

ТИПОЛОГИЯ ГЕРОЕВ «РУССКОЙ ПРОЗЫ» К.Н. ЛЕОНТЬЕВА

Восприятие произведения как поступка, события в жизни художника, утвердившееся в литературоведении, позволяет говорить о моделировании авторского поведения в системе автор-персонаж. В художественном мире Леонтьева эта система реализуется во взаимодополняющих друг друга отношениях: «автор = персонаж» и «автор ≠ персонаж»: с одной стороны, автор соотносит своё «я» с героем, с другой - смотрит на него со стороны (по М. Бахтину - «напряжённая вненаходимость»). Характерно, что в разных периодах творчества Леонтьева это соотношение различно: в «восточной прозе» - явная дистанция между автором и персонажем, в «русской» - сокращение эпической дистанции между автором и героем, приводящее к уничтожению её. Это выражается в предельном лиризме «русской» прозы, в её автобиографичности. Не останавливаясь подробно на данной проблеме, отметим, что включение автобиографических элементов в прозу К. Леонтьева происходит несколькими путями:

– использование материала собственной биографии в выстраивании судьбы героя: так, например, многие эпизоды андрианапольской жизни и деятельности Леонтьева отражены в романе «Египетский голубь» [1];

использование «биографических» прототипов (прототипами становились близкие и знакомые люди): например, в романе «Подлипки» прототипом образа дяди Ладнёва Петра Николаевича послужил Владимир Петрович Карабанов, дядя Леонтьева по материнской линии; в образе старшего брата Володи - Николае - воплощены черты брата Леонтьева - Александра; прототипом друга Ладнёва - Юрьева - стал студенческий друг Леонтьева - Алексей Георгиевский;

– передача собственного мироощущения через героев: он наделяет их не только способностью испытывать тончайшие эстетические переживания, но и декларирует их устами собственные мысли, которые будут повторены и развиты им в философских, публицистических, критических работах.

Главное, что позволяет назвать героев Леонтьева его alter ego, - подход к жизни с позиций Красоты, жизненной интенсивности, эмоциональной яркости.

Восторг перед Красотой мира, избыток сил выражается у Леонтьева и его героев в игре. Бытие в картине мира Леонтьева – «игровое поле», сценическая площадка, где автобиографические герои или сами исполняют роли, или раздают роли окружающим. Роль актёра или режиссёра обусловлена возрастной фазой «жизни»: жизнь человека, общества, государства, органического мира объясняется К. Леонтьевым в контексте «триединого процесса развития»: «1) первоначальной простоты; 2) цветущего объединения и сложности и 3) вторичного смесительного упрощения» [2].

Этот процесс внутри себя подразделяется на «восходящий» (собственно «развитие») и «нисходящий» («развитие») процессы. И способ бытия, по Леонтьеву, зависит от того, находится ли жизнь на подъёме или же её творческие силы уже иссякли. В связи с этим мы предприняли попытку составления градации персонажей: в «восходящем» процессе такие герои, как Милькеев («В своём краю»), оба Ладнёвы – персонажи воспоминаний, участники сюжета («Подлипки», «Египетский голубь»); в «нисходящем» – Руднев («В своём краю»), герой повести «Исповедь мужа», оба Ладнёвы – творцы воспоминаний. Согласно А. Лазуко, в первом случае поведение героев определяется поиском деяний, совершаемых по «воле» страстей, во втором – отстранённым любованием картинами бытия и задачами охранительства [3]. Таким образом, герой в театре жизни может занимать место как на сцене, так и в зрительном зале, реализуя или дионисийское начало

(в первом случае), или аполлоническое (во втором). Перемещение осуществляет автор, который наделяет героев своим мироощущением и мировидением.

