

**ИЗ ИСТОРИИ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ЗАМЫСЛОВ
БОРИСА САДОВСКОГО:
МЕЛОДРАМА «МАЛЬТИЙСКИЙ РЫЦАРЬ»**

© **Изумрудов Юрий Александрович (2019)**, ORCID: 0000-0001-8945-4786, SPIN-код: 2178-5120, кандидат филологических наук, доцент, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Россия, 603600, г. Нижний Новгород, ул. Большая Покровская, д. 37), izumrud.nnov@mail.ru

Статья посвящена драматургии Б.А. Садовского, наименее известной сфере его творческой деятельности. Выявляется круг произведений Садовского для театра; это актуальный вопрос, поскольку пьесы его не собраны воедино, не систематизированы должным образом, а тексты некоторых пока еще не найдены в архивах или утрачены. Показано жанровое разнообразие Садовского-драматурга, обращавшегося к мелодраме, комедии, монологу, водевилю, трагедии, сценкам и даже мистерии. Отмечается важность целенаправленного изучения драматургического наследия Садовского, поскольку это позволяет расширить наши знания о писательском амплуа автора, дает возможность глубже, органичнее судить о его метатексте. Подчеркивается плодотворное и высоко оцененное современниками сотрудничество Садовского с получившими популярность в эпоху Серебряного века театрами миниатюр и прежде всего с «Летучей мышью» Н.Ф. Балиева. Акцентируется применительно к тематике пьес их пушкинский аспект, проявления которого многообразны. Дается, с нашими комментариями, первая публикация мелодрамы Садовского «Мальтийский рыцарь», рукопись которой хранится в РГАЛИ. Освещаются вопросы творческой истории пьесы, в связи с чем особое внимание уделяется интерпретации рисунков художников И.Е. Репина и Ю.П. Анненкова как откликом современников на чтение и сценическое представление «Мальтийского рыцаря». Цитируется никогда не опубликованная и неизвестная современным исследователям рецензия на спектакль в Петербургском Троицком театре. Акцентируются особенности поэтики пьесы. Выявляются ее интертекстуальные и метатекстовые связи. Раскрывается автобиографическое начало произведения, показано, как в пьесе отражены аспекты взаимоотношений автора с Ольгой Чубаровой (Шереметевой). В контексте рисунка Репина – портрета юного студента В.Б. Шкловского, держащего в руке рукопись «Мальтийского рыцаря», рассматривается тема «Б. Садовской и формалисты (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов)». Приводится неизвестный автограф Шкловского.

Ключевые слова: Б.А. Садовской, «Мальтийский рыцарь», О.Г. Чубарова (Шереметева), И.Е. Репин, Ю.П. Анненков, В.Б. Шкловский, формалисты.

Художественная репутация Бориса Садовского связана по преимуществу с поэзией и прозой – сборниками стихотворений и поэм, рассказами, повестями, романами. Между тем он был и интересным драматургом, однако эта сторона его творческой деятельности гораздо меньше известна, а порой читатели, да даже и специалисты-филологи находятся по отношению к ней в полном в неведении. В дореволюционный период Садовской предполагал издать специальный сборник своих драматургических произведений «Цветной занавес», о чем не раз печатал анонс, в частности в своей нашумевшей книге статей и заметок «Ледоход» [Садовской 1916]. К сожалению, по объективным причинам это издание не осуществилось; из шести пьес, которые должны были войти в него, лишь две были знакомы читателям по предыдущим публикациям: «Пушкин в Москве» в журнале «Русская мысль» (1911) и «Камеристка» в альманахе «Гриф» (1914). О последнем произведении поэт и прозаик А.А. Кондратьев так отзывался, в письме к автору: «Ваша пьеса – прелесть!!! Давно ничего подобного не читал» [Кондратьев 1994, 12]. Не оставлял занятий драматургией Садовской и в горькие для него послереволюционные годы, когда не было надежды ни увидеть свое творение на сцене, ни отдать в печать. Эпизодически Садовскому («несозвучному с эпохой») удавалось публиковать в этот период стихи и прозу (а также мистификации), пьесы же так и остались в его письменном столе, ибо идеология их была неприемлемой для цензуры. Уже только в наше время две пьесы были опубликованы сотрудником РГАЛИ С.В. Шумихиным: «Агнец» (1918) и «Кравчий» (1921) [Садовской 2001].

К сожалению, не всё из созданного Садовским после октября 17-го дошло до нас. Так, рукописи двух произведений – об убийстве царевича Дмитрия в Угличе и легендарном старце Федоре Кузьмиче, в которого якобы перевоплотился император Александр I, – отправленные автором в редакции, банальным образом потерялись, из-за равнодушно-пренебрежительного отношения к ним. Вот как, с хлестаковской развязностью, извещал Садовского о печальной судьбе первой из упомянутых выше рукописей его знакомый еще по дореволюционному Нижнему, тогдашний рядовой рецензент губернской газеты, а при советской режиме влиятельнейший чиновник Главреперткома В.И. Блюм (печально известный по травле М.А. Булгакова): «...Что касается Вашей пьесы, то – увы! – конечно, сейчас нет никакой возможности ее достать у того директора театра, который

ее читал последним. Да я и не помню за давностью, кому ее давал. Они же с пьесами хорошего обращения не понимают: не приняли, так спускают в корзину. Пишите новую – и с новым подходом к Угличскому делу. “Новый подход” теперь обязателен в исторических пьесах» [Блум, РГАЛИ, л. 13].

В наших планах собрать и систематизировать все известные на сегодняшний день театральные сочинения Садовского (как увидевшие свет, так и остающиеся еще в рукописях) и выпустить их отдельной книгой. Это продемонстрирует жанровое разнообразие Садовского-драматурга. Пред читателем предстанут и мелодрама, и комедия, и монолог, и водевиль, и трагедия, и мистерия, и сцена... И, конечно же, это расширит наши знания о писательском амплуа автора, позволит глубже, органичнее судить о его метатексте.

Признавая, что драматургия как бы то ни было оказалась на периферии творческой деятельности Садовского, тем не менее отметим, что был период, когда его бесспорные способности в этой сфере были широко востребованы в получивших популярность в эпоху Серебряного века театрах миниатюр. В частности, в представлениях Московского литературно-художественного кружка, где талантливый актер и режиссер Ю.Л. Ракитин с большим успехом исполнял монолог «Репетилов в Москве». Но особенно запомнилось современникам участие Садовского в постановках театра кабаре «Летучая мышь». Почувствовать это можно хотя бы по сохранившимся письмам режиссера и директора этого театра Н.Ф. Балиева Садовскому, ставшему его постоянным автором [Балиев, РГАЛИ]. Именно в «Летучей мыши» были востребованы такие особенности творческого самовыражения Садовского, как стремление к лаконизму художественных средств, врожденное безукоризненное чувство малой формы. Балиев поставил такие миниатюры Садовского: «Вечер у Жуковского» (сцена по известной картине художников школы Венецианова «Субботнее собрание у В.А. Жуковского»), «Концерт в Мальмезоне» (сцена по картине из парижского музея Тревень, воспроизводящей эпизод из жизни Наполеона и Жозефины), «Граф Нулин» (инсценировка, в соавторстве с В.Ф. Ходасевичем), «Пиковая дама» (инсценировка), «Бахчисарайский фонтан» (инсценировка), «Мертвые души» (инсценировка). Садовской прочно вошел в историю легендарной «Летучей мыши», без него этот театр просто невозможно представить. Выпуская в 1918 году специальную книгу, посвященную десятилетию «Летучей мыши», известный театровед Н.Е. Эфрос

особо выделил Садовского как «ее присяжного либреттиста и поставщика литературы» [Эфрос 1918, 46]. Тема о сотрудничестве нашего автора с кабарежным театром, бесспорно, нуждается в исследовании, пока об этом лишь кратко написала Л.И. Тихвинская в замечательной книге «Кабаре и театры миниатюр в России. 1908 – 1917» [Тихвинская 1995]. В наших планах – издать с комментариями письма Балиева Садовскому. Важным будет также представить читателям и другие документы эпистолярного общения Садовского с деятелями театрального искусства начала XX века.

