

нальное сливаются воедино и служат побудительным импульсом к творчеству. Смутно формируется замысел будущего произведения как первичной организации накопленного жизненного материала через выявление центральной художественной идеи, проблемы [12, с. 170–171]. Замысел создает ядро, проформу, на базе которой развивается творчество, реализуется замысел, что уже на третьем этапе творчества должно стать текстом произведения.

Список литературы

1. Альтман Я. А. Психо-физиологический анализ поэтического вдохновения / Я. А. Альтман. – СПб. : ЧП Чирков, 2002.
2. Вовк О. В. Энциклопедия знаков и символов / О. В. Вовк. – М. : Вече, 2006.
3. Кирло Х. Словарь символов / Х. Кирло. – М. : Центрополиграф, 2007.
4. Кусиков Александр. Аль-Баррак. Октябрьские поэмы / А. Кусиков. – 2-е изд., доп. – Берлин – М. : Накануне, 1923.
5. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – Л. : Наука, 1977. – Т. 3.
6. Рибо Т. Болезни личности. Опыт исследования творческого воображения. Психология чувств / Т. Рибо. – Минск : Харвест, 2002.
7. Симонов П. В. Созидающий мозг / П. В. Симонов. – М., 1993.
8. Толстой Л. Н. О литературе / Л. Н. Толстой. – М., 1955.
9. Тресиддер Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999.
10. Фарино Ежи. Введение в литературоведение : учеб. пос. / Ежи Фарино. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004.
11. Энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. – М. : АСТ, 2006.
12. Эстетика : учеб. пос. для вузов / под ред. А. А. Радугина. – М. : Центр, 2000.
13. Юнг К. Г. Психологические типы / К. Г. Юнг. – М., 1996.

«ИСТОРИЯ ОДНОГО ПУТЕШЕСТВИЯ» Г. ГАЗДАНОВА – «РОМАН О ХУДОЖНИКЕ» В СВЕТЕ ПРОБЛЕМ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

Е.В. Кузнецова

Жанровая разновидность «романа о художнике» в XX в. представлена очень разнообразно. В творчестве Газданова освоение этого жанра происходит в русле основной для него тенденции формирования феноменологического нарратива, что, разумеется, выводит на первый план проблемы психологии творчества. «Феноменологический метод» (Л. Колобаева) позволяет подойти к проблеме творца и творчества с внутренней, психологической точки зрения, рассмотреть глубинные процессы, происходящие в душе и сознании писателя.

The genre variety of “the novel about the artist” is presented very diversely in the 20th century. In Gazdanov's work, the development of this genre occurs in a basic vein for its tendency of phenomenological narrative formation, that, certainly, deduces a problem of psychology of work on the foreground. “The phenomenological method” (L. Kolbaeva) allows to approach a problem of the creator and work from the internal, psychological point of view, to consider the deep processes occurring in a soul and consciousness of the writer.

Ключевые слова: роман, жанр, нарратив, феноменологическое повествование.
Key words: romance, genre, narrative, phenomenological narration.

Среди девяти романов Газданова в отдельную группу можно выделить романы о писателе, о творческой личности: роман «История одного путешествия» (написан в конце 1920-х, описывает «портрет художника в юности») и последний завершённый роман писателя «Эвелина и ее друзья» (содержит метаповествовательный элемент, являясь в определенном смысле романом о том, как пишется роман).

«История одного путешествия» разрабатывает важную для писателя тему развития и становления творческого «я», заявленную еще в рассказах. Е. Прокурина полагает, что в романе заложена «возможность двойного прочтения. В одном случае он предстает образцом текста, построенного по традиционной модели моносубъектной наррации с открытым финалом. В другом – сложной конструкцией, построенной по принципу вторичной рефлексии – как роман героя, где референтным полем является не собственно реальность, а ее образ, отраженный в творческом сознании героя-протагониста» [4, с. 12]. Газданов подчиняет свое повествование импрессионистскому принципу: отраженный в восприятии главного героя мир приобретает в «Истории одного путешествия» особый колорит. Если у В. Набокова и у самого Газданова в «Вечере у Клэр» в основе организации композиционно-повествовательной структуры – экскурсы в прошлое, насыщенное яркими образами, подчас доминирующими в сознании героя над образами и впечатлениями его настоящего, то в «Истории одного путешествия» память не оказывается столь важной категорией. В большей степени автора интересует «здесь-и-сейчас» его героя.

Феноменологическое повествование сосредоточено на изображении отраженного героем мира. Не знание о мире, а его понимание, рождающееся в бесконечном «потоке жизни» и потому находящееся в стадии перманентного становления, образует содержательное ядро феноменологического повествования. Отказ от навязывания читателю социальных, философских, религиозных идей, сосредоточенность на поиске истины, а не на ее утверждении воплощаются в нарративе такого типа в особом построении текста. Его доминирующие структурные компоненты направлены на раскрытие «спонтанно-смысловой жизни сознания» [5, с. 500]. В романе «История одного путешествия» повествование реализуется как многоуровневая схема наррации, которая позволяет выявить и описать то, что в феноменологии было названо «чистым сознанием».

Первый уровень наррации затрагивает сенсорные ощущения героя, его реакцию на внешние, физические раздражители – свет, цвет, звук, температуру и проч. Роман начинается с описания этих ощущений героя: «Было почти темно, скользко и мокро; сквозь дождь уходили неверные очертания зданий, ветер бросал брызги в лицо; шум порта с криками турок и гудками катеров, влажно раздававшимися сквозь густеющую темноту, стал стихать и удаляться» [1, с. 165]. Все происходящее дано в перспективе героя, которому «неверными» издали кажутся очертания зданий и «влажными» (видимо, из-за тумана) представляются гудки катеров (пример синэстетического восприятия). Выбранный повествовательный ракурс позволяет представить внешний материальный мир в отраженном виде, указать на неразложимость предметного пространства и воспринимающего его сознания. «Его поразила запах жареного мяса, <...> крутые и высокие улицы Галаты и еще особенная константинопольская шарманка с необычайным количеством булькающих переливов мелодии, точно кто-то в такт музыке лил воду из большой бутылки» [1, с. 175]. Субъективность сравнения подчеркивается его необычностью. Картина мира индивидуализируется, поскольку представляет собой «поле непосредствен-

ной смысловой сопряженности сознания и предмета» [5, с. 501]. В ней выделяются аспекты, которые зависят от особенностей сенсорных реакций героя. Это подтверждается, к примеру, той ролью, которую приобретает в романе звуковой аспект: слуховые ощущения героя всегда обострены, звукам, в особенности музыкальным, придается несравненное значение, о котором будет написано ниже. Фрагменты текста, обращенные к изображению комплекса ощущений героя, представляют *сенсорно-перцептивный уровень наррации*.

Эмоции и чувства даны в самооценке героя, и обращение к ним формирует второй уровень – *эмоционально-рефлексивный*: «Всякий раз, когда ему приходилось уезжать, когда он оказывался либо в поезде, либо на пароходе и начинал ощущать свое полное и глубокое одиночество, – но это было не грустное, а скорее спокойное и немного презрительное чувство, – он думал, что вот теперь, именно теперь, когда он отделен, в сущности, от всего мира и не должен в эти минуты ни лгать, ни притворяться перед собой или перед другими... он яснее всего представлял себе, все причины и побуждения, руководившие его жизнью, так же, как подлинный смысл тех или иных отношений с людьми» [1, с. 165–166]. Традиции Л. Толстого, глубоко изучившего «диалектику души», представляют одну из граней газдановского психологизма, в котором автор ориентируется на анализ душевных состояний героя, открыто называя и прослеживая движение того или иного чувства. Эмоционально-рефлексивный уровень открывает перед читателем тот пласт внутреннего мира, который осознан и понят самим героем, привыкшим наблюдать за собой и прислушиваться к себе. «Володя прочел эти строки, и им сразу овладело давно знакомое двойное чувство: первое – это холодок внутри и осознание смертельной непоправимой потери, второе – точно кто-то, насмешливо сочувствующий ему, ей и себе говорил: это следовало предвидеть: судьба всех иллюзий всегда одинакова» [1, с. 239].

Способность героя смотреть на себя со стороны, быть наблюдателем собственных чувств, эмоций и состояний в литературе была описана неоднократно, генетически она связана с рефлексией Онегина, Печорина, героев Ф. Достоевского и Л. Толстого. Вместе с тем творчестве Газданова она особенная, ибо субъект рефлексии – человек, одаренный литературным талантом и хорошо знакомый с литературой. Нередко его эмоции и чувства обладают некой вторичностью, кажутся отголоском уже описанных ранее душевных состояний. В частности, пассаж, следующий за процитированным, можно интерпретировать как аллюзию к элегическим интонациям пушкинских стихотворений «На холмах Грузии» и «Я вас любил». «Светлая печаль» и «легкая грусть», рожденные сюжетной ситуацией безответной любви, становятся литературным кодом настроения героя после получения им прощального письма от Аглаи Николаевны. «Володя положил письмо в ящик стола и задумался... Он не знал, о чем он думал: когда через полчаса того, что он называл душевным молчанием, он вернулся к обсуждению этих вещей, он с удивлением заметил, что мысль об Аглае Николаевне потеряла свою болезненность. И только печаль, постоянная *печаль стала сильнее и прозрачнее...* он вышел из своей комнаты, точно оставив там *тающее облако грусти...*» (курсив наш – Е. К.) [1, с. 239].

Сходство ощущений сближает Володю с героем набоковской «Машеньки». Осознанно или нет, Газданов повторяет психологический рисунок, созданный В. Набоковым. В финале «Истории одного путешествия» герой принимает решение об отъезде: «...Володя явно почувствовал – в одну необъяснимую секунду, – что этот период его жизни кончен, кончено еще одно пу-

тешестве. И глубоким вечером, на обратном пути, он смотрел уже невольно чужими глазами на улицы и дома Парижа, точно это были не настоящие каменные здания, а нечто зыбкое и исчезающее в темноте, нечто, уже сейчас, сию минуту, безвозвратно уходящее в воспоминание» [1, с. 270]. Ощущение перехода от одного жизненного этапа к другому характерно для Ганина: «Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу – и уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда <...> он до конца исчерпал свое воспоминание, до конца насытился им, и образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминанием» [3, с. 111–112]. Мотивы расставания с прошлым, призрачности окружающего («Все казалось не так поставленным, непрочным перевернутым, как в зеркале» [3, с. 112]) подчеркивают идентичность чувств героев. Возможно, Газданов, знакомый с «Машенькой», написанной и опубликованной на пять лет раньше «Истории...», намеренно наделил своего героя «литературными переживаниями».

Таким образом, не только углубленность в себя, перманентная рефлексия, но и объект рефлексивных переживаний – разнообразные эмоциональные состояния героя – имеют интертекстуальный характер, что коррелирует с жанровой спецификой «романа о художнике» и способностью героя-писателя усваивать литературные модели психологического поведения и следовать им. Реминисцентный фон способствует созданию особого семантического ореола, окружающего главного героя, образ которого структурируется, в том числе пересечением интертекстуальных проекций.

«Заимствованные эмоции» создают эффект узнавания текста. Так, например, ощущение героем жизни как сна отсылает читателя к целому ряду предшествующих произведений. В беседе с Александром Александровичем Володя говорит: «...мне кажется всегда – точно сон и медленно летишь во сне: одно идет за другим – а вокруг растет трава или бурьян. Я задумался, кажется, впервые в поле – и вот с тех пор все точно снюсь себе – и ничего не знаю» [1, с. 233]. Романтическо-символистский пратекст этого высказывания вполне очевиден: это произведения любимого Газдановым Э. По, Э.Т. Гофмана, Л. Тика, М. Лермонтова, А. Ремизова, Ф. Сологуба и других авторов, варьирующих тему жизни-сна.

Пограничное между бодрствованием и сном состояние неоднократно воспроизводится в романе, наряду с медитативной сосредоточенностью, погружением в глубины памяти, бредом, изображение которых формирует третий уровень наррации феноменологической прозы – *субъективно-иррациональный*. Именно он становится своеобразным маркером феноменологического типа прозы, созданной Газдановым, придавая ей неповторимость.

Чаще всего это состояния, не поддающиеся контролю со стороны сознания, кроме специально оговоренных случаев: «с давнего времени у него образовалась привычка исправлять воспоминания и пытаться воссоздавать не то, что происходило, а то, что должно было произойти» [1, с. 177]. В других случаях описываются бессознательные, не зависящие от воли и сознания героя импульсы, возникновение которых влечет за собой череду образов, имеющих мифопоэтическую природу и символику.

Зачастую переход от второго эмоционально-рефлексивного уровня к третьему, субъективно-иррациональному мотивируется изменением состояния сознания героя: переходом ко сну или дреме, болезнью, вызывающей

бред. Своеобразным медиатором между сознательным и бессознательным, физическим и метафизическим мирами является музыка.

Мелодия, звук, шум обозначают переход от сенсорного уровня психической жизни героя к более глубокому – подсознательному: «Володя стал засыпать, и все плыло, шума и переливаясь обрывками музыки...» [1, с. 197]. Музыка смещает физические координаты пространства, придавая ему явно фантастические свойства: «...и был совершенно и беззвучно пьян, хотя и не пил ничего; и находился в таком состоянии, когда странно меняются предметы, – из большого барабана растет высокая пальма, вместо рояля течет река...» [1, с. 175]. «Музыкальные путешествия» героя – это его погружение в себя, уход в мир, созданный фантазией, памятью, потоком бессознательных неупорядоченных чувств.

Музыка в романе есть некая стихия, сходная с природной, как правило, с водной, о чем говорят сравнения и метафоры: «за нее печально говорила музыка – она лилась, как последний, стихающий дождь, она уходила, как река и не оставляла никакой надежды» [1, с. 238]; «они вышли из кафе, звуковой туман стелился за ними» [1, с. 238].

Связь между музыкой и природой органична, звуки природы сами способны порождать мелодию. Утонченная художественно-поэтичная натура Володи позволяет ему уловить музыку дождя, передаваемую с помощью повторяющихся фонетических комплексов, придающих прозаическому тексту поэтическую музыкальность: «...он тихонько шумит и капает, он течет в тысяче различных направлений; потом с наступлением мутного европейского вечера, затянутого туманным и сумрачным небом, он темно сверкает в свете фонарей; и в стихающем к ночи движении городов – людей, автомобилей – он звучит особенно грустно и неповторимо, все с той же непередаваемой влажной печалью. В такие вечера города грустны, внутренняя музыка жизни безмолвна, каждый фонарь похож на маяк внезапно возникшего и беспредельно черно-синего моря с каменным тяжелым дном; и издали в нем движутся, расплываясь сквозь туман и дождь, чудовищные, мутные фигуры прохожих, и ночью, уже в глубокие часы медленно-медленно приближающегося утра, начинает казаться, что тысячи лет тяжело и влажно проплывают мимо окна и что никогда не кончится – как никогда не прекращалась – эта бесконечная ночь, пронизанная миллиардами сверкающих и холодных капель» [1, с. 244].

Звуковая организация этого пассажа сопоставима с музыкальным отрывком, в котором на смену одним аккордам приходят другие, меняющие настроение и характер музыки. Переход от повтора звуковых комплексов, содержащих ассонансный звук «у» к фонетическому сочетанию «ка» в финале отрывка подобно чередованию низких нот с высокими в музыкальном произведении. Мелодичностью опозитизированы глубокая грусть и печаль. Феноменологическая эстетика «исходит из положения о единстве субъекта и объекта в искусстве» [2, с. 134], у Газданова этот синкретизм воплощен образом «влажной печали», соединяющей в себе влажность дождя и настроение смотрящего на него человека. Звукопись здесь не становится звукоподражанием, а наполняется символикой ассоциаций, посему картина весеннего дождя – это картина настроения героя, утонченный способ передачи его впечатлений, в которых «внутренняя музыка жизни» сливается с окружающим миром, рождая то, что в романе будет названо «лирическим потоком» [1, с. 279].

Образование субъективно-иррационального уровня наррации тесным образом связано с принципами символично-мифологического психологизма – «это психологизм условный, «скрытый» и синтетический, в отличие от психологизма аналитического, каузального, «объясняющего», логически прозрачного, который преобладал в классической литературе прошлого» [2, с. 11].

В «Истории одного путешествия» над анализом и оценкой психологии героя преобладает «синтетическая» форма (Л. Колобаева), которая позволяет наблюдения, переживания, впечатления от восприятия того или иного явления и его рефлексии передать в их неразрывной взаимосвязи с помощью звуковой инструментальной прозы и специфики образного ряда. Образ – главный смыслообразующий элемент феноменологического повествования, с его помощью писатель «оперирует специфической, «синтетической» формой, условно обозначающей суть человеческой психики, подспудное ее единство. Она дается в образе как бы готовой, беспричинной, но разом и целостно» [2, с. 13].

В приведенном отрывке, который можно считать своеобразной увертюрой к последующим эпизодам, возникает сравнение вечернего города во время дождя с морем: «...каждый фонарь похож на маяк, внезапно возникшего и беспредельного черно-синего моря с каменным тяжелым дном» [1, с. 245]. Образ города, оказавшегося на дне, имеет мифопоэтические корни, вызывая ассоциации с мифом о затонувшей Атлантиде, который вводит в отрывок эсхатологические мотивы, изнутри, подспудно драматизирующие повествование и обнаруживающие особенности мировосприятия героя.

Обращение к иррациональной стороне жизни человека приводит Газданова к отказу от традиционного психологизма и поиску новых форм выражения глубинных психологических процессов, что значительно модернизирует повествовательную структуру, выводя на первый план в ней принцип ассоциативного чередования образов. В основе целого ряда фрагментов, находящихся на третьем уровне наррации, – изображение эйдетических¹ образов, сменяющих друг друга без какой-либо логической и причинно-следственной связи. Их может порождать «поток памяти», сон, галлюцинация. Анализ этих образов – отдельная, очень значимая проблема газдановедения, вызывающая необходимость рассмотреть его произведения в свете мифопоэтики.

Мы обратимся к одному из многочисленных образов-символов, представленных в романе «История одного путешествия». Именно он, на наш взгляд, имеет ключевое значение для произведения. Это образ темной воды, который появляется сначала в воспоминаниях, а затем в бреду Володи. Углубляясь в «археологические» слои своей памяти, Володя обращается к детским, самым ранним своим воспоминаниям: «И Володя вспомнил большую, все черную и зеленую внутри бочку, стоявшую в глубине двора, под водосточной трубой. После долгих дней сухого зноя вода в бочке начинала чуть-чуть пахнуть сырым и знакомым запахом болота, темная ее глубина потихоньку оживала... В черную воду бочки Володя опускал короткую, сухую палочку...» [1, с. 190]. Воду герой видит и во сне: «...Володе послышался тихий шум неторопливого прибоя – в летнюю ночь – и запах водорослей; длинные, зеленые, они прибывались к берегу и лениво полоскались в наступающей воде, и, когда волны откатывались назад, легкий ветер доносил до Володи их увядающий запах» [1, с. 198]. В обоих случаях описана вода не свежая и чистая, а темная, цветущая, с запахом затхлости. В бреду водные

¹ Эйдетические образы отличаются от обычных тем, что человек как бы продолжает воспринимать предмет в его отсутствие.

образы модифицируются: «...Володя замечал, что это уже не дорога, а синий поток... Володя увидел картину: ...старый дуб... береза, под ними зеленый берег тихого залива... Черные волны внезапно показавшегося моря шумели и разбивались где-то вблизи... Все было пусто и жутко вокруг; лишь шумела вода невиданной, непроницаемой черноты».

По мысли К.Г. Юнга, вода являет собой образ бессознательного: «Путь души... ведет к водам, к этому темному *зеркалу*, лежащему в основании души. *Вода* – жизненный символ пребывающей во тьме души» [6, с. 108]. Архетип воды и водного пространства многозначен, включает в себя различные, порой даже антиномичные значения. Так, вода может выступать в мифе в качестве первоначала, исходного состояния всего сущего, эквивалента первобытного хаоса, но она же метафора смерти, опасности, исчезновения, иногда – забвения. Газданов опирается на исходные значения и обогащает их. Для Володи вода, тем более темная, – образ, символизирующий тайники его собственной души.

Именно к их познанию и пониманию устремлено феноменологическое повествование Газданова. Оно показывает читателю самые загадочные стороны человеческой натуры с помощью символично-мифологического психологизма, который «являет нам переживания персонажа в образах и картинах его **«видений»**, подобных по структуре мифу или сну, предлагая тем самым читателю выбрать возможный путь из лабиринта загадок, отыскать вероятный ответ на них» (выделено автором – Е. К.) [2, с. 11].

Поиск идентичности героя приводит автора к последовательному раскрытию различных слоев его психики, каждому из которых соответствуют определенные уровни наррации, тесно переплетающиеся в тексте романа, но дифференцируемые в ходе анализа. Первый из них – сенсорный – представляет рецепцию героем внешнего материально-физического мира в широком спектре его проявлений. Следующий – рефлексивно-эмоциональный – представляет осознаваемые им чувства, среди которых много искусственных, литературных, больше знакомых Володе по книгам, чем прожитых и испытанных, и поэтому, скорее, скрывающих его идентичность, чем приближающих к ней. Наблюдения за процессами бессознательного уровня психики создают наиболее значимый в этом романе иррациональный уровень наррации, определяющий своеобразие феноменологической прозы Газданова. Формальными признаками субъективно-иррационального уровня наррации становятся, как мы уже отмечали, обращения к неконтролируемым сознанием героя психологическим явлениям – снам, галлюцинациям, видениям, воображаемым картинам прошлого и будущего. Их описания маркированы в стилевом отношении, ибо продолжают развитие орнаментального стиля, апробированного в ранних рассказах Газданова.

Применение принципов поэтизации прозаического текста (лейтмотивности, музыкальности языка, суггестивности – способности к внушению путем апелляции к дологическому, интуитивному началу) способствует тому, что субъективно-иррациональный уровень становится той специфической чертой феноменологической модели повествования, которая позволяет приблизиться к «чистому сознанию» и показать «неразрывность и в то же время несводимость, нередуцируемость сознания, человеческого бытия, личности и предметного мира» [5, с. 500]. «История одного путешествия» – роман о молодом писателе, о становлении писательской индивидуальности, о том, «из какого сора рождаются стихи» и о единстве различных ощущений, чувств, движений бессознательного, всего того, что неразрывно связано с творчеством: «Он

проснулся в пять часов утра... сел писать – об Италии и всем, что ему казалось самым прекрасным в огромном мире разнообразных вещей, и что было, в сущности, лишь продолжением, – вечерней музыкой Артура, телом Жермен, словом "напролет" – все тем же неудержимым движением... позже, читая описания Италии, он видел все, что им предшествовало, – где музыка, и Жермен, и мечты сливались в одно соединение» [1, с. 280].

К роману о художнике Газданов обращался еще не раз, делая своих героев писателями и журналистами, что давало возможность показать особенности их творческого мышления и сознания. Развитие жанра «романа о художнике» в прозе Газданова коррелирует с типом феноменологического повествования, отправной точкой формирования которого служит «феноменологический метод» изобразительности, описанный в работах Л. Колобаевой, и принципы феноменологической эстетики, сложившиеся в русской и западноевропейской философии XX в.

Феноменологический тип повествования направлен на воссоздание синтеза внешнего и внутреннего пластов жизни, единство которых претворяется в психологических механизмах сознательной и бессознательной сфер человеческой психики. Обращаясь к их художественному изображению, автор создает модель повествования, в котором можно выделить *сенсорно-перцептивный, эмоционально-рефлексивный и субъективно-иррациональный уровни*. Их тесное переплетение в тексте создает многомерную, стереоскопическую картину внутренней жизни личности. От описания физических ощущений и рефлексий героя автор переходит к изображению образов его подсознания, имеющих архетипическую основу, за которой угадываются самые глубокие переживания героя. Именно они позволяют приблизиться к его идентичности, найти за внешним поведением, основой которого часто служат те или иные литературные модели, уникальность его личности. Специфическим свойством романа о художнике становится обращение к сфере его эстетических переживаний. В них отражается поиск личностно значимых смыслов, слияние с ними и нахождение через них собственной «самости».

Список литературы

1. Газданов Г. Собрание сочинений : в 5 т. / Г. Газданов. – М. : Эллис Лак, 2009. – Т. 1.
2. Колобаева Л. «Никакой психологии», или фантастика психологии? (о перспективах психологизма в русской литературе нашего века) / Л. Колобаева // Вопросы литературы. – 1999. – № 2. – С. 3–20.
3. Набоков В. Собрание сочинений : в 4 т. / В. Набоков. – М. : Правда, 1990. – Т. 1.
4. Проскурина Е. Н. Романы Гайто Газданова: динамика художественной формы : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Е. Н. Проскурина. – Новосибирск, 2010.
5. Руднев В. Словарь культуры XX века / В. Руднев. – М. : Аграф, 2003.
6. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М., 1998.