

УДК 821.161.1

doi: 10.18101/1994-0866-2016-2-124-132

**Статика женского портрета: повести Тургенева 1844–1854 гг.**© **Каурова Елена Михайловна**

кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры восточных языков, Бурятский государственный университет

Россия, 670000, Улан-Удэ, ул. Ранжурова, 4

E-mail: kaurova76@mail.ru

Статья посвящена проблеме статического портретирования в ранних повестях И. С. Тургенева (1844–1854). Автор прослеживает развитие статического портрета — от его типизирующей функции и «шаблонности», демонстрирующих и связи портрета И. С. Тургенева с жанром «физиологического очерка», и особенности изображения писателем человека с доминантой социально-видового начала, до выхода за рамки раз и навсегда заданного портрета и создания двух-трех очерков-портретов, связанных с развитием чувства тургеневской девушки. Выявленные автором индивидуальные детали, а также наличие элементов романтического живописания в портрете тургеневской героини противостоят портретной типичности. Указание на сходство героя с его родственниками подчеркивает важность наследственного фактора, определяющего характер и судьбу человека, а значит, выход художника за пределы социально-видового начала в изображении героини.

**Ключевые слова:** статический словесный портрет, очерк-портрет, живописность, тургеневская девушка, типизирующая функция портрета, портретная индивидуализация, инверсия восприятия в изображении героя.

И. С. Тургенев — признанный мастер словесного портрета, в том числе женского словесного портрета. Концепция личности героини в ранних повестях писателя («Андрей Колосов» (1844), «Бретер» (1846), «Дневник лишнего человека» (1850), «Два приятеля» (1852)) проявляется в портретных формах, а именно в портретной статике, под которой мы понимаем то, что «в человеке более или менее стабильно, дано природой и/или социумом, запечатлено в данный конкретный момент художественного времени, — природная органика, телесные и костюмные формы» [1, с. 141]. Нас интересует также, как портрет обусловлен особенностями литературно-исторического контекста.

Концепция личности героини у Тургенева связана с его пониманием красоты. Истинная красота, по мнению писателя, связана не с внешней декоративностью<sup>1</sup>, а с духовным потенциалом человека, с его нравственными устремлениями. Тургенев не наделяет своих девушек особой красотой и внешней привлекательностью. Героиня «недурна собой» («Дневник лишнего человека»), «все в ней тихо нравилось и только» («Бретер»), «не очень хороша собой» («Андрей Колосов»), «в ней не было ничего особенно привлекательного» («Два приятеля»). Но за констатацией внешней обычности и

<sup>1</sup> Согласимся с Е. А. Бурштинской, что Тургенев в этом близок к пушкинской традиции, «закрывающейся в пародировании принципа прямого соотношения между внешностью и характером литературных героев» [4, с. 13].

даже непривлекательности героини Тургенев спешит показать читателю ее внутреннюю доброту, естественность, искренность. Он использует прием так называемой «инверсии восприятия» [6, с. 24], т. е. сочетания скорее некрасивой внешности героини и, напротив, красивой души, что позволяет расставить приоритеты, а именно обозначить преимущество духовной красоты над внешней.

Как же знакомит писатель читателя с героиней? Какие акценты расставляет? Особенностью статического портрета Тургенева в ранних повестях является типизирующая функция портрета, прямо или косвенно свидетельствующая о принадлежности героя к определенному общественному кругу, к конкретной исторической эпохе. Об этом свидетельствует такая особенность портретирования, как вводный, или «концентрированный», портрет, как правило, предваряющий или сопровождающий первое появление героя и имеющий сложную структуру. Он во многом связан с жанром «физиологического» очерка, одного из основных повествовательных жанров «натуральной» школы. Такой портрет содержит не только изображение деталей внешности, костюма, манеры поведения героя, но и демонстрирует особенности психологии героя, раскрывает черты его характера, а также условия, в которых данный характер формировался — условия воспитания, образования, факты биографии. Он напоминает вполне самостоятельную зарисовку о внешнем и социально-психологическом облике героя, подобную «очерку-портрету» [2, с. 91].

