubina's novel "Style of Leonardo". *Neophilology*. 2019;5(20):518–525. (In Russ.)
6. Shafranskaya, E. F. The dove syndrome. Mythopoetics of Dina Rubina's prose. St. Petersburg, 2012. 470 p. (In Russ.)

Received: 24 January, 2022; accepted: 25 February, 2022