Уже простой перечень сочинений Садовского для театра говорит об их тематической широте. Впрочем, при внимательном их прочтении нельзя не обратить внимание и на существующую между ними общность тут, характерное сближающее качество. Это – пушкинский аспект; он свойствен большинству пьес Садовского, и проявления его многообразны. Тут и просто инсценировки для малой сцены классических произведений Пушкина; и Пушкин как персонаж; и рассказ о великом поэте в монологе Репетилова; и вариации пушкинских мотивов. И даже там, где впрямую Пушкина нет, где о нем совсем не говорится, читатель его невольно домысливает. Так, Пушкин подспудно присутствует в самом изображении той эпохи, с которой непосредственно связана его жизнь и которую мы привычно называем пушкинской, – эпохой Александра Первого, Николая Второго, Аракчеева, декабристов. Вместе с тем образ его проступает в читательском воображении и тогда, когда речь идет об эпохе, утвердившейся в нашей памяти во многом благодаря пушкинской художественной историографии, посвященной смуте начала 17 века, Годунову, Лжедмитрию, Марине Мнишек. Объяснением всему этому – исключительная значимость пушкинского наследия для становления Садовского как художника. Пушкин («всеобъемлющий гений», «наше чудо, полубог» [Садовской 1916, 114, 136]) для него эстетический эталон, все самое ценное в искусстве соразмеряется с ним. Уже первый свой сборник стихов «Позднее утро» Садовской печатно декларировал как проявление «пушкинской школы» [Садовской 1909]. С именем Пушкина будет связано творческое самовыражение его и во всех последующих книгах – в прозе, поэзии, литературной критике. Как убеждаемся, это же характерно и для драматургии. Стоит, однако, оговориться, что после 1917 года Садовской принципиально пересматривает свое отношение к Пушкину, но даже и при этом великий поэт на первом плане, от него отталкивается Садовской в сво-

их оценках жизни и литературы, пусть даже и методом от противного: от Пушкина, как оказалось, уйти было невозможно. Пушкин будет стоять у истоков и его стилизационной литературной манеры, определившей его писательскую репутацию. По аналогии с известной формулировкой из «Евгения Онегина» («переимчивый Княжнин») [Пушкин 1960, 17]), получим характеристику нашего автора как художника – *переимчивый* Садовской. Именно *переимчивость* – как сознательная ориентация на образцы отечественной словесности – лежала в основе стилизаций нашего автора. Она же в итоге и стала импульсом его литературных мистификаций в послереволюционный период, когда из-за цензурных ограничений стало невозможным печатать оригинальные произведения.

* * *

В настоящей статье мы даем первую публикацию пьесы Садовского «Мальтийский рыцарь». Она как раз из его обозначенного выше *пушкинского* драматургического ряда. Именно этой пьесой должен был открываться упоминаемый уже сборник «Цветной занавес». «Мальтийский рыцарь» (мелодрама, по жанровому определению автора) датирован 1911 годом. В 1914-м К.И. Чуковский содействовал Садовскому в его стремлениях опубликовать пьесу в журнале «Нива», но по ряду объективных причин это оказалось unsuccessfulным. В дневнике и эпистолярии Чуковского, а также в его уникальной книге «Чукоккала» есть эпизодические упоминания о пьесе. И ими по сути, да еще краткой информационной справкой И.П. Андреевой в статье о взаимоотношениях Чуковского и Садовского [Андреева 1994] и исчерпываются ныне все печатные сведения о «Мальтийском рыцаре». По большей части, специалисты-филологи о пьесе просто ничего не знают.

Обратимся же к свидетельствам Чуковского. В дневнике за 1914 год Корней Иванович отмечал, как однажды, когда у него на даче в Куоокале были гости – И.Е. Репин, В.Б. Шкловский и Садовской, читалась пьеса последнего «Мальтийский рыцарь» [Чуковский 1991]. Репину она очень понравилась (особенно ее вторая сцена), и в рукописном альбомчике хозяина дачи (известном ныне как «Чукоккала») художник оставил на этот счет памятные автографы: пером и визитной карточкой, обмакиваемой в чернила, нарисовал портреты Садовского и внимавшего чтению его пьесы Шкловского. Ко второму из этих портретов, «истинных шедевров» [Чуковский 1962, 667], 172

по оценке Чуковского, последний дал такой комментарий: «Виктор Шкловский в то время был юным студентом. В руке у него рукопись Бориса Садовского “Мальтийский рыцарь”. Репин отлично схватил его сложное выражение лица: задумчивые, грустные глаза – и улыбка» [Чукоккала 2006, 72].

Здесь, помимо всего прочего, интересно сближение: последовательный, порой жестко категоричный, традиционалист Садовской и энтузиаст авангардистских тенденций, будущий знаменитый формалист, ЛЕФовец Шкловский, при том, что об их взаимоотношениях мы не располагаем никакой информацией (а ведь не исключено, где-нибудь в архивах могут отыскаться документы, скажем, письма, дневники и прочее, с интересующими нас на этот счет сведениями). И что еще примечательно: Репин запечатлел Шкловского в предвостии его блистательного литературного пути (где будут знаменитые книги «Зоо. Письма не о любви, или Третья Элоиза», «Сентиментальное путешествие», «Гамбургский счет») именно с рукописью «Мальтийского рыцаря» Садовского. И когда в начале 1970-х Виктор Борисович подготовил свое, по сути, итоговое трехтомное собрание сочинений, как раз репинский рисунок и открывал его, правда, уже отсутствовала первоначальная подпись «С Мальтийским рыцарем». В руке у юного студента – уже его, авторский свиток, который будет, от тома к тому, раскрываться перед читателем.

Вот так совершенно неожиданно репинский рисунок соединил в нашем воображении абсолютно несхожие писательские судьбы Садовского и Шкловского¹. Помимо Репина, на пьесу Садовского менее года спустя откликнулся еще один художник – Ю.П. Анненков. Его мы прежде всего знаем по ставшим классикой иллюстрациям к поэме А.А. Блока «Двенадцать». В послереволюционные годы Анненков прославился своей портретной графикой. С 1924 года он в эмиграции, где получил всемирное признание. Кроме того, Анненков проявил себя и как талантливый писатель-прозаик, мемуарист. Его самое известное беллетристическое произведение – роман «Повесть о пустяках» (1934) [Анненков 2001] – посвящено судьбам петербургской интеллигенции Серебряного века, к которой, пусть и на краткое время, оказался причастен нижегородец и москвич Садовской.

¹ Это могло бы стать стимулом для специальной статьи на тему «Б. Садовской и В. Шкловский» или, если сформулировать шире, «Б. Садовской и формалисты (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов)». См. Приложение.



Виктор Шкловский с «Мальтийским рыцарем». Рис. И.Е. Ретина.



Я. Завалов в роли ложечника в спектакле Троицкого театра
по пьесе Б.А. Садовского «Мальтийский рыцарь».