В ранних повестях такой портрет только формируется, поэтому он структурно не устойчив. Наблюдается то слишком большое увлечение писателя фактами биографии героя при минимальном количестве собственно портретных данных (имеем в виду мужской портрет — портрет Кистера), то, наоборот, небольшое количество социально-психологических характеристик уступает место подробному внешнему портрету (портрет Верочки Барсуковой («Два приятеля»)), то биографические данные вовсе отсутствуют (портреты Вари, Лизы — «Андрей Колосов», «Дневник лишнего человека»). Тем не менее «очерк-портрет» является основной и стабильной формой портретирования в ранних повестях Тургенева. (У восьми героев из двенадцати с учетом того, что трое героев обладают «нулевым» или почти «нулевым» статическим портретом вследствие того, что они выступают в роли повествователя).

Что касается типизирующей функции статического портрета тургеневской героини при первом ее появлении, то она выражается в некоторой «шаблонности» представления героини. Дело, очевидно, в том, что близость симпатичного Тургеневу характера молодой девушки — скромной, доброй, естественной, безыскусной, близкой природе, ведет и к определенной близости в ее портретном изображении в различных повестях. Во-первых, портреты всех шести героинь создаются по одной и той же схеме: за указанием возраста следует общая характеристика внешности, описание роста, телосложения, психологическая обрисовка, более детальное изображение внешности с акцентом на характер героини. Во-вторых, в конкретной обрисовке внешности много повторяющихся характеристик: все героини невысокого роста, имеют стройный стан; взгляд и улыбка их «легкие», «ясные»,

*«тихие», «простые», «добрые», «простодушные».* Сходны и принципы описания костюма, о чем скажем ниже. Отсюда некоторая сложность в идентификации героинь.

Интерес к такому женскому типу, а отсюда некоторая повторяемость в деталях статического портрета характерны не только для ранних повестей Тургенева. Типологические связи устанавливаются на уровне литературного процесса в повестях, созданных другими русскими писателями. Так, героини повестей И. И. Панаева Наташа («Родственники»), Ольга Михайловна («Актеон», 1842) сопоставимы с тургеневскими девушками, как деталями внешности, так и костюмом, и своей внутренней непохожестью на остальных «деревенских барышень». *«Она ему нравилась отсутствием всякой манерности, безыскусственностью, живостью и светлым выражением лица», «простосердечным звонким смехом»* («Актеон»).

Это проявляется и в описании женского костюма. Автор акцентирует внимание читателя на некотором равнодушии героини к тому, во что она одета, или отсутствию тонкого вкуса — *«одевалась она не слишком изящно, к ней шли одни простые платья»* («Дневник лишнего человека»), платье *«поношенное», «старенькое», «простое», «ситцевое».* Автор крупными мазками рисует ее костюм, останавливаясь иногда на его небрежности (*«немного измятое», «небрежное», «наскоро завязанный платочек на шее»*) и ограниченной цветовой палитре (белое, серенькое, черное, коричневое): *«темное платье», «темно-серое платьице»* («Два приятеля», «Андрей Колосов»), *«белое платье»* («Дневник лишнего человека», «Бретер»). Все так или иначе говорит о естественности, простоте, безыскусности героини. Обратим внимание, что для ее костюма совершенно не характерны полидетальность, яркие цвета, присущие русской романтической повести.

Само количество деталей костюма ограничено. Исключение составляют *«шведские перчатки», «черные митенки»* (этой деталью подчеркивается несоответствие помещицкой моды столичной) и *«шелковый клетчатый пояс на платье»* Маши Перекатовой, который она надевает для Кистера в знак любви и преданности (характерологическая функция костюма).

Некоторые детали (или их отсутствие) отличают героиню от того, как обычно выглядела или должна была выглядеть девушка из дворянского круга. Отсутствие перчаток и шляпы (Лиза Ожогина), передник на платье (Верочка Барсукова)<sup>1</sup> говорят, с одной стороны, о бытовых особенностях и вписанности героини в этнический контекст, о полудемократическом происхождении многих женских персонажей. С другой стороны, окружающие героиню люди часто замечают в этом ее необычность, неприятие ею правил, установленных окружающим обществом. В более поздних повестях они напрямую констатируют это. Так, Астахов, наблюдая за вошедшей Марьей Павловной, раскрасневшейся от работы в саду, позже замечает, что она *«платья не переменила, не надела даже манжеток»* («Затишье», 1854). То же самое констатирует рассказчик «Несчастной» (1868) — *«скоро явилась*

---

<sup>1</sup> В более поздних повестях — платочек или шарф на голове героини (Зинаида, Марья Павловна, Вера Ельцова), шаль на плечах (Ася).