В «восходящем» процессе герой ощущает наполнение чувств и можно говорить об «игре страстей в пространстве жизни»[4]. «Игра» у Леонтьева – это поиск героем себя. Активность и поиск счастья составляет основу существования героев. Володя Ладнёв («Подлипки») в отрочестве вырабатывает «новые пути к счастью»: *«Весёлая доброта, комфорт, постоянный труд и постоянное наслаждение без вреда другим – вот мои девизы...»*[5]. И настоящее, и будущее прельщает его возможностью счастья: *«Куда ни оглянусь, везде меня ждёт счастье!»* (124). В период юношества, когда постепенно меняется иерархия ценностей, мечта о счастье, ощущение счастья переходят в мысль об умении быть счастливым: *«Надо уметь быть счастливым. Надо быть твёрдым и положительным... пользоваться минутой»* (169).

«Пир молодости» связан с мотивом веселья; девиз героя – *«надо быть просто весёлым...»* (182). В «Египетском голубе» всё тот же Ладнёв, но уже повзрослевший, отмечает, что *«нужно человеку для того чтобы быть весёлым: телесных сил, любви к борьбе житейской, честолубия, здоровья, веры в какое-то близкое и привлекательное будущее...»* (469). Эта футурологичность сознания оставляет нереализованными многие планы героев. В частности, это проявляется в отношениях с друзьями и женщинами, которые всегда заканчиваются разрывом по разным причинам. Но эта «незавершённость» выливается в поиск новых ощущений. «Надежда на многое в будущем» заставляет их менять обстановку, как в театре, где смена декораций служит началом нового акта. Героем движет не только желание перемены мест, но и «поиск сдвига с мёртвой точки», стремление преодолеть однообразие жизни [6].

Ценность жизни для героев, как и для самого Леонтьева, постигается в чередовании полярных чувств. Именно в «примирении антитез» и содержится гармония, как «поэтическое и взаимное восполнение противоположностей и в жизни самой и в искусстве»[7]. Мировосприятие Леонтьева выразилось в Ладнёве из «Египетского голубя»: *«...Я полюбил жизнь со всеми её противоречиями, непримиримыми вовеки, и стал считать почти священнодействием моё страстное участие в этой живописной драме земного бытия...»* (402). Герой, ощущая себя актёром в театре жизни, принимает жизнь как данность и всё приемлет в ней: *я «учился как можно сильнее и сознательнее наслаждаться тем, что посылала мне судьба. Немногие умели так, как я умел, восхищаться розами, не забывая ни на миг ту боль, которую причиняли мне тогда же даже и самые мелкие шипы!»* (402). Два полюса – жизнь и смерть – оказываются неразрывно связанными, а близость к смерти обостряет восприятие жизни. Колебания меж полюсами чувств Леонтьев называет «страданиями». Милькеев («В своём краю») утверждает: *«Необходимы страдания и широкое поле борьбы!.. Я сам готов страдать, и страдал, и буду страдать...»* (413). «Страдания» – залог жизненной полноты. «Страдальческая нега», появляющаяся в романе «Подлипки», разворачивается в метафору «мучительного счастья» в «Египетском голубе», где на первых страницах романа герой слышит голубиное воркование, которое символизирует томление любви. Ладнёв, слушая голубя, сам томится и чего-то ждёт. Только здесь это ожидание не обрывается так бесследно, как в Подлипках, а реализуется в отношениях с Машей Антониади.

Герои томятся ожиданием, причём, в этом томлении – смысл их наслаждения. Без страдания счастье не будет полным, считает Леонтьев. А в счастье – смысл жизни героев. Они не ищут смысла жизни, а заняты поиском эстетики в себе, который приводит их к эстетизации действительности и позволяет «фокусировать на себе страстные вспышки жизни» [8], которая должна быть, по Леонтьеву, «драматична, разнообразна, полна, глубока по чувствам...». Проповедуя «долг жизненной полноты», Леонтьев отвергал отрицательный взгляд на мир, ибо утрата бодрости духа, веры в себя губительна.