Рис. Ю.П. Анненкова (впервые воспр.: «Театр и искусство», 1915. № 12. С. 213)

В марте 1915 года в Петербургском Троицком театре состоялось первое и единственное представление пьесы «Мальтийский рыцарь». Анненков как постоянный репортер-график журнала «Театр и искусство» был в числе зрителей этого спектакля и дал к нему иллюстрацию, портрет актера Я. Завалова в образе ложечника, – персонажа «Мальтийского рыцаря». И вскоре, в двенадцатом номере упомянутого журнала за 1915 год, эта иллюстрация была помещена [Анненков 1915, 213]. Мы считаем познавательным воспроизвести ее в «Палимпсесте», тем более что она никогда не републиковалась и фактически затерялась в старой журнальной подшивке, так что и ценители таланта художника о ней в неведении.

Был ли Садовской знаком с Анненковым, мы утвердительно сказать не можем из-за отсутствия соответствующих документов, но полагаем все-таки, что знакомство было: оба активно сотрудничали с кабарежными театрами, вращались в столичных творческих кругах, где все друг друга хорошо знали (добавим еще, что гостили у Чуковского в Куоккале, практически в одно и то же время, и автографы их соседствуют в «Чукоккале»). О том, как создавался рисунок к пьесе «Мальтийский рыцарь», нам может дать представление следующая информация искусствоведа И.В. Обуховой-Зелинской, авторитетного знатока творчества художника: «С 1914 по середину 1916 г. Анненков постоянно снабжал журнал «Театр и искусство». – Ю.И.> шаржами, карикатурами и небольшими рисунками, выполненными в различной манере. Фотография уже начинала играть заметную роль в периодических изданиях, но рисунок как средство информации о театральных постановках не утратил своих позиций. <...> Артисты никогда не позировали художнику специально, рисовать приходилось быстро, на лету фиксируя самые характерные черты. Практика “моментальных зарисовок” позволила Анненкову натренировать глаз и набить руку, доведя до совершенства умение схватить сходство, подчеркнув забавные черты во внешности модели. Так же он подходил и к станковому портрету, что совершенно поразило Бориса Пастернака, привыкшего к манере работы своего отца. В отличие от многих художников старой школы Анненков не требовал от модели неподвижности, напротив, предпочитал, чтобы человек двигался, разговаривал, смеялся. Может быть, поэтому портреты 1919–1922 гг. выглядят такими живыми и непосредственными» [Обухова-Зелинская 2015, 14–15].

Своеобразным фоном к рисунку Анненкова может послужить для нас следующая коротенькая рецензия на представление пьесы Садовского на сцене Троицкого театра (она, помещенная все в том же журнале «Театр и искусство», также никогда не перепечатывалась и даже не цитировалась); рецензия эта в некотором отношении может сказать нам, каково могло быть впечатление художника от спектакля: «В “Мальтийском рыцаре” Б. Садовского чувствуется знание эпохи русских пудренных париков, с соблюдением стиля в языке, но пьесу о дворянине Лукоянове, увлекшемся картишками и спасенном рыцарями мальтийского ордена, надо значительно сократить. Живо поставлены сцены игроков; в стиле эпохи внешность и игра у г-жи Канчиеловой (Оленька), хороший Афанасьич – г. Курихин, у г. Борисоглебского много темперамента, но мало тонкости; в незначительной роли мальтийского рыцаря г. Наумов дает соответствующую полуфантастическую фигуру; хорошо задуман выход “ложечника” (г. Завалов), род искусства, восстановить который, пожалуй, захотят наши реставраторы русской старины» [Ю. (Южный) 1915, 188].

Судя по всему, Садовской не очень был доволен сценической версией пьесы: в ней, как он считал, слишком уж были педалированы кабаретные тенденции, вместо мелодрамы режиссер и актеры представили нечто вроде водевиля. Вот как, с долей иронии, десятилетие спустя автор вспоминал о спектакле в Троицком: «Старый барский слуга вышел на сцену в валенках; барышня походила на кокотку; ложечник, т. е. цимбалист, аккомпанировал себе, постукивая двумя деревянными ложками одна о другую (режиссер понял слово ложечник буквально). Ролей никто не знал, но пьеса прошла с успехом» [Садовской 1991, 178].

* * *

Насколько нам известно, на троицкий спектакль были написаны еще две маленькие рецензии (появившиеся уже в других столичных периодических изданиях). В одной из них точно была подмечена характерная черта пьесы – «литературность» [В Троицком театре новая программа, РГАЛИ, л. 358]. В развитие данного тезиса формулируем, что черта эта тесно связана с указанной выше «переимчивостью», иначе – творческой переработкой некоторых сюжетно-стилевых особенностей ряда классических текстов. Очевидно, что в «Мальтийском рыцаре» есть отзвук «Капитанской дочки» Пушкина.

Эта тема подробно рассмотрена нами в специальной статье, опубликованной в журнале «Мир науки, культуры, образования» [Изумрудов 2020а]. Здесь же укажем лишь, что прослеживается определенная функциональная близость персонажей пьесы и пушкинского романа: недоросля Лукоянова, его невесты Оленьки, Афанасьича, Мальтийского рыцаря – и Гринева, Марии Ивановны Мироновой, Савельича, Екатерины II. Образ Мальтийского рыцаря обрисован автором так, что читатель видит в нем самого императора Павла I, которого Садовской всегда особо ценил (и в советские годы тоже, причем демонстративно, с вызовом) как одного из самых ярких правителей России, наряду с Николаем I и Александром III. Подчеркнем также, что в сравнении с «Капитанской дочкой» в «Мальтийском рыцаре» совершенно не затронута социальная проблематика, акцент сделан сугубо лишь на мелодраматическом элементе.

Для читателя, хорошо знакомого с метатекстом Садовского, несомненно, что в пьесе отображен автобиографический фактор: за сюжетной линией Федора Лукоянова и Оленьки в некоторой степени, ассоциативно, угадываются взаимоотношения автора и нижегородской гимназистки, а в дальнейшем женевской студентки Ольги Чубаровой (его «воплощенной совести» [Анчугова 2002, 454]); при этом, делаем оговорку, имеется в виду не то, как эти взаимоотношения на самом деле разрешились, а то, что в идеале могло быть между ними, но так и не стало. У Садовского в его реальной жизни оказалось нечуткое сердце, и он не смог увидеть в Ольге Чубаровой главного для себя человека, свою вторую половинку. И не сложилась его судьба. В горестное для него время, в чужом столичном городе, в отрыве от родного провинциального уюта не оказалось рядом с ним его ангела-хранителя, каким для героя «Мальтийского рыцаря» была его невеста Оленька. И не стало личного счастья, катастрофически разрушилось здоровье, не сбылись многие творческие замыслы. Свои взаимоотношения с Ольгой Чубаровой Садовской переосмыслил в духе онегинского сюжета (о чем, к примеру, его стихотворение с символическим названием «Татьяна» [Садовской 2010, 437–438]). И этот онегинский сюжет его судьбы, как нам представляется, прочитывается в контексте его исповедальной пьесы «Мальтийский рыцарь». Данный аспект в подробностях изложен нами в отдельной работе, известной читателям по публикации в журнале «Мир науки, культуры, образования» [Изумрудов 2020б].

* * *

Применительно к «Мальтийскому рыцарю» можно было бы акцентировать и еще ряд аспектов, но мы ограничены объемом настоящей статьи. Потому выскажемся лишь тезисно. Так, в концепции образов Федора Лукоянова, Афанасьича, Оленьки можно заметить интертекстуальные отсылки к роману И.А. Гончарова «Обломов», однако они, прямо скажем, слабо выражены, поверхностны и не несут того значения, как в случае с пушкинскими произведениями. К примеру, переключка образов Оленьки Садовского и Ольги Сергеевны Ильинской Гончарова сугубо ситуационная, на уровне лишь отдельных деталей. У Садовского не было никаких оснований видеть в гончаровской героине высокое, духовное начало. Ведь она – воспитанница и единомышленница Штольца, а тот, по категоричной характеристике Садовского, – «глубоко отрицательный тип» [Садовской 1992, 180].