*снова: даже платья не переменяла*). Социальная нестандартность костюма тургеневской девушки имеет, конечно, более глубокие основы. Речь идет об оригинальности и исключительности ее натуры.

Еще одной особенностью статического портретирования в ранних повестях писателя является то, что в литературоведении нередко называют живописностью. В данном случае под живописностью имеем в виду обращение художника к предметам невербального, изобразительного искусства, к известным образам мировой и русской культуры.

Рисуя портрет Маши Перекатовой («Бретер») в особом ракурсе — в момент вышивания на пяльцах, автор придает ему особый смысл. В сознании читателя возникает образ «Кружевницы» В. Тропинина. Светлый, привлекательный образ девушки из народа эстетизирован художником, опоэтизировано его представление о красоте естественного природного начала. Та же грациозность, романтическая мечтательность и естественность отмечается Тургеневым и в Маше: *«ее небольшая, полненькая ручка в черной митенке грациозно и медленно подымалась и опускалась над канвой»* («Бретер»). М. Г. Уртминцева находит в принципах изображения тургеневской героини связь с принципами создания женского портрета Ф. Рокотовым, одним из первых русских художников в жанре интимного светского портрета, который отказался от парсунных приемов живописи [3, с. 53]. В портретах последнего, особенно в женских, нет парадности, фигуры лишены эффектных поз, поворотов, преодолена дистанция между зрителем и моделью за счет передачи во взгляде чего-то загадочного, недосказанного, свидетельствующего о сложном внутреннем мире героинь. В портрете Маши сложность ее внутреннего мира передается в жестовом портрете: *«опустила голову... боязливо выглянула из-за переплетенных пальцев», «нагнулась, как бы желая рассмотреть поближе узор»* и др.

В противовес особенностям живописности в женском портрете Тургенев в этот же период не отступает от канонов романтического живописания в портрете героя («Три портрета», 1846). Костюм героя статичен, колористичен, полидетален. В самом портрете героя, висящем на стене, прочитываются два культурных кода, или языка: *«на третьем портрете, писанном другою, более искусною рукою, был представлен человек лет тридцати, в зеленом мундире екатерининского времени, с красными отворотами, в белом камзоле, в тонком батистовом галстуке...»*; герой опирается одной рукой *«на трость с золотым набалдашником»*. С одной стороны, сохраняются жанровые каноны классицистической парадной живописи с соблюдением в ней основного требования — репрезентативности изображения человека. С другой стороны, в портрете Лучинова всячески подчеркивается «внутренний» человек, что характерно для романтической живописи. Его *«тонкие, длинные брови»*, *«черные как смоль глаза»*, *«бледные, едва заметные губы»* выдают романтико-демонический характер героя. Застывшие мимические движения, выражение лица (*«лицо дышало дерзкой надменностью»*, на губах *«играла недобрая улыбка»*) напрямую раскрывают его. В этом видится стремление художника показать не столько героя екатерининского времени,

сколько изобразить современного человека. В женском портрете Тургенев также отходит от торжественной парадности.

Одной из стабильных собственно тургеневских особенностей статического портрета является указание на возраст героев. В указании возраста тургеневской героини (17–19 лет) мы видим еще и некий социальный подтекст. Дело в том, что русские барышни в XIX в. в этом возрасте стоят на жизненном перепутье. Они все еще живут в родительском доме, но в целом их воспитание окончено. Указание возраста ставит нашу героиню в положение «невесты» и определяет дальнейшее развитие сюжета. Кроме того, возрастная и, как следствие, личностная незрелость героини позволяют читателю наблюдать за развитием ее чувства.

Пожалуй, собственно тургеневским аспектом портретной статики является выявление внешнего сходства героя с его родственником/родственниками. Осмелимся предположить, что Тургенев был одним из первых русских писателей, кто ввел данный прием в статический портрет героя. По крайней мере, в ранних повестях Достоевского, Толстого мы его не выявили, в паневских повестях он встречается единожды («Актеон», 1842), при этом художественная значимость такой детали в раскрытии внутреннего героя остается спорной<sup>1</sup>. Тургенев тоже не сразу наполняет его сложными смыслами, но уже в ранний период наблюдается постепенное функциональное усложнение приема от повести к повести.

В повести «Бретер», например, Тургенев подчеркивает внешнее сходство дочери и отца (*«с лица походила на отца»*), доказывающее лишь родственную связь между ними. Благодаря наличию «кровной», а не духовной связи подчеркивается огромная разница между выделяющейся из массы дочерью и ее отцом, обыкновенным помещиком, иронически изображенным автором: *«эспаньолкой для прикрытия большой бородавки, похожей на переспелую малину, ...в зеленом фраке, клетчатом галстуке и гороховых панталонах»*.

В портрете Верочки Барсуковой («Два приятеля», 1852) задача усложняется. Во-первых, подчеркнутое сходство отца и дочери (*«походила на отца и лицом, и выражением темных глаз... и улыбкой»*) помогает читателю «расшифровать» некоторые детали портрета, а именно черты лица Верочки, возможно, умышленно оставленные автором без внимания. Например, «темные» глаза дочери приобретают конкретный «карий» цвет, зафиксированный в портрете отца. Ясная улыбка «декодируется» отцовской улыбкой, *«которая постоянно играла на его губах, и не столько на губах, сколько в ямочках на щеках»*, приобретая тем самым рельефность, форму. Во-вторых, сходство отца и дочери очень важно для понимания их духовно-близких отношений (они очень трепетно и с большой любовью относятся друг к другу), что, в свою очередь, помогает понять истоки доброго характера и цельной натуры Верочки. Возможно, Тургенев обращает внимание читателя и на

---

<sup>1</sup> Сходство сына с матерью выявляется со слов матери: *«Он совершенный бельом, брови дугой, немного похожи на мои; глаза голубые, бирюзового цвета»* («Актеон», 1842), что выражает скорее материнскую любовь и гордость за сына, либо желание убедить собеседника в своей красоте (учитывая ее желание нравиться). В меньшей степени оно выявляет внутреннюю сущность героя.

то, что воспитание дочери отцом, мужчиной, а не матерью, жеманной и манерной женщиной, какими являются матери-дворянки в прозе Тургенева, способствовало формированию естественного, простого, очень доброго и милого характера Верочки.

Что касается Лизы Ожогойной («Дневник лишнего человека»), Тургенев, не находя ни физического сходства, ни духовной связи между дочерью и родителями, подчеркивает свободное от влияния окружающей пошлой среды развитие ее характера: «*Сам Ожогин был человек... не дурной и не хороший*»; *жена его, «тупорожденное существо», «сбивалась на застарелого цыпленка»; «дочь их вышла не в своих родителей».*

Тургенев, указывая на сходство героини с ее родителями, демонстрирует, как правило, духовную дистанцию между ними (исключение Верочка Барсукова). Кроме того, новый для Тургенева способ портретирования лица через другое лицо (детализация портрета дочери через портрет отца) позволяет говорить о творческих поисках автора, об усложнении связи между выражаемым и изображаемым.

Вообще нужно сказать, что свое мастерство художника-портретиста, новаторские идеи Тургенев оттачивает именно в женских портретах. Именно женский статический портрет позволяет выявить развитие внутренней жизни героини. Если для портретов мужчин этого периода в целом характерна неподвижность характера, отсутствие внутренних личностных изменений, проявляющиеся в заданности и неизменности статических портретных характеристик, то в изображении девушки намечены психологические изменения. Речь идет о диалектике чувства героини, позволяющей проследить процесс трансформации девочки в женщину. Рассмотрим это на примере повести «Дневник лишнего человека».

Главный герой Чулкатурин является в повести рассказчиком, поэтому изображение внутренней жизни Лизы Ожогойной преломляется через его восприятие. Обладая «*проницательностью и даром наблюдения*», Чулкатурин подмечает в героине три важных состояния, три этапа в диалектике ее чувства — «*внутреннее брожение*», состояние счастья и стадию душевного опустошения.

Глубина познания внутреннего состояния Лизы зависит в конечном счете от сюжетной приближенности Чулкатурина к ней. Если первая стадия происходит прямо на глазах героя, он подмечает душевные изменения и в речи героини, и в ее голосе, и в поведении, то последующие стадии раскрываются в отдалении, иногда случайно («*Лизу я видел всего три раза: раз — ...в модном магазине, раз — в открытой коляске, раз — в церкви*»), в результате чего фиксация внутренних изменений происходит благодаря «фотографированию» изменений во внешнем облике героини. Статический портрет играет здесь огромную роль.

Веселое, радостное состояние Лизы Ожогойной, ее «*детское спокойствие*» сменяются на душевное брожение. В повести этот переломный момент свершается на природе, когда Чулкатурин сопровождает Лизу в прогулке по березовой роще, когда они становятся свидетелями заката «*багрового, огромного солнца*». «*Страстная торжественность*» этой природной карти-

ны отражает, если не вызывает новое состояние в героине — созревание в ней женского начала. Она и природа в данный момент сливаются воедино, красный природный цвет во всем разнообразии его оттенков служит «*трубным звуком*», «*чем-то призывным*» для нее. Словно «*облитое горячим сиянием*» солнца, привычно «*розовое лицо*» Лизы становится еще ярче: «*румянец, разлитый по всему ее лицу*», «*зардевшиеся щеки*» — ее новые внешние приметы. Добродушно-детский взгляд наполняется «*невинным недоумением*», «*тревожной задумчивостью*», становится «*внезапно мягким*». Прежде «*свежий*», «*приятный*» голос Лизы звучит теперь «*звонящей неверностью*». Чулкатурин сравнивает ее «*разбитый голосок*» с «*надтреснувшим стеклом*». Перелом в ней свершился. «*Она перестала быть девочкой, — записывает герой в своем дневнике, — она тоже начала ждать... чего-то*».

Появление петербургского князя Н., «*блестящего, умного, пленительного аристократа*», сюжетно обусловило переход Лизы от «внутреннего брожения» ко второй стадии, поскольку с первого же дня она страстно влюбилась в него. Ощущение безмерного счастья и удовольствия и вместе с тем готовность «*отдать ему... всю жизнь свою*» фиксируются портретно. В ее «*еще детском и уже женском*» взгляде Чулкатурин подмечает «*пожирющее внимание*», «*нежную веселость*», «*невинное самозабвение*». Ее «*счастливая, словно расцветающая улыбка*» не покидает «*полуоткрытых губ*». В любви героиня утихает и светлеет, «*как молодое вино, которое перестает бродить, потому что его время настало*».

Через две недели после приезда князя Чулкатурин случайно заходит в церковь, видит там Лизу и понимает, что «*она погибла*». Разлука с князем принесла с собой «*страшные минуты*» душевной боли и опустошения. «*Бледное*», «*страшно похудевшее лицо*», «*впалые щеки*», «*погасший взор*» Лизы, сильно контрастирующие с ее прежним состоянием, способны рассказать о бессонных ночах и страданиях героини. Психологизм портрета достигается не только с помощью прямого упоминания об изменениях в облике героини, но и в соотношении ее с природой. Теперь дождь и освещающий ее в церкви «*холодный луч... из широкого белого окна*» сопровождают героиню, словно добавляя в новый облик унылости и серых красок. «*Какая перемена произошла в ней! — восклицает Чулкатурин. — Между прежним ребенком и этой женщиной не было ничего общего*». Действительно, Лиза словно «*выросла и выпрямилась*», «*все черты лица ее, особенно губы... определились*», взгляд стал «*глубже, тверже и темнее*».

Статический портрет на раннем этапе, таким образом, выходит за пределы своей обычной функции — выражение неизменных черт характера героя, но позволяет выявить развитие чувства и, как следствие, личностную трансформацию.

Выход писателя за рамки единого, раз и навсегда заданного портрета, которым исчерпывалась характеристика героя, был важен для развития портрета вообще, его психологической функции в частности. Ведь Тургенев всегда старался избегать навязчивого авторского комментария к внутренним изменениям в герое. Портрет становится чуть ли не основным средством изображения души. Кроме того, развивается и сама форма портретирования

ния — от одного очерка-портрета к созданию двух-трех очерков-портретов, каждый из которых наделяется определенной функцией.

Не менее важной в развитии тургеневского портрета является портретная индивидуализация героев, позволяющая художнику выйти за рамки типизирующей функции портрета и приблизиться к реалистическому изображению героя. Здесь большую роль играет индивидуальная портретная деталь, которая в ранних повестях не имеет такой обобщающей силы, как, например, у Л. Н. Толстого; тем не менее случается так, что именно она остается в памяти читателя и помогает дифференцировать однотипных героев. Так, тургеневские героини, несмотря на указанную выше повторяемость схемы и порядка портретного изображения, все же отличаются друг от друга. Тургенев в данном случае вновь делает акцент на внешней «неидеальности» героини: у Маши Перекатовой «*не слишком густые волосы*», у Лизы Ожогойной «*ребячески приподнятые брови*», у Варвары Ивановны «*немного красные руки*».

Итак, сомнению не подлежит тот факт, что портрет в ранних повестях Тургенева воплощает прежде всего характер героя, его стабильные природные и социально обусловленные характеристики. В связи с этим можно говорить о том, что в ранних повестях формируется определенный тип портрета определенного типа героя. Тургеневу удается с помощью портрета запечатлеть в женском образе развитие ее души.

#### *Литература*

1. Башкеева В. В. Портрет как проблема // Вестник Бурятского государственного университета. — 2008. — Вып. 10. — С.139–143.
2. Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева. — М.: Наука, 1979. — 312 с.
3. Уртминцева М. Г. Говорящая живопись (очерки истории литературного портрета). — Н. Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 2000. — 124 с.
4. Бурштинская Е. А. Цвет как аспект литературного портрета в художественной прозе И. С. Тургенева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Череповец, 2000. — 21 с.
5. Тургенев И. С. Письма // Собрание сочинений: в 12 т. [редколл.: Г.А. Бялый]. — М.: Худ. литература, 1978. — Т. 12. Полное собрание сочинений и писем в 28 т. — Письма в 13 т. — М.; Л.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1961. — Т. 1. — 437 с.
6. Анненков П. В. Литературный тип «слабого человека» // Критические очерки. — СПб.: РХГИ, 2000. — 416 с.

### **Statics of heroine's portrait in the early novels of I. S. Turgenev (1844–1854)**

***Elena M. Kaurova***

PhD in Philology, Senior Lecturer, Department of the Oriental Languages,  
Buryat State University  
4 Ranzhurova St., Ulan-Ude 670000, Russia

The article deals with the problem of static portraiture in the early novels of I. S. Turgenev (1844–1854). We have analyzed the development of a static portrait. Its typization function and "stereotypeness" shows the close connection of Turgenev's portrait with the genre of "physiological sketch" and typical portraiture of a human with dominant of socio-specific features. The identified individual details and elements of romantic discription in a portrait of Turgenev's heroine are opposed to portrait typicality. Family portrait underlines the importance of heredi-



tary factors determining the nature and destiny of a human. The writer creates two or three character sketches with focus on development of the heroines' feelings; therefore, it means that he goes beyond socio-specific features in portraiture of a character.

**Keywords:** static descriptive portrait, character sketches, vivid portrait description, Turgenev's heroine, typization portrait function, portrait individualization, perception inversion in portraiture of a character.

#### References

1. Bashkeeva V. V. Portret kak problema [Portrait of a Problem]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta, Filologiya — Bulletin of Buryat State University. Philology*. 2008. V. 10. Pp. 139–143.
2. Shatalov S. E. *Khudozhestvennyi mir I. S. Turgeneva* [Art World of I. S. Turgenev]. Moscow: Nauka Publ., 1979. 312 p.
3. Urtmintseva M. G. *Govoryashchaya zhivopis' (ocherki istorii literaturnogo portreta)* [Talking Painting (essays on the history of literary portrait)]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State University Publ., 2000. 124 p.
4. Burshtinskaya E. A. *Tsvet kak aspekt literaturnogo portreta v khudozhestvennoi proze I. S. Turgeneva. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Color as an Aspect of the Literary Portrait in I. S. Turgenev's Prose. Author's abstract of Cand. philol. sci. diss.]. Cherepovets, 2000. 21 p.
5. Turgenev I. S. Pis'ma [Letters]. *Polnoe sobranie sochinenie i pisem — Complete Works and Letters*. In 28 v. V. 1. Moscow; Leningrad: USSR Academy of Sciences Publ., 1961. 437 p.
6. Annenkov P. V. Literaturnyi tip «slabogo cheloveka» [Literary Type of "A Weak Person"]. *Kriticheskie ocherki — Critical Essays*. St Petersburg: Russian Christian Humanitarian Academy, 2000. 416 p.