Японский исследователь Т. Сасаки тягу к полноте, наполненности и уплотнённости считает основным принципом всей русской литературы, а в решении вопроса заполнения «пустоты» видит своеобразие любого писателя [9]. Леонтьев стремится заполнить «пустоту» праздничностью.

Образ праздника играл особую роль в картине мира во второй половине XIX века. Причём, как справедливо заметила А.Т. Ягодковская, это было связано не с индивидуальным пристрастием какого-либо автора, а «с какой-то внутренней закономерностью культурно-эстетического сознания эпохи, с ключевыми её позициями» [10].

Праздник противопоставляется Леонтьевым будням, а в этом отношении он является высшей формой игрового действия, так как имитирует разрыв профанного времени и приближает участников праздника к гармонии бытия. Герои Леонтьева наделены способностью ощущения «светлого праздника жизни» и веселье соотносится в их сознании с умением жить. Именно это очарование жизнью выделяет героев: «Хорошо жить на свете! Кажется и всем должно быть хорошо. Что-то наши? Весело ли им, как мне? Нет, не весело (они не умеют жить!)» (194); «Говоря так, я иногда стучал кулаком по столу и выходил из себя от досады на людей, не понимающих всю прелесть жизни» (170). Считая скорбь обидой и неправдой, в молодости Владимир Ладнёв («Египетский голубь») верил «в какие-то ... права на блаженство земное и на высокие идеальные радости жизни!» (376). «Право надежды на многое в будущем» дорого и подлиповскому Володе Ладнёву (125) который, сравнивая себя с «полным» лиловым цветом, «блаженствует и любит сам собой» (212). «Особые права, права высших потребностей» (454) Владимира Ладнёва («Египетский голубь») реализуются в той внутренней самоуверенности, в той гордости, которая «возвышалась над белыми старомодными и странными кителями» (327).

Самодостаточность героев не ведёт их к самодовольству, а отсюда – поиск идеала, который реализуется в проигрывании различных ролей. Так, в романе «Подлипки» проходит карнавал масок: Володя Ладнёв в детстве ищет героя для подражания в мифологии, представляя себя то Аполлоном, то Марсом. В отрочестве пытается определить себя через соотнесение с литературными образцами, среди которых Ренэ, стилизованные краснокожие Шатобриана, Родольф, Бенедикт, Байрон, Онегин, Сципион и др. (82), что говорит об ориентации на книжную культуру.

Ю.П. Иваск заметил, что основная реальность Леонтьева – романтическая личность [11]. Восхищаясь Чайльд Гарольдом, Дон Жуаном, Леонтьев приводит и своего героя к подражанию «байроническим героям». Моделируя свой идеал, герой ориентируется на тип красивого героя, во внешнем облике которого черты дендизма, эстетства. Таких денди Ладнёв находит не только в литературе, но и в жизни: как уже отмечалось, он хочет соединить в себе ум Юрьева и грациозность Яницкого; ему нравится чиновник-денди Николаев, которого он считает идеальным русским джентльменом. Как отмечает О.С. Муравьёва, «дендизм» как стиль одежды и - шире - стиль поведения был весьма популярен у дворянской молодёжи России 1810-20-х годов (...). Для русского дендизма, умевшего сочетать «блеск внешних форм с утончённостью умственной культуры» (Л. Гроссман), отношение к внешности и одежде носило не суетно-тщеславный, но эстетический, даже философский характер. Это был культ прекрасного, стремление найти изящную форму для всех проявлений жизни» [12].

Но следующий этап поиска идеала исключает мимесис: Ладнёв-консул («Египетский голубь»), возмужавший физически и духовно, уже не ищет идеального героя для подражания ни в жизни, ни в литературе. Но так как идеал для героев Леонтьева – «не нечто данное, а нечто искомое» [13], то он всё ещё стремится к совершенству. Из

Ладнёва-мечтателя он перевоплощается в Ладнёва – деятеля и играет новую роль : восхитительного умного русского консула.

Играя себя-другого, герои делают «чужие» чувства своими, заново объясняют, осознают мир и себя. Разыгрывание ролей – один из способов их самореализации и самоактуализации; этим герой стремится повысить и расширить собственную значимость. В игре он отстраняется от себя, удваивается и тем самым становится другим. Это своего рода прообраз внутреннего диалога («своё – чужое»), который разворачивается, уплотняется и становится внутренним миром человека.

Через игру лежит путь к культуре, а «мир сам по себе» становится «миром для нас». Любая игра требует со-участия того, кто её наблюдает. И герои, хотя и проговариваются о «мечтательном одиночестве» (375), не мыслят себя без аудитории. «Перенаселённость» леонтьевских романов бросается в глаза, но «ось, стержень любой леонтьевской композиции – не герои, а один герой» [14]. Он «подаёт» себя зрителям, стремится увидеть себя не своими, а чужими глазами : *«Я видел даже, что я то лорнирую кого-то, то склоняюсь к кому-то в ложу и говорю игриво, и все смотрят на меня и с низу, и с боков, и с верху; все спрашивают: «Кто этот прелестный молодой человек» – «Это племянник вице-губернатора», - «Что за восхитительный молодой человек, на так ли?» – «О да, он очарователен!»* (64).

Конструируя чужой взгляд, герой моделирует то чувство восхищения, которое он должен вызывать у зрителя. Им просто нельзя не восхищаться: *«выеду я на вороной этой лошадке, в круглой шапочке набекрень и в шубке, лихо подтянутой ремнём, в шубке лисьей, в шубке русской такой, в шубке такого же ярко-голубого цвета, как дом этого бея с киоском или как июльское небо тёплых стран»* (391).

Несмотря на явное самолюбование, герой у Леонтьева никогда не видит себя в зеркале. Страсть к переодеванию, к красочным костюмам парадоксальным образом сочетается с отсутствием зеркал в леонтьевском мире: по-видимому, это объясняется тем, что зеркало, согласно древним верованиям, «может удерживать душу и жизненную силу отражающихся в них людей» [15]. Герои Леонтьева отражаются в глазах окружающих, представление о внешности героя складывается благодаря высказываниям других лиц: *«у него чёрные волосы и огромные чёрные глаза»* (86), лицо *«неправильно, но очень приятно»* (89). Такое описание льстит Ладнёву, так как он увиден именно таким, каким и хотел быть увиден (его роль прочитана и понята) – как романтический «герой романа». Соответственно, что чем больше восхищённых глаз смотрят на героя, тем больше он «удостоверяется в жизнеспособности» своего «наивного нарциссизма» [16]. Насыщенность мира отражениями говорит о полноте присутствия героя в мире.

Чтобы быть достойным восхищения, герою приходится постоянно экспериментировать со своим собственным обликом, переодеваться в разные костюмы. Но игровое поведение амбивалентно по своей сути, и поэтому, надевая маски, герой не перестаёт быть самим собой, что ведёт к существованию его как бы в двух мирах: вымышленном и реальном. Мотив упоения вымышленным миром связан с отталкиванием от прозы настоящего: *«русская жизнь не представила мне тогда ничего приблизительного; мужчины, которые по вечерам собирались у дяди играть в карты, возмущали меня своей прозаичностью, ухарством и тупостью»* (84). И так как действительная русская жизнь мало походила на французскую, романную, Володе Ладнёву приходится *«мирить в себе мечты с действительностью»* (74). И тем не менее, он *«упивается своими героями, упивается своими женщинами, упивается сам собою»* (84). Однако герои Леонтьева не только любят себя, но и анализируют себя (в этом анализе они ощущают то же превосходство над другими).

В отличие от чувствующего героя «восходящего» процесса, герой в «нисходящем» - рефлексующий. Это уже не одержимый страстями человек, находящийся на арене

жизни, а скорее наблюдатель-зритель и, отчасти, режиссёр, наблюдающий из зрительного зала за игрой жизни. В «восходящем» процессе герои искали эстетику в себе, в «нисходящем» - эстетику для себя. Положение «вне игры» позволяет «уединиться от жизни и приблизиться к мирозданию». Герой неподвижен, но и мир вокруг него тоже недвижим, он не развивается, а лишь повторяется: «...*Одни и те же мнения, одни и те же лица, одни и те же истины и знакомые предметы проходили перед ним*, - описывает Леонтьев мировосприятие Руднева («В своём краю»), - *...поднимались на миг и опять тонули в новой бездне, сменяясь по очереди, как в детских игрушках, в которых из тёмной башенки выплывают одна за другой всё одни и те же утки...*» (362). Эти повторы ведут к утрате ощущения мира как праздничного; Ладнёв («Подлипки») признаётся: «*Сила моих ощущений ослабла от времени и повторений*» (23).

Герои теперь не ищут полноты жизни, а дорожат покоем. Так, герой повести «Исповедь мужа» ради состояния покоя и свободы отрёкся от горя и радостей, как явных проявлений жизненных бурь; страсть им старательно сдерживается. Но обретение всегда связано с утратой, и герои – одиноки (в противовес густозаселённости пространства героя в «восходящем» процессе). В. Подорога, размышляя о «мыслящем Я», констатирует, что будучи в положении наблюдателя, который не имеет ничего общего с наблюдаемым миром, «он способен не только устанавливать самые разнообразные дистанции по отношению к миру, но и освобождается от самого себя как чувствующего, «живущего», страдающего тела. Мыслящее Я – самое одинокое Я, которое мы знаем»[17]. Так, лейтмотив романа «Подлипки» – одиночество; герой «Исповеди мужа» доволен одиночеством: «*Когда я один, я могу думать о себе и быть довольным, при других, как бы хорошо со мной ни обращались, мне всё недостаточно...*» (247); Ладнёв («Египетский голубь»)- автор воспоминаний – с людьми видится «по нужде», так как «*даже самые искренние друзья не могут дать... того, что нужно человеку для того, чтобы быть весёлым...*» (469).

Оба Ладнёвы – авторы воспоминаний – проводят чёткую границу между «сейчас» и «тогда». Для Ладнёва («Подлипки») «тогда» - это «*многолюдство*» (25), так как наполненность является проявлением интенсивности бытия, «сейчас» – это «*глубокое чувство одиночества*» (18), знак отсутствия полноты бытия. Для Ладнёва из «Египетского голубя» «*то время*» теперь чуждо. В момент написания своих воспоминаний он осознаёт эту дистанцию: «*Тогда (...) у меня было такое множество желаний, я так любил в то время жизнь... Самые страдания мне иногда невыразимо нравились... А теперь? Теперь я хочу одного – забвения, покоя.*» (468-469). Чем сильнее Ладнёв отдаётся воспоминаниям о том, что с ним происходило лет 10 назад, тем тяжелее видеть ему перемены в себе и в окружающем, и поэтому воспоминания о счастье двойственны: иногда он оценивает это минувшее счастье полной ценой и признаёт, что какое-то право на земное счастье осуществилось; а иногда это счастливое время кажется ему лишь «*весёлыми днями тщеславного ничтожества*» (471).

Антиномичность времени соотносится с временами года. Оба Ладнёва («Подлипки», «Египетский голубь») предаются воспоминаниям зимой, но вспоминают, в основном, о лете. Лето для Леонтьева и его героев – это проявление полноты жизни, цветения, праздничности. «В летнем образе мира – отражение драматизма человеческого бытия, человеческих отношений» [18]. Зима – это усталость, меланхолия, печаль. Белизна её воспринимается, с одной стороны, как обесцвеченность старости и смерти, с другой – как возможность искупления вины (но не воскресения!), обращением к вере.

В романе «Подлипки» сопоставление зимних и летних картин природы символично: занесённые снегом Подлипки – символ забвения, омертвления; освещённые солнцем – символ воскресения. У Леонтьева зимний пейзаж достаточно редок, зима у него осмысливается в свете культурной традиции большей частью как символ: это – «зима

души», не столько окружающая лирическое «я», сколько заключённая в нём самом» [20]: *«Я рад покою и безмолвию моего тёплого и просторного жилища. Безмолвие! беззвучное, бесстрастное, безгласное забвение за морем глубоких снегов. Я больше ничего не ищу. Всё прошлое отравлено; всё новое мне чуждо»*, - говорит Ладнёв и смотрит на мир через окно: *«Я вижу их только из окон, и выйти, как другие, не смею и не в силах (...) Как они радостно смеются, как они ещё молоды все трое... И как я отвратительно стар, не годами, а душой и силами!»* («Египетский голубь», 470-471). Окно, как «метафора человеческих чувств» [19], является для героев своеобразной границей между временами «тогда» и «сейчас». Так, толчком к воспоминаниям в «Подлипках» служит вид из окна в сад : природа в её вечной изменчивости и неизменности – связующее звено между миром реальности и миром души. Восстанавливает гармонию душевного бытия память. В памяти Подлипки оказываются благословенным раем, куда устремляется душа; в памяти Ладнёв («Египетский голубь») вновь возвращается в *«год лиризма и удачи»*, к *« невыразимо светлому празднику жизни»*.

В основе элегических воспоминаний, согласно наблюдениям исследователей, лежит известный архетип - запрет оглядки (миф об Орфее и Эвридике). Оглядка у Леонтьева, с одной стороны, даёт пережить встречу с прошлым как счастье, с другой, - делает острее ощущение его утраты его. Оглядка – начало оживления мира.

Но если для Ладнёвых мотивы оживления, воскресения связаны с погружением в глубины памяти, то для героя повести «Исповедь мужа» – в созерцании, самоуглублении, в идее жизнотворчества, реализуемой в попытке «написания» собственного сценария жизни, в утверждении своего взгляда на жизнь, воспринимаемую им как художественное полотно, в которое можно вносить поправки.

Как нереализовавшийся писатель (форма повествования – дневник), герой наделяет всех ролями в реальной жизни. Себе он отводит роль мужа – отца – охранителя; Лиза – дочь- жена – невеста. Пытаясь ей найти партнёра на свой вкус и таким образом возродиться в чужой любви, герой останавливает свой выбор на молодом греке Маноли Маврогени, который предстаёт в его воображении как златоглавый Аполлон - символ жизни. Сведя двух молодых, изобилующих жизнью молодых людей, герой тем самым как бы исполняет роль судьбы, рока (в «восходящем» процессе, напротив, судьба и рок давят над героями). Этот поступок героя имеет «двойной» план: внешнее благородство маскирует далеко идущие планы: так как Маврогени и Лиза не совпадают своими жизненными ритмами с героем, то он ждёт, когда Лиза «переживёт» страсть и сравняется с ним на пике спокойной жизни: *«Не бойся, годов тихих ещё много впереди»*. Но мечта героя тщетна – молодые возлюбленные гибнут в кораблекрушении.

Это единственное леонтьевское произведение «из русской жизни», где предчувствие смерти разлито по всему повествованию: герой размышляет о смерти; от болезни умирает Катерина Платоновна, мать Лизы; смерть молодых предвещает символическая картина смытых волной дубков; смерть – в белом с чёрным наряде Лизы и в образе любимой ею чёрной кошечки, подаренной ей героем; даже пучина вод, которой будут поглощены герои, меняет свой цвет от безмятежного бледно-лилового до зловещего тёмно-фиолетового во время шторма. Смерть, перечеркнувшая надежды героя на долгие годы «покоя» вместе со своей возлюбленной дочерью – женой, ставит точку, подводит итог сомнениям героя в правильности его решений: выстрелом из ружья он обрывает угрызения совести.

В целом же для героев Леонтьева, как и для него самого, смерть страшна своей пустотой, за которой для них лежит не возможность нового начала, «воскресения», а лишь «страх наказания за гробом». Одиночество рефлексирующих героев «нисходящего» процесса, усиленное страхом смерти, приводит их к вере. Этим же путём шёл сам

Леонтьев, ставший к концу жизни монахом. Но в его вере не было той простоты, к которой так стремится христианство.

Леонтьев отвергает распространённый взгляд, утверждающий, что в христианстве доминирует всечеловеческая любовь. Христианство он воспринимает как религию страха. Со страха за физическое существование начался его духовный кризис, страхом поддерживалось его раскаяние в беспутной жизни. По словам Ладнёва, («Египетский голубь»), только *«святой человек, забывший плоть, может помириться с холодным ужасом этого близкого и неизбежного конца»* (471). Ладнёв к концу жизни, как и Леонтьев, вдруг прозревает и начинает понимать, что вся эта прекрасная жизнь оказалась «суею сует», чем-то незначительным, пустым и преходящим. Наслаждение «поэзией жизни», «изящные наслаждения» уступили место страху перед смертью и страху перед Богом: *«Я боюсь смерти, а жизнь мою, почти всю проходящую теперь в этом жалком страхе за моё существование, нельзя назвать и жизнью...»* (471). Теперь он знает, что *«тайная жизнь открыта только вере»*, и с полной убеждённостью может сказать, что *«драма жизни нашей со всеми её тайными и мистическими ощущениями полна мистической неразгаданности»* (471).

Таким образом, типология персонажей отражает динамику биографического автора, остающегося за текстом, меняющего маски (возрастные, социальные). Персонажи-двойники - персонификация автора на разных этапах его развития.

Библиографический список

1. Иваск Ю.П. Константин Леонтьев (1831-1891). Жизнь и творчество // К.Н. Леонтьев: pro et contra. СПб., 1995. С. 338-353.
 2. Леонтьев К.Н. Цветущая сложность. Избранные статьи. М., 1992. С. 75.
 3. Лазуко А.А. Картина мира в эстетике К.Н. Леонтьева // Из истории русской эстетической мысли. СПб., 1993. С. 71-80.
 4. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. § 16, 25.
 5. Леонтьев К.Н. Египетский голубь. Роман, повести, воспоминания. М., 1991. С. 122. Далее художественные тексты цитируются по этому изданию, страницы указываются в скобках за текстом.
 6. Егоров Б.Ф. Труд и отдых в русском быту и литературе XIX века // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 323.
 7. Леонтьев К.Н. Цветущая сложность... С. 149.
 8. Лазуко А.А. Указ. соч. С. 74.
 9. Сасаки Т. Между «пустотой» и «простотой»: О смысле «VANITE» в произведениях А.С. Пушкина // Концепция и смысл. СПб., 1996. С. 155.
 10. Ягодковская А.Т. Образ праздника в русской литературе // Русская художественная культура второй половины XIX века: картина мира. М., 1991. С. 203.
 11. Ивасюк Ю.П. Указ. соч.
 12. Муравьёва О.С. Как воспитывали русского дворянина. СПб., 1998. С. 91-92.
 13. Иваск Ю.П. Указ. соч. С. 272.
 14. Там же. С. 324.
 15. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. С. 95.
 16. Подорога В. Феноменология тела. М., 1995. С. 170.
 17. Там же. С. 35.
 18. Козубовская Г.П. Поэзия А. Фета и мифология. М.- Барнаул, 1991. С. 115.
 19. Юкина Е., Эпштейн М. Поэтика зимы // Вопросы литературы. 1979. №9. С. 200.
- Соколов М.Н. Интерьер в зеркале живописи. М., 1986. С. 151.