И еще один момент. Метатекстово «Мальтийский рыцарь» связан с одним из лучших дореволюционных произведений Садовского – рассказом «Сержант Богодуров». В основе рассказа, написанного, кстати, в один год с пьесой, – тот же мотив избавления от карточной неволи лицом, облеченным исключительными полномочиями. Лицо это – светлейший князь Григорий Александрович Потемкин-Таврический, один из любимейших персонажей Садовского; образ светлейшего князя представлен, в частности, в романе «Двуглавый орел» и в рассказе «Черты из жизни моей» (в последнем, посвященном, кстати, Ольге Чубаровой, помимо основного действия есть и эпизод опять-таки с карточной игрой, когда попавшего в связи с ней в беду главного героя-повествователя выручает «великий пиит при дворе Великой Екатерины», «почтенный любимец Муз» [Садовской 1990, 190, 192] Василий Петрович Петров). Отмеченная выше «литературность» как отличительное свойство художнической манеры нашего автора проявилась в «Сержанте Богодурове» уже и как сюжетообразующий фактор. Творческим ориентиром в этом плане для Садовского стали бытовавшая в народе легенда о князе Потемкине и построенная на ней поэма Н.М. Языкова «Сержант Сурмин». Публикуя рассказ в своем сборнике исторической прозы «Адмиралтейская игла» (1915), автор прямо указал на это в примечании.

МАЛЬТИЙСКИЙ РЫЦАРЬ¹

Мелодрама

Лица:

Федор Степаныч Лукоянов², недоросль из дворян
Ольга Борисовна (Оленька)³, его невеста
Афанасьич, дядька его
Мальтийский рыцарь

Игроки:

Бахтурин
Сидор Иваныч
Осоргин
Андрюха
Первый
Второй
Васька, казачок Лукоянова
Ложечник

Действие в Петербурге в 1800 году

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Комната в квартире Лукоянова. Тусклый петербургский день. Лукоянов, молодой красивый малый с заспанным лицом, одетый, валяется на диване. Афанасьич, благообразный старик, стоит в дверях.

¹ Публикуется впервые, с автографа (РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 2. Ед. хр. 36) [Садовской РГАЛИ]. Публикация, подготовка текста и комментарии Ю.А. Изумрудова.

² Примечательно: у приехавшего из Тамбова дворянского недоросля нижегородская фамилия – от названия уездного города, что в Нижегородской губернии. Обычный прием нашего автора вводить в свои произведения нижегородские реалии; они тоже составляющие автобиографического контекста.

³ Образ ее создавался автором с грустной мыслью об Ольге Геннадьевне Чубаровой (Шереметевой), о том, что судьба не позволила соединить их судьбы, о несостоявшемся счастье. Ольга Чубарова (Шереметева) прожила очень достойную жизнь, была прекрасно образована, умна, талантлива. В советские годы плодотворно занималась изучением наследия и биографии П.Я. Чаадаева и А.И. Герцена, публиковала об этом статьи. Трагически погибла при бомбежке Москвы фашистской авиацией в августе 1941 года. В 2005 году издательство «Индрик» выпустило «Дневник и воспоминания» О.Г. Чубаровой (Шереметевой) [Шереметева 2005].

Лукоянов. Афанасьич, а Афанасьич!

Афанасьич. Я.

Лукоянов. Дай квасу.

Афанасьич. С добрым утром, батюшка Федор Степаныч. Хорошо ль почивать изволили?

(Лукоянов молча отворачивается лицом к стене.)

Афанасьич. Во сне не привиделось ли чего? Червонцы-то родительские хорошо бы хоть во сне увидеть одним глазком. Звону-то их послушать. Да только нету их – ау! – уплыли, не воротишь. Знать в чужих-то карманах им поспокойней будет.

Лукоянов. Ну, затянул, Афанасьич!

Афанасьич *(подходит ближе)*. Эх, сударь-барин, Федор Степаныч, касатик мой! Выносил я тебя на руках с самой колыбели, ветерку на тебя дунуть не давал, без малого двадцать годиков тебя обихаживал, – хватя, из тебя пьяница вышел да картежник. Какого это? Две недели, что мы в Питере этом треклятом маемся, а ни одного вечера путем не проходило. Ни разу не было, чтобы ты, сударь, трезвый почивать лег. Не сходишь никуда, не любопытствуешь. Стоило для того нам сюда из Тамбова ехать. Ведь чистого золота мешок с собой в санях привезли, а ноне его горсточка всего осталась. Все в карты спустил, да кому? Жуликам, мошенникам, голи кабацкой.

Лукоянов. Дашь ты мне квасу али нет?

Афанасьич. Стыда в вас нету, сударь, вот что. Сейчас подам. *(Уходит.)*

Лукоянов. Затылок-то шибко трещит. Все Бахтурин виноват: я шампанеи отродясь не пивал, а он, знай, потчует.

Выходит так, что дело мое пропащее. Вот те и Питер, вот те и невеста, и Преображенский полк! Даже чудно. Как встретил тогда на последней станции этого брюхастого черта, да как прометнул он мне банк, так с тех пор ровно заколдованный хожу. Одни карты на уме. Как во сне, – две недели картежный сон вижу. И то: две недели нынче как раз. *(Зевает.)* Все проиграл дочиста. Двадцать червонцев остается. Афанасьич!

Афанасьич *(идет с тарелками)*. Несу. Выкушайте-ка, сударь, сперва капусты кислой тарелочку, да огурцов соленых. А там и кваску.

Лукоянов. Спасибо. *(Ест.)*

Афанасьич. Да что же это будет такое, батюшка? Федор Степаныч, опомнись, не меня, так родителей пожалей. *(Всхлипывает.)*

Лукоянов. Завтра поедем в деревню, не хнычь только.

Афанасьич. В деревню... А на какие деньги?

Лукоянов. Авось, отыграюсь нынче.

(Васька вбегает, шепчет на ухо Афанасьичу и тотчас уходит.)

Афанасьич. Ну, слава те, Господи, наконец! Не поможет ли Создатель? Федор Степаныч, гостья к нам.

Лукоянов. Какая там гостья, что ты мелешь?

Афанасьич. А вот изволь поглядеть.

(Отворяет с низким поклоном дверь. Входит Оленька, молодая девушка, черноглавая, стройная, с замашками деревенской барышни сквозь городскую чинность.)

Оленька. Здравствуй, Федя!

Лукоянов. Оленька! Ты? Как...

Оленька. А вот так! Знаю, что по-столичному это не годится, что стыдно на квартиру к мужчине холостому благородной девушке идти, – да ведь ты мне не чужой, ты свой мне, Федя! Помнишь, как в Карповке⁴ мы на качелях с тобой качались, да в горелки бегали? Да и Афанасьич не выдаст, не скажет никому. Он же и приходил к нам намедни, сказывал няне, что ты здесь. Здравствуй, Афанасьич!

Афанасьич. Матушка барышня, Ольга Борисовна... Ручку пожалуйте.

Оленька. Давно ль ты приехал, Федя?

Лукоянов. Ты бы шел, Афанасьич.

Афанасьич. В шею гони, не уйду, батюшка.

Оленька. Не ходи, Афанасьич, не ходи. Расскажи-ка мне лучше про барина своего. Отчего это солнце давно встало, а он у тебя все

⁴ Здесь снова являет себя автобиографический контекст. Читателю представляется не какая-то там тамбовская Карповка, а нижегородская. Это село Карповка, на левом берегу Оки, а напротив, на правом – была тогда деревня Щербинка, где была дача Садовских. Там любил проводить время Борис Садовской, там к нему приходило вдохновение. Возможно, что и «Мальтийский рыцарь» замышлялся и писался в Щербинке. В настоящее время на месте этой деревни – микрорайон Нижнего Новгорода Щербинки.

валяется, да еще на диване, да еще одетый? Видно, всю ночь проспал не раздеваясь?

Афанасьич. Был тот грех, матушка Ольга Борисовна.

Оленька. В какой же полк тебя записали, Феденька?

Лукоянов. Ни в какой.

Оленька. Как ни в какой? Да ведь ты служить сюда приехал.

Лукоянов. Не хочу.

Оленька. А не хочешь, так в деревню назад поезжай. И я скоро домой. Вот и по пути.

Лукоянов. Не могу.

Оленька. Не могу, да не хочу – какие все слова нехорошие. Да ты болен, Федя! Афанасьич, что с барином?

(Афанасьич качает головой.)

Васька *(входит)*. Федор Степанович, пожалуйста сюда.

Лукоянов. Сейчас приду.

(Уходит.)

Оленька. Что это с ним, Афанасьич?

Афанасьич. И не спрашивай лучше, матушка. Сама видеть изволишь.

Оленька. Отчего же это?

Афанасьич. Оттого, сударыня, что строго больно родители его держали. Ведь скоро двадцать годков стукнет Федору-то Степанычу моему, а все – того нельзя, этого не могли. Ну вот, вырвался теперь на волно, так надо себя потешить. А что вышло? Высоко сокол залетел, да в болото сел.

Сердце все изныло, матушка Ольга Борисовна. Каждый божий день (завтра, вот, третья неделя) наезжает к нам картежная орда, играют – известно, плутуют все заодно, а он по малолетству ничего не смыслит: не везет, слышь, нонче, так завтра, мол, отыграешься, да так, как воронье, и перетаскали у нас все денежки. Шутка сказать, Ольга Борисовна, золотая моя барышня, все, что Степан Степаныч выдать изволили на мундир да на расходы, – все ухнул до последнего алтына. Сам как есть никуда не ходит; знай, карты гнет до свету, покуда к ранней обедне не зазвонят, а там свалится куды попало, да и спит до обеда.

Оленька. Ну?

Афанасьич. На тебя вся надежда теперь, Ольга Борисовна. Спаси ты его, будь вместо Ангела Хранителя.

Оленька. Что же я сделать могу?

Афанасьич. Прикажите ему, матушка, чтоб в деревню ехал. Он вас послушает.

Оленька. Ай, срам какой! Чтоб так ни с чем и вернулся?

Афанасьич. А здесь что ему делать-то? На паперти просить?

Оленька. Хорошо, я с ним поговорю. Ступай, Афанасьич.

(Афанасьич уходит. Лукоянов идет с письмом.)

Оленька. От кого письмо получил, Федюша?

Лукоянов. Так, от приятеля одного.

Оленька. У тебя уж приятели завелись. Скоро. А вот к нам глаз не показывал.

Лукоянов. Некогда было.

Оленька. Что же ты делал здесь целых две недели?

Лукоянов. Не ваше дело. Вижу, уж успел тебе насплетничать этот идол старый. Вот я его на конюшню сейчас. *(Хлопает в ладоши.)*

Оленька. Федя, что ты? Афанасьича на конюшню?

Лукоянов. Да, его. Пусть выдерут до полусмерти старого холуя.

(Вбегает Васька и останавливается на пороге.)

Оленька. Да ты ли это, Феденька? Опомнись, от тебя ли слышу? Нет, не тот ты! Подменили тебя. Нет моего друга милого! *(Плачет.)*

Лукоянов *(отсылает казачка движением руки).* Оленька! Пожалей ты меня: не рви мое сердце. Ведь и так на нем места живого не осталось.

Оленька. Федя, Федя, что ты с собою сделал?

Лукоянов. Прощай, Оленька!

Оленька. Куда ты?

Лукоянов. Я никуда, а ты иди. Нечего тебе со мной возиться. Как хочешь над покойником причитай, тряси его, зови, кричи, не встанет он из гроба. Ты еще счастлива в жизни будешь. Прощай.

Оленька. Федя! Федя, поди сюда. Погляди в глаза мне.

Лукоянов. Поздно, Оленька.

Оленька. Нет, не поздно. В глазах у тебя вся душа твоя чистая. Милый мой Федя! Помнишь ли, что сказал ты мне на скамейке под старым дубом, в именины мои, в Ольгин день?

Лукоянов. Помню.

Оленька. И что я тебе отвечала, помнишь? Поклялись мы тогда вечно любить друг друга.

Да кабы не любила я тебя, я бы так с тобой говорить не стала. Не кисейная я модница, не столичная недотрога. В несчастьи я тебя, моего любимого, не оставлю. Ведь мы жених и невеста перед Богом. Федя! Я знаю, окаменело сердце в тебе, застыло, но пройдет бесовское наваждение и опять любовь твоя оживет. Я спасу тебя. *(Лукоянов качает головой.)*

Видишь ты этот крестик?

Лукоянов. Вижу. Что это он чудной какой?

Оленька. Мальтийский. Послушай-ка, Федя, что я тебе скажу. Есть здесь в Питере дом, к дому прибит железный ящик. Ежели человек погибает, или обижен кем, надо про то написать, а письмо бросить в ящик, только чтобы запечатано было оно вот таким крестом. Прочитают и вступятся за несчастного.

Лукоянов. Кто?

Оленька. Мальтийские рыцари. Таков их священный долг.

Лукоянов. Сказки ты рассказываешь, Оленька. Не поможет твой крестик. Мои рыцари валеты да тузы, от них спасения чаю. Вот сейчас получил письмо; пишет один... окаянный, что вся ватага ко мне ровно в восемь часов нагрянет.

Оленька. Зачем же ты их принимаешь, Федя? Гони, не вели Афанасьичу пускать.

Лукоянов. Не могу. Пробовал, не могу. Словно сила темная мной владеет. Велит играть. Без зеленого поля свет не мил. Вот и нынче придут они на всю ночь. И промечу я им последние деньги. Либо отыграюсь, либо...

Оленька. Что?

Лукоянов. Ничего.

Оленька. Ничего не будет. Я знаю. Верю. Вот увидишь. До свидания, Федя.

Лукоянов. Прощай.

Оленька. До свидания.

(Уходит. Лукоянов, прохаживаясь по комнате, глядится в зеркало.)

Лукоянов (*один*). Хорош жених! Поглядеть, кремни не обились ли на пистолетах. (*Достает пистолеты из стола.*) Нет, ничего, завинчены крепко. Тоже рыцари верные, не изменят.

Афанасьич. (*врывается с воплем и падает на колени*). Федор Степаныч! Родной! Пожалей меня! Что ты делать хочешь? Помогите! Ратуйте!

Лукоянов. Пусти, Афанасьич, что ты! Тише! С ума спятил.

Афанасьич. За что руки-то на себя наложить хочешь, душу загубить?

Лукоянов. С чего ты взял? Просто гляжу, не развинтились ли кремни, порох есть ли на полках.

(Прячет пистолеты в стол.)

Афанасьич. Отдай ты их мне Христа ради! Ох! Продадим все, заложим, где ни есть денег добудем, пешком придем к батюшке. Дома все обойдется, дома и стены помогают. После опять приедем. Простит тебя Степан Степаныч, не взыщет.

