

Данный актуальный смысл подтверждается в тексте контекстуальной антонимией: «Тот же мир меня тягостный встретил» — «Но Ночная Фиалка цветет. / И лиловый цветок ее светел...» и т. д., а также номинациями «случайные дни» и «равнодушные ночи», находящимися в семантической гармонии со словом «город» и свидетельствующими о случайности, зыбкости, невечности существования определяемого им мира.

Итак, мы видим, что окказиональное значение и особые актуальные смыслы слова «город» организуются в поэме во многом благодаря апелляции к авторским интертекстам и подтверждаются собственно языковыми средствами. В основе окказионального значения и актуальных смыслов лежит метафорический перенос, накладывающийся на языковую полуобразность слова «город».

ЛИТЕРАТУРА

- | | |
|---|---|
| 1. БАС. Т. 3. Ст. 303–306. | 3. Там же. С. 201–202. |
| 2. Белый А. Священные цвета // А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 202–203. | 4. Блок А. Стихия и культура // А. Блок. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Л., 1982. С. 115. |

Александр Александрович Медведев

«ДАГЕРРОТИП ДУШИ МОЕЙ»: МЕТАФИЗИКА УСАДЬБЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX вв.

Работа представляет собой историко-культурное путешествие по садам и усадьбам русской литературы XIX–XX вв. (Пушкин, Достоевский, Чехов, Розанов, Цветаева, А. Эфрон, Ахматова, Пришвин), в котором взору открываются бескрайние метафизические, софийные дали.

Под голубыми небесами...

А. С. Пушкин

Сегодня уже почти общепризнанным является понимание русской усадьбы как центрального для золотого XIX в. уникального феномена, в котором русская культура отразила расцвет, зенит своего творческого гения, выразила в пластической завершенности свой стиль. Пушкин не мыслим без Михайловского, Толстой — без Ясной Поляны, Тургенев — без Спасского-Лутовинова... Да и в XX веке это — живительные источники русской литературы: Шахматово Блока, Тарусса Цветаевой, Дунино Пришвина...

«Уже по этимологии усадьба связывается с оседлостью и с садом» [Щукин 2000:53]. Так что совершенно правомерно феномен усадьбы (у сада) соотносить с феноменом сада. Вслед за Цивьян, автор последней крупной работы о русской усадебной культуре говорит о саде/усадьбе как «воплощении культурности», цивилизации, микрокосма, противопоставленных дикой природе, хаосу: «Человек противопоставляет сад не городу, а дикой природе; первое и самое важное свойство сада — принадлежность не к природе, а к культуре. Сад изначально рукотворен — как Эдем, который не возник сам, а был создан «руками», т. е. благодаря воле и могуществу Бога. <> и дом, и сад суть пространства завершенные, сберегающие человеческое тело и душу» [Щукин 2000:54]. Ссылаясь на Лихачева, тот же автор утверждает, что сад (а следовательно и усадьба, которая «в идеале призвана была играть роль «райского уголка») является

воплощением замкнутости: «Согласно иудейским, а затем и христианским представлениям, первооснова и образец всех садов — рай, насажденный Богом в Эдеме, <> также был окружен оградой, за которую были изгнаны Адам и Ева после грехопадения. Огражденность «первого» сада — главная его «значимая» особенность; поэтому в средневековых текстах о саде чаще всего говорится как о *hortus conclusus*, что на Руси переводили как *вертоград заключенный*» [Щукин 2000:54].

Как ни странно, но в книге Бытия ни слова не сказано об «ограде» Эдемского сада: ни до, ни после грехопадения. Его место локализовано, но не замкнуто: «Адам живет в саду, который являет собой все мироздание» [Антоний 1994:8], воплощает его квинтэссенцию. «И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Эдемского херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к древу жизни» (Быт. 3, 24). Но эта появившаяся ограниченность — черта не столько райского сада, сколько падшего человека. Эти две взаимосвязанные черты сада снимаются в поэме Цветаевой. С прямой аллюзией на Библию (Быт. 2, 10–14) она пишет о нерукотворном рае как «планете, где все о Нем», разрушаемой человеческой цивилизацией: «Слава разносилась реками, / Славу утверждал утес. / В мир — одушевленной некуда! — / Что же человек привнес?» [Цветаева 1994:126]. Поэт оказывается ближе к подлинному христианству, чем средневековые монахи, поселившие себя в раю и отграничившиеся от греховного мира. Вглядываясь в феномен усадьбы, в то, как отразилась она в русской литературе, мы увидим, что ее «заключенность» и «культурность» преувеличены. Усадьба в русском культурном сознании предстает в совершенно в ином свете.

Лихачев писал о христианском миропредставлении, повлиявшем на месторасположение русских монастырей: «Начиная с XIV в. помимо устройства садов внутри монастырей, огромное значение приобрел сам выбор местности для монастыря в лесах, на берегах рек и озер. Этот выбор диктовался развившимися в XIV в. на Руси представлениями, что только первозданная природа безгреховна, упорядочена самим Богом, гармонирует со стремлением к совершенствованию.

У Григория Нисского, особенно популярного на Руси XIV в., есть «Слово о первозданной красоте мира». Нетронутая природа знаменует собой порядок и благообразие, гармонирующее с подвижнической жизнью отшельника. <> Поддерживались эти представления и учением исихастов (особенно Нила Сорского), их стремлением к уединенной жизни и уединенной молитве» [Лихачев 1987:498]. Эта традиция, столь ярко проявившаяся в эпоху русского Возрождения, безусловно, возникла намного раньше. Монашеское мирозерцание древних христиан очень точно выразил В. В. Розанов, посетив в 1904 г. Саров: «уйди на всю жизнь в леса, к звездам, к утреннему солнцу, к живительной росе, проводи рукою по этой холодной росе на утренней заре или, поднявшись на пригорок, следи, как солнце садится в купы деревьев, — и так сегодня, завтра, всегда, — и душа очистится, станет прозрачна, как слеза росы на зелени<>» [Розанов 1990:401].

И без этого мироощущения не будет понятен смысл русских монастырей, садов и усадеб. Древнерусские города строятся с ориентацией на Константинополь, Рим, Иерусалим, которые воплощали в истории библейский рай и Небесный Иерусалим. «С раем в Древней Руси ассоциировались не только монастырские сады, но и загородные местожительства князей» [Лихачев 1987:499], расположенные на горе, на берегу реки, озера. Вышеописанное восприятие рая отразилось и на строительстве древнерусских городов: «Город царил над движущейся рекой, и из его центра были далеко видны заливные луга и леса до горизонта...<> столь любимые в Древней Руси широкие просторы» [Лихачев 1988a:213]. Это правило было затем закреплено (начиная с XIII в.) в «Законе градском». Продолжающий традиции античного и византийского градостроительства, он включал четыре красноречивые статьи: «О виде на местность, который представляется из дома», «Относительно видов на сады», «Относительно

общественных памятников», «О виде на горы и на море» [Лихачев 1988а:214]. Продолжение этой христианской по своим основам традиции проявляется в богатой историко-культурной перспективе.

Творчество Достоевского являет нам — от «Маленького героя» до «Бесед и поучений Зосимы» — целую философию сада. Примечательно, что символ подлинного рая — не регулярный Летний сад и даже не пейзажный, лорреновский, становящийся дачным Павловск, а по библейски водообильная Швейцария — образ природного сада, вышедшего непосредственно из рук Творца. В Павловске Мышкин вспоминает «точку в горах», откуда любил смотреть «вниз на деревню, на чуть мелькавшую внизу белую нитку водопада, на белые облака, на заброшенный старый замок<>. Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца-края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать. Каждое утро восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга; каждый вечер снеговая, самая высокая гора там, вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая «маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива» [Достоевский 1976:287, 351–352]. И эта открывшаяся панорама — не просто пейзаж, а метафизический ландшафт Достоевского, воплощающий и являющий его органическую философию с-часть-я.

Последнее слово, коронная мысль Достоевского о саде — притча о «мирах иных» старца Зосимы, в которой небесное раскрывается не только через земные реалии, как в евангельских притчах, но и земное — через небесное: «Бог

Мария ХАМЗИНА

*А небо было под рукой —
На всякий случай.*

*«Займи полтинник, дорогой, —
Отдам с полочки».*

*На темной кухне — о любви,
И дым пластали...*

*«Пускай уходит, се ля ви,
Легко расстались».*

*На темной кухне — о судьбе,
До хрипа в глотке.*

*«Я не согласен, хоть убей!
Налей-ка водки».*

*На темной кухне — просто так,
Капризы буден.*

*Дороже кофе и табак,
Дешевле люди...*

Мирослав НЕМИРОВ

*В самом, стало быть, конце
восьмидесятых,
В их последние безумные недели,
Меланхолией безжалостной
объятой,
Тибну я, точно такал последний!*

*Что-то выдохся, да. Что-то нету
ни мочи, ни сил
Ни водяры хлестать, ни прекрасных
стихов сочинять,
Утешай меня, ласточка! В гости
меня пригласи!
И, конечно, оставь ночевать...*

*Пригласи меня в гости, и в кресла
меня усади,
Улыбайся загадочно мне,
Напой меня кофе, беседу скорей
заводи
О таланте моем и уме, —*

*Делай это, родная! Плохого
ни капли в том нет!
Мя подумай сама!
Это ж не просто так! Это чтоб
же родимой стране
Сохранить мой чудесный талант!*

взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и взошло все, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным»¹ [Достоевский 1976:290].

Сад в западноевропейской культуре — артефакт. Даже пейзажный парк романтизма — это *подражание* природе, эстетизированная «естественность». Природа в нем — произведение искусства, рационально (регулярный сад) или иррационально (пейзажный парк) построенное, сделанное. Западный сад замкнут, отграничен от «дикой природы»: часть, которая возводится в абсолют. Восточный сад, несмотря на всю свою противоположность западному, — оборотная сторона той же медали: иррациональная сделанность в своем пределе (не случайно пейзажный парк появился под влиянием восточного сада [Вергунов 1996:146]). Он искусственно моделирует в ограниченном пространстве бесконечность мира, Вечность. Восточный сад чрезвычайно насыщен пространством (разнообразие точек зрения, перспектив), но внутри самого себя. В русской культуре сад, парк не являются самоцелью усадьбы, они органично сливаются с окружающей природой, которая воспринимается как сад Божий. Сад в русском сознании равен мирозданию в его бесконечности и метафизичности. И воспринимается он не в просвещенческой парадигме (антитеза дикой природы — цивилизации / культуры), а как нерукотворное Творение Божие. В природе видится сияние Божественной славы, просвечивают «миры иные». «Сад» Достоевского в этом смысле — ключ для понимания феномена сада в русской культуре.

Описанный в просвещенческой парадигме, феномен усадьбы противопоставляется «простиравшемуся в безграничность хаосу, т. е. убогим российским деревням, унылой равнине<>» [Щукин 2000:56]. Ответом этой точке зрения звучат слова Ф. Степуна, явно продолжающего выраженную Тютчевым кенотическую бедность русского пейзажа: «По сравнению с красотой Западной Европы эстетическое содержание среднерусского пейзажа вообще, конечно, не красота. Ничто не останавливает взора, не приковывает, не насыщает, не ослепляет его. Красота русской природы — невидимая красота, она вся в чувстве легко и неустанно размыкающихся и расступающихся горизонтов. Она не столько красота на горизонте, сколько красота за горизонтом...

Вся красота русского пейзажа в том, что в нем нет самодовлеющих, себе тяготеющих красок: снежных вершин, незабываемых очертаний горных хребтов, как сапфир, синих озер, вычурных деревьев и экзотических цветов. <> Нет никаких форм, ибо все формы поглощаются бесформенностью, смысл дали — в бесконечности, смысл бесконечности — в Боге.

Так связаны в русской равнинности, в разливе деревенской России убожество заполняющих ее форм с божественностью охватывающих ее горизонтов» [Скатов 1999:137]. И это один из смыслов того символического образа, что появляется в финале «Ностальгии» Тарковского — почти поленовский деревенский пейзаж с ведущей к дому тропинкой, обрамленный аркой итальянского храма.

Все выше сказанное проявляется и в русской усадьбе. Вяч. Иванов провел параллель между «русскими старыми лип аллеями» и египетскими «аллеями сфинксов» [Иванов 1995:201–202], которыми начинался древнеегипетский храм: последние «оказывали психологическое воздействие на идущего в храм, помогая ему отрешиться от суетных мирских мыслей и настроиться на общение с божеством» [Рак 1993:133]. И за этим сравнением скрыт достаточно глубокий смысл. Назначение аллеи в русской усадьбе не только самодостаточное (о «сводах липовых аллей» писал Пушкин, в XX в. — Бунин), но служебное: они вели к дому, как и аллеи сфинксов к храму, который, по словам Матье, был ограничен по своей символике: «храм как дом божества, которое рождается из цветка лотоса. Крылатый солнечный диск, обычно рельефно изображающийся над дверью, как бы вылетал из нильских зарослей» [Рак 1993:134]. Будучи доминан-

той усадьбы, дом, конечно, не имел религиозного значения храма, но та панорама «божественных природы красот», которая открывалась из дома, несомненно приближалась к этому значению. «Небесная сфера прикрывает это святое место», — говорил о Михайловском Гейченко [Курбатов 1996:33].

Вторую главу «Онегина» с символическим эпиграфом «О Русь!» Пушкин начинает описанием вида, открывавшегося ему с балкона михайловского дома, что «Стоял над речкою. Вдали / Пред ним пестрели и цвели / Луга и нивы золотые, / Мелькали села; здесь и там / Стада бродили по лугам, / И сени расширял густые / Огромный, запущенный сад, / Приют задумчивых дриад» [Пушкин 1993:30]. Мы видим, как пространство усадьбы — этого «прелестного уголка», в котором «друг невинных наслаждений благословить бы небо мог», — размыкается. Перед нами открывается вокруг удивительно плавный, мягкий гармоничный ландшафт, органичное воплощение ясности, тихого покоя, мира, счастья, свободы, легкости, вдохновения... В полной мере — пушкинский пейзаж, пейзаж пушкинской души — до такой степени эта природа органична его личности («Я твой», — говорит ей Пушкин в «Деревне»). Поэтому поэт мог так спокойно здесь сказать, глядя на вьющуюся Сорочь: «Где льется дней моих невидимый поток» [Пушкин 1967:13].

Лихачев очень точно подметил путь Пушкина из регулярного сада, романтического парка в русскую деревню: «в своем поэтическом отношении к природе прошел путь от Голландского сада в стиле рококо и Екатерининского парка в стиле предромантизма до чисто русского ландшафта Михайловского и Тригорского, не окруженного никакими садовыми стенами<>. Открытие русской природы произошло у Пушкина в Михайловском<>, где Пушкин открыл *русский простой пейзаж*» (курсив мой. — А. М.) [Лихачев 1988:186–187], в котором отсутствует внешняя эстетизация, раскрывается внутренняя красота и цельность (единство прекрасного и полезного).

Смысл (цель) усадьбы сосредоточен в просторе природного ландшафта, который открывается, раскрывается взору с балкона дома, стоящего на холме у реки. Усадьба организована таким образом, чтобы в существовании открывалось бытие, мир «как он есть», во всей в нем заложенной красоте — такой, каким сотворил его Бог. Усадьба в русском сознании ни в коем случае не замкнута в себе, а разомкнута вовне. В феномен усадьбы не просто входит окружающее ее пространство: оно является доминантой, исходной интенцией, точкой зрения. Дом — тело, сад (парк) — душа, открывающиеся виды, приближающиеся дали — дух усадьбы. Так, в финале «Жертвоприношения», действие которого происходит в усадьбе, дерево перерастает в открывающиеся вдруг бесконечные серебристые водные просторы океана. Лихачев назвал эту особенность восприятия окружающего мира на Руси «преодолением пространства» [Лихачев 1987:504], которое в полную меру присутствует, например, в Коломенском, где на высоком берегу реки стоит храм *Вознесения*. Это благоговейное парение души, дух захватывающее вознесение над землей, открытый простор рая так ощутимо переданы Рахманиновым во «Всенощном бдении»: «На горах станут воды. Посреде гор пройдут воды². Вся премудростию сотворил еси» (Пс. 103).

Усадьба — *софийный* феномен. Тайна Премудрости-художницы — тайна встречи Творца и творения, Его Присутствия в нем: «трансцендентный Творец Сам становится имманентным своим творениям»³ [Аверинцев 2000:7]. Или как сказано в Евангелии: «Невидимое Его, вечная сила Его и Божество от создания мира через рассматривание творений видимы» (Рим. 1, 20). В этимологии «усадьбы» и «сада» («селиться», «сидеть») есть и это значение присутствия. За обычным взглядом следует настоящее видение, раскрывающее метафизику перво-зданного туруханского пейзажа: «Что видно мне с высоты моего холма? Большое,

белое поле, по горизонту ограниченное тайгой. По белому полю редкие черные фигурки — вот и все. А на самом деле — не так.

На самом деле в эти первые весенние дни отовсюду — с неба на землю, с земли на небо падают чудесные голубые тени, все дышит голубизной, все излучает ее, и голубизна эта дает необычайную глубину и насыщенность немудреному пейзажу. По краю земли густо синее тайга, из-за нее, окрашенные той же краской, но разведенной расстоянием, встают на цыпочки и потягиваются дальние горы, мягкая волнистая линия холмов. За ними — зеленовато-голубая даль, так явно, так ощутимо являющаяся лишь преддверием, обещанием иных, еще более дальних далей, еще более прозрачных и голубых, что кажется — вся душа туда уходит, как в воронку!» [Эфрон 1996:85]. Усадьба с окружающим ее пейзажем — «дагерротип души моей» (Цветаева), энтелехия, выявленность, *проявленность* Бога.

Органичное проявление этой культурной традиции — «Вишневый сад» Чехова. Образ вишневого сада не замкнут извне: «Только во втором акте вы дадите мне настоящее зеленое поле и дорогу, и необычайную для сцены даль» [Чехов 1986:493], — писал автор Немировичу-Данченко. Именно в этом действии, еще и с садящимся солнцем, Трофимов говорит о России, всей земле как великом и прекрасном, чудесном саде, и звучат уже совсем чеховские слова: «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты» [Чехов 1986:224].

Внешняя открытость сада вытекает из его внутренней метафизической бесконечности, что проявляется, например, в открытом финале третьего действия: «мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа...» Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнешься мама!» [Чехов 1986:241]. Вид на сад, открывающийся Раневской из окна, словами А. Белого, — «пролет в Вечность» [Чехов 1986:515], метафизический ландшафт счастья, подобный горной Швейцарии Достоевского: «О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (*Смеется от радости*). Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...» [Чехов 1986:210].

Даже у классической Ахматовой, воспевавшей Царское Село, Летний сад и Павловск, образ рая в позднем творчестве — прибалтийское Комарово: «И голос вечности зовет / С неодолимостью нездешней. / И над цветущей черешней / Сиянье легкий месяц льет» [Ахматова 1990:283]. Изумительная *софийная* гармония земного и небесного. Монотонный, по христиански сдержанный, четырехстопный ямб («звук самого времени») (Бродский) — дышит Вечностью: «гул вечности вбирает в себя голос автора. Полное единение, вернее растворение в вечности» [Бродский 1989:67]. «Аллея у царскосельского пруда» разомкнута «Прибалтикой синей», белеющей дорогой «не скажу куда» — просветом, метафизическим выходом к бескрайнему пространству моря...

Может быть, слишком не реалистичным получился у нас образ русской усадьбы, но этот идеальный миф — реальнее самой реальности, он есть само бытие. Именно к метафизическому образу усадьбы пришел Пушкин в своем ее восприятии («Вновь я посетил»), начатом в «социально-реалистичной» «Деревне».

И завершим наше путешествие по садам и усадьбам записью из дневника Пришвина: «Сад цветет, и каждый нагружается в нем ароматом. Так и человек бывает, как цветущий сад: любит всех, и каждый в его любовь входит.

<> любовь, вытекающая из цветущего сада, как ручей, — ручей любви, претерпев необходимые испытания, должен прийти в океан, который так же, как и сад цветущий, существует и для всех, и для каждого» [Пришвин 1969:175]. С присущей, как никому, органичностью мышления писатель выражает мысль о христианском значении Личности («Бог любит не всех одинаково, но каждого больше» (О. Поль). И сад в этой цветущей полноте любви — сад-океан. Океан любви.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ср.: «Воистину видимые вещи — явленные иконы вещей невидимых», — говорит Дионисий Ареопагит. Все творение функционирует как «икона» [Аверинцев 2000:11–12].

² Пейзаж открыт китайской живописью. «Горы-воды» («Шань-шуй») — средневековое название пейзажа, воплощавшего «ян» и «инь» [Каптерова 1989:137].

³ Софийность Богоматери раскрывается райскими образами: «Через Нее, как сказано в византийских песнопениях и гимнах, все творение радуется. Вновь и вновь Она сравнивается с земным раем, с цветущим Эдемом» [Аверинцев 2000:7–8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Премудрость Божия построила Дом (Притчи 9, 1), чтобы Бог пребывал с нами: концепция Софии и смысл иконы // Аверинцев С. С. София-Логос: Словарь. Киев, 2000. С. 6–13.
2. Антоний, митр. Сурожский. Уроки Ветхого Завета // Альфа и Омега. 1994. №1.
3. Ахматова А. А. Приморский сонет // Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990.
4. Бродский И. А. Скорбная Муза // Юность. 1989. № 6.
5. Вергунов А. П., Горохов В. А. Вертоград. Садово-парковое искусство России (от истоков до начала XX в.). М., 1996.
6. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. Л., 1976.
7. Достоевский Ф. М. Идиот // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. Л., 1973.
8. Иванов Вяч. Римский дневник 1944 г. Ноябрь // Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. Кн. 2. СПб., 1995.
9. Каптерова Т. П., Виноградова Н. А. Искусство средневекового Востока. М., 1989.
10. Курбатов В. Домовой. С. С. Гейченко: письма и разговоры. Псков, 1996.
11. Лихачев Д. С. Природа России и Пушкин // Лихачев Д. С. Письма о добром и прекрасном. М., 1988.
12. Лихачев Д. С. Сад и культура России // Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т. Т. 3. Л., 1987. С. 496–518.
13. Лихачев Д. С. Уметь заметить красоту наших городов и сел // Лихачев Д. С. Письма о добром и прекрасном. М., 1988.
14. Пришвин М. М. Незабудки. М., 1969.
15. Пушкин А. С. Евгений Онегин. М., 1993.
16. Пушкин А. С. Стихи, написанные в Михайловском. Л., 1967.
17. Рак И. В. Мифы Древнего Египта. СПб., 1993.
18. Розанов В. В. По тихим обителям // Розанов В. В. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990.
19. Скатов Н. «Вдали от родины я мыслил о тебе» // Русская культура без границ. 1999. № 1.
20. Цветаева М. И. Поэма Лестницы // Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М., 1994.
21. Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 13. М., 1986.
22. Щукин В. Г. Вертоград заключенный. Из истории русской усадебной культуры XVII–XIX вв. // Вопросы философии. 2000. № 4. С. 53–69.
23. Эфрон А. С. «А душа не тонет...»: Письма 1942–1975. Воспоминания. М., 1996.