Лукоянов. Лукояновы обманщиками не бывали. Как я родителю в глаза погляжу, как подступлюсь к матери? Они благословили меня не в карты играть.

Афанасьич. Меня одного казни, батюшка, я виноват во всем. Кожу вели содрать, да на базар снести.

Лукоянов. Много за нее не дадут. Разве на карту тебя поставить? Да только... люблю я тебя крепко, Афанасьич... (*Отворачивается.*)

Афанасьич. Соколик мой... Барин мой родимый...

Лукоянов. Иди, Афанасьич, с Богом. Ничего я над собой не сделаю. Иди же.

Афанасьич. Бог даст, отыграешься нонче, батюшка!

(Утираясь, уходит.)

Лукоянов (*прохаживаясь по комнате*). Давеча ровно все сердце во мне перевернулось. Как взглянула она на меня глазами своими, так вся пропасть моя передо мной и открылась. И вижу я теперь, что жить мне нельзя.

А только ежели туз ляжет направо, да потом загнуть вдвое... тьфу! пристало ко мне наваждение, нет от него покою. Как бесы, с рожками, на копытцах, все пики да бубны, так и лезут, так и суются в глаза... дразнят во сне и наяву... Ух, устал я. Тяжело...

(Подходит к дивану и ложится.)

Выспаться надо хорошенько. Там будь, что будет, а покамест еще неизвестно, как дело обернется. Бывало, что с рублем выигрывали горы золотые... Да вот и Осоргин говорил вчера... что ежели положить... короля... а потом...

(Засыпает.)

Афанасьич *(осматриваясь, входит осторожно)*. Започивал! Господи, помилуй нас, грешных.

СЦЕНА ВТОРАЯ

Та же комната. Сумерки. Лукоянов вскакивает с дивана.

Лукоянов. Что это, никак совсем стемнело? И не заметил, как уснул. Эй, огня!

(Васька вносит зажженную свечу, за ним идет Афанасьич.)

Который час, Васька?

Васька. Седьмой, Федор Степаныч; ко всеюнощной ударили.

(Уходит.)

Афанасьич. Отдохнул ли, батюшка?

Лукоянов. Отдохнул.

Афанасьич. Скоро, поди, уж и гости соберутся. Кофейку не прикажешь ли?

Лукоянов. Не надо.

(Васька входит.)

Ты чего?

Васька. Пришли к вам, Федор Степаныч.

Лукоянов. Кто пришел? Неужто из этих кто? Рано больно.

Васька. Нету, не бывал такой вовсе.

Афанасьич. С чего ж ты глаза-то прячешь да трясешься, ровно Каин? Кто таков пришел?

Васька. Сказывал он, да не выговору я.

Афанасьич. Дал бы тебе подзатыльника, да только вот лень. Пойти самому узнать, кто там.

(Уходит и возвращается.)

Лукоянов. Кого бог принес?

Афанасьич. Господин какой-то спрашивает вас. Звания своего не открыл, а приказал доложить, чтобы приняли его.

Лукоянов *(оправляясь перед зеркалом)*. Ну, зови.

(Слуги уходят. Входит Мальтийский рыцарь. На нем черный плащ и ботфорты. На бледном лице большие глаза. Он напудрен.)

Рыцарь. Здравствуйте, сударь.

Лукоянов. Здравствуйте. Простите: знакомства нашего не вспомню. Не ошиблись ли вы?

Рыцарь. Нет, ошибиться мне невозможно. Вы дворянин Лукоянов?

Лукоянов. Я, точно.

Рыцарь. Вы, сударь, в столице никогда не бывали?

Лукоянов. Нет, не бывал.

Рыцарь. Про орден мальтийских рыцарей слышали?

Лукоянов. Нет... впрочем... постойте... Да, нынче мне говорила Оленька... Да, да. Значит, вы вправду рыцарь? Вас Оленька послала?

Рыцарь. Послал меня священный долг рыцарский.

Лукоянов. Прошу садиться. Не изъясните ли мне, милостивый государь, что есть рыцарь?

(Оба садятся.)

Рыцарь. Рыцарь есть защитник слабых и угнетенных. Рыцарь есть прямое воплощение доблести, о коей утратилось малейшее понятие в растленный век наш. А у нас, россиян, сугубо. Мы долг свой давно забыли. Пошатнулись не в обязанности одной, но и в добрых нравах. Орден мальтийский, последний на земле, жаждет людям возвратить истинную честь, которая не в гербе одном живет, но в благородстве душевном⁵.

Лукоянов. На Руси ничему такому не бывать.

⁵ Здесь мы, скорее, слышим голос самого автора, обличающего ненавистную ему мораль модернистской эпохи начала XX века. – Ю.И.

Рыцарь. Все во власти Божией. На своем примере увидите, сударь. Вот вы – погибаете ведь, не так ли?

Лукоянов. Кто вам сказал? Неправда.

Рыцарь. Мне все известно. Вы несчастливы очень.

Лукоянов. Я счастлив.

Рыцарь. Вы лжете, как велит вам мнимая честь, а честь истинная иное шепчет. Не отговаривайтесь, сударь. Вы несчастливы.

Лукоянов. Да, я несчастлив.

Рыцарь. Только напрасно вините вы себя, вы невиновны. Силы темные и злые бродят вокруг вас. Но силою крестною низринется злая сила.

Лукоянов. Чего же хотите от меня?

Рыцарь. Хочу, чтобы крест восторжествовал над злом. Вы призваны в мир добра и света. Доверьтесь мне, и я вас спасу. Вы возвратите честь свою, и любимая девушка будет вашей женой. Но что с вами? Вы плачете?

Лукоянов. О, кто вы? скажите. Сердце мое растаяло. Я вновь начинаю верить в добро.

Рыцарь. После узнаете, кто я. Скройте меня в вашей спальней и ничего не бойтесь. Сюда уже идут, я слышу.

(Скрывается в дверях. Минутное молчание. В растворенную дверь, тяжело покачиваясь, входит Бахтурин.

Он толст и краснолиц, с косичкой, в темном костюме.)

Бахтурин. Здравствуй, Федя! Хе-хе! Как поживаешь?

Сидор Иванович *(Сморщенный лысый старичок в красном кафтане. Вбегает, семеня ножками.)* Добрый вечер, Федюша! Хи-хи!

Осоргин *(Красавец в гусарском мундире. Входит мерным шагом, крутя усы.)* Bonjour, cher Theodore!

Андрюха *(В поддевке над русской рубахой. Дюж и косоглаз.)* Федору Степанычу!

(За ним Первый и Второй. Все, здороваясь, подходят к Лукоянову и тихо смеются. Слышно одно непрерывное хихиканье.)

Лукоянов. Здравствуйте, господа!

Гости *(Сразу хохочут громко.)* Ха-ха-ха!

Лукоянов. Чему вы смеетесь?

Бахтурин. Больно уж мы рады, что тебя увидели.

Сидор Иванович. Соскучились по тебе.

Андрюха. Что же столик-то не велишь разложить? Время золотое зря тратим.

Лукоянов. Стол приготовить я сейчас велю, только долго играть не будем. У меня двадцать червонных всего осталось.

Гости. Ха-ха-ха!

Бахтурин. Эка чудак! Нешто двадцать золотых мало? Это деньги большие. С ними выиграть двадцать тысяч можно.

(Васька раскладывает стол.)

Андрюха. Зарылся, Федор Степаныч. Знать, ты игрок счастливый!

Голоса. Вот теперь смотри, как повезет ему. Повезет! Ха-ха-ха!

(Начинается игра. Бахтурин мечет.)

Андрюха. И вправду везет. Гляди-кась, а?..

Бахтурин. Наиграл. Что за диковина? Опять банк сорвал.

(Сидор Ивановыч и Андрюха отходят.)

Андрюха. Вот так штука, Сидор Ивановыч. Нарочно, что ли, просаживает Бахтурин? Ведь уж сотни четыре отмахнул.

Сидор Ивановыч. Ума не приложу, Андрюха, – такой случай... *(У стола восклицания и гул.)* Что, опять?

Бахтурин *(встает)*. Баста. Пусть другой кто мечет, а я не стану. Небывалое вовсе дело. *(Подходит к Сидору Ивановычу.)* Руки не слушаются, понимаешь? Хочу передернуть, не выходит ничего.

(Васька становится у дверей.)

Лукоянов. Что тебе?

Васька. Ложечник пришел.

Голоса. Ну-ка, зови, зови!

Ложечник *(Ярко-рыжий молодой мужик в красной рубашке входит и кланяется господам. В руках у него ящик с натянутыми струнами и две «ложки».)* Здорово, господа честные! Сыграть прикажете?

Сидор Ивановыч. Валяй! А я карты покуда перетасую. Теперь уж промечу тебе, Федя, погоди. В банке сто. Идет?

Лукоянов. Идет.

(Играют.)

Ложечник (*поет, подглядывая*).

Как с утра, младой, мне неможется,
Ах, неможется, нездоровится,
Нездоровится, гулять хочется.
Я пойду, млада, в хоровод плясать,
Разыграюся с подружками.
Вы, подруженьки, голубушки,
Научите, как домой придти,
На расправу к мужу старому?
Уж я улицей – серой утицей,
Переулочком – перепелочкой,
К воротам тесовым – черным сободем,
На широкий двор – ясным соколом,
На крылечко – красной девицей,
В новы сени – молодой женой⁶.

Голоса. Выиграл опять! Все Федор взял! Нет, тут что-то не так!
Бахтурин с Сидоркой стакнулись. Этого быть не может. Какого лешего!

Андрюха. Эй, хозяин! Вели хоть вина подать, все веселее будет. А то выиграл, да и угостить не хочешь.

(Лукоянов хлопает в ладоши: Афанасьич и Васька разносят вино. Ложечник тихо играет плясую.)

Что, старина, намедни все скулил, что барин твой проигрался – глянь-ка, на столе-то что – какую уйму загреб.

Афанасьич (*тихо*). Богу молитесь, батюшка!

(Уходит с Васькой. Игроки пьют у стола.)

Лукоянов. Клянусь спасеньем души моей, что больше никогда не возьму карт в руки. Только бы отыгратся. Счастьем моей Оленьки клянусь.

(Игроки идут к столу. Осоргин садится метать.)

Осоргин. Allons! Держись, Theodore! В банке пятьсот.

Лукоянов. Держу!

⁶ Стихотворение Б.А. Садовского «Бабыя». В авторские сборники не входило. Публиковалось в журнале Сатирикон (1912. № 4. 20 января) [Садовской 2010, 243]. – Ю.И.

(Играют)

Ложечник *(поет)*

Ты игумен, игумен мой,
Клобук черный, глаза сердитые,
Ты зачем меня в чернецы постриг,
Удалого добра молодца?
Уж я посох под стол брошу,
Камилавочку под лавочку.
Не мое дело к обедне ходить,
Не мое дело к вечерне звонить.
Я хочу пить зелено вино,
С молодницами песни играть,
Красных девок в келью вживать!⁷

Осоргин. Стой! Что за чудеса! Ребята! Опять все взял Лукоянов!

(Общее молчание.)

Голоса. Нет, шалишь! Мы сами с усами! Все одно, не поддадимся. Пускай Андрюха мечет, а там еще бабушка надвое сказала. Мы все свидетелями будем. Плутует он, не иначе.

Ложечник. Еще спеть, господа честные?

Голоса. Убирайся к нечистому! Пошел, пес рыжий! Это ты несчастье принес. Гони его в шею, братцы!

(Ложечника выталкивают.)

Андрюха *(садится метать)*. Иди-ка сюда, барин. Я те вздую, у меня запляшешь.

(Играют в глубоком молчании.)

Лукоянов. Баста! Я выиграл. Больше не играю.

Андрюха. Нет, врешь, брат! Это я выиграл, а не ты! Все мое! Нечисто играешь, видно!

Лукоянов. Как, я нечисто играю? Господа, вы видели?

Бахтурин. Видели. Передергиваешь, любезный!

Сидор Иваныч. Карты подменные у тебя.

⁷ Эта песня почти полностью совпадает со стихотворением «Монашья» [Садовской 2001, 83]. – Ю.И.

Осоргин. Крапленая колода.

Все. Давай деньги назад! Деньги сюда! Деньги!

Лукоянов. Подлецы!

Голоса. А, ты еще ругаться! Держи его! Осоргин, забирай червонцы и айда!

(Андрюха хватает Лукоянова за горло, Осоргин пытается собрать деньги. В дверях появляется Мальтийский рыцарь.

Все смотрят, окаменеv. Рыцарь сбрасывает плащ; под плащом красная туника с большим мальтийским крестом на груди. Одной рукой он опирается на трость, другой гневно указывает на дверь. Игроки исчезают молча и быстро, один за другим.)

Оленька *(вбегает).* Жив, спасен! Федя мой, Федя!

(Лукоянов берет ее за руку и подводит к рыцарю. Оба становятся на колени. Рыцарь их благословляет. Афанасьич рыдает у дверей.)

(1911 г.)

Приложение

Б. Садовской и В. Шкловский, – конечно же, очень разные фигуры, в отношении к искусству занимавшие зачастую противоположные позиции. Но и здесь могут обнаружиться точки сближения. Так, монтажный принцип, за который ревностно ратовал Шкловский, оказался важен и для Садовского, чему примером хотя бы роман «Пшеница и плевелы» (1936–1941). Вот как, в декабре 1940-го, писал об этом произведении автор Чуковскому, на даче у которого, собственно, и произошло его знакомство со Шкловским: «...теорию прерывности воплотил я в романе, состоящем из 150 лоскутков, как бы ничем не связанных» [Садовской 1992, 192]. Да и под некоторыми оценками Шкловского творчества советских писателей Садовской, без сомнения, подписался бы.

В послереволюционное время Садовской из-за тяжелой болезни вынужден был жить в Нижнем Новгороде, в отрыве от культурных центров. О новостях литературной жизни он узнавал из писем своих друзей и знакомых. Вот что, в частности, сообщал ему о формалистах Г.П. Блок, двоюродный брат великого поэта (в мае и июне 1921 года): «Получил приглашение на организационное открытие нового

литературного общества. Один из учредителей – Бор. Мих. Энгельгардт. Знаете ли Вы его? Удивительно милый, умный и образованный человек, только совсем больной. Это один из немногих борцов против знаменитого “формального” метода, насаждаемого так рьяно гг. Шкловскими, Жирмунскими, Эйхенбаумами и другими иностранцами. По части “общественных начинаний” я не любитель, но так как иностранцы с их методом неприятны мне до крайности, — все-таки пойду. Под их монополию подкапываться нужно»; «Относительно формального метода боюсь, что объясню Вам недостаточно научно. Я мало осведомлен по этой части, чувствую только, что это не настоящее. Подход приблизительно такой: до сих пор все историко-литературные исследования неизменно грешили великим субъективизмом, не имели никакой общей единой основы, а потому не имели и цены. Надо найти такую основу. Она не в содержании произведения, а в его форме, на которой и нужно сосредоточить все внимание, — исключительно на ней. И Боже сохрани вдаваться в “оценку”! Нужно изучать как кто пишет, какие подбирает слова, какие любит гласные и согласные, как “инструментирует”, из какой области берет образы, какие эпитеты, сколько у него пиррихийев в строке, какая у него система “композиции” и т. д. Все, что вне этого, — от лукавого. Из данных, полученных таким путем, слагаются представления о литературных школах и о литературной наследственности. Так, например, мне пришлось прочесть в брошюре одного профессора, что Алексей Толстой должен быть по этим данным причислен к школе Фета. Говорят, что начало этому направлению положили Веселовский и Потебня. Вероятно, они были правы, обращая внимание *и* на эту сторону, последователи же их — “из иностранцев” — перестарались: только это, мол, и нужно, благо дешево и легко доставляет звание профессора. Трудно ли, например, подсчитать, сколько пиррихийев у Тютчева, или сколько раз Лермонтов упоминает тигра. Иностранцы — это Викт. М. Жирмунский, Эйхенбаум и Шкловский. Лично я с ними не знаком, но много слышал про них и видел их. Жирмунский лучше других — основательнее. Эйхенбаум раздраконивает Толстого (“Как *сделана* Анна Каренина?” и т. д.). Шкловский наглее и авторитетнее всех. Говорят, он очень умен и талантлив, но физиономия отталкивающая, с зелеными ослабленными зубами. Мне пришлось слышать, как он предлагал переделать Жюль Верна, — заменить устаревшее новым, усовершенствовать его машины, ускорить ход его кораблей и пр. Шкловский говорит, что

каждую вещь надо “пошевелить: “остраннить”, “одомашнить”, а последователи его, и Эйхенбаум в том числе, оперируют этими словами и делают выноски: – “термин, введенный Виктором Шкловским”. Про русских Шкловский говорит: “эта нация...” <...> Скверно то, что молчание у нас. Вот и всплывают Нельдихены и говорят: мы поэты. А Шкловские принимаются их разбирать. Умеют они и лекцию устроить, и в какую-нибудь газетку заметочку тиснуть, и образовать кружок “Серапионовых братьев”. А другие не умеют» [Влюбленные в Фета 2007, с. 98, 102].

Оценки эти, конечно же, резкие, категоричные, запальчивые, могущие возмутить кого-то из наших читателей. Но они были, и мы их должны знать, чтобы представлять себе мироощущение Садовского в провинциальном Нижнем.

С Б.М. Эйхенбаумом Садовской, судя по всему, был знаком еще по дореволюционному Петрограду, где находился на журналистской работе. Они порой даже публиковались под одной журнальной обложкой (к примеру, в январском за 1914 год номере «Современника», где были опубликованы рассказ Садовского «Гроб Мазепы» и эйхенбаумовский «Обзор иностранных журналов»). У Садовского и Эйхенбаума были общие друзья – В.Л. Комарович и Ю.А. Никольский, выпускники и кандидаты в профессора Петроградского университета. Последние приезжали в Нижний читать лекции в открывшемся там в 1918 году Государственном университете и тесно общались с Садовским, также занимавшимся со студенческой молодежью у себя на дому. Был утвержден профессором нижегородского университета и Эйхенбаум, однако объективные обстоятельства помешали ему приехать в Нижний. В 1920-е Садовской и Эйхенбаум переписывались; Борис Михайлович предпринимал меры помочь своему адресату с публикацией его «Записок». Е.К. Моравский, один из литературных учеников Садовского, посетитель его домашней творческой студии, так, в частности, извещал его из Ленинграда в 1929 году: «Вышел ряд итоговых книг критиков-формалистов.<...> Ликвидируются высшие курсы искусствоведения при институте истории искусств, где на литературном отделении, к стати сказать, критики и писатели (Эйхенбаум, Каверин и др.) вспоминали на лекциях Ваши книги и где немало было Ваших поклонников» [Моравский, РГБ, л. 5].

Что касается третьего из знаменитого формалистского сообщества – Ю.Н. Тынянова, у нас нет точных сведений, был ли он знаком

с Садовским, но вот что несомненно: Юрий Николаевич хорошо знал его творчество и ценил его роль в литературе. Так, в статье о безвременно ушедшем из жизни молодом поэте Георгии Маслове, сочувственно отзываясь о его «органичном» и «сознательном» «возврате к Пушкину», Тынянов отмечал: «Этот возврат к стилю Пушкина, Баратынского, Дельвига заметною струею проявился тогда в литературе (Б. Садовской, Ю. Верховский). Он был плодотворен; стилизация была повторением или отблеском старого на новом фоне – пушкинский стих на фоне символистов приобретал новые, неведомые раньше, тона. Словесная ясность пушкинского стиха-плана, стиха-программы на фоне насыщенного, обремененного нового стиха получала значение сложной простоты» [Тынянов 1977, 137].

Биографы и исследователи Садовского давно уже включили его в один, с Тыняновым, ряд творцов исторической прозы. Нам представляется (оговоримся: именно *нам представляется*: потому как, не исключено, кто-то и оспорит наше мнение, и примем это с уважением), что это не совсем корректно: все-таки как художник Садовской интереснее Тынянова, стиль его (особенно в поздних произведениях) сочнее, многограннее, экспрессивнее.

Мы не нашли каких-либо печатных высказываний самого Садовского о Тынянове (да таковых и не могло быть, ибо выступать в послереволюционное время как литературный критик Садовской не имел никакой возможности). Располагаем лишь частным его суждением в сентябрьском 1941 года письме к мемуаристу М.М. Мелентьеву (по поводу романа Юрия Николаевича «Пушкин»): «Дорогой Михаил Михайлович. Ваш отъезд из Москвы явился для нас весьма неприятным сюрпризом. Воскресенья наши лишаются теперь одного из интереснейших гостей. Сочувствую Вашим слезам при чтении «Копперфильда», но от Тынянова вряд ли заплачете. Правда, я готов был заплакать при чтении первых глав, но слезы мои вызваны были тупоумием и невежеством автора. Желаю Вам бодрости и здоровья. Борис Садовской» [Мелентьев 2001]⁸.

⁸ Стоит отметить, что столь негативная оценка романа Тынянова «Пушкин», данная Борисом Садовским, созвучна уничижительным высказываниям Михаила Бахтина по отношению к тыняновскому «Кюхле»: «Тынянов не мастер: у него нет ни стиля, ни языка, которые позволили бы сделать художественное 196

И в заключение еще немного о Шкловском, но уже иной, поздней эпохи. В 1967 году Виктор Борисович, знаменитый писатель, автор трех десятков книг, посетил родной город Бориса Садовского – Нижний Новгород, носивший тогда имя пролетарского классика Максима Горького. Встретился с местными литераторами, коллегами и наследниками Садовского по писательскому ремеслу. Побывал в гостях у известного горьковского поэта Б.Е. Пильника. Борис Ефремович в течение многих лет вел поэтический кружок – в определенной мере продолжил традиции домашней литературной студии Бориса Садовского, объединившей в то, уже далекое послереволюционное десятилетие талантливую молодежь города, мечтавшую о творчестве, с увлечением внимавшую урокам подлинного мастера. Через кружок Пильника прошли едва ли не все молодые горьковские поэты. Зачастую питомцев своих Пильник собирал у себя на квартире, где была потрясающая библиотека, по подбору раритетов одна из лучших в городе. В ней были прижизненные издания екатерининской эпохи, Золотого и Серебряного веков. Борис Ефремович на конкретных и убедительных примерах показывал, что такое настоящая поэзия: с полок (благо они всегда под рукой) снимались и читались томики Блока, Есенина, Ахматовой, Гумилева, Мандельштама, Анненского, Брюсова, Ходасевича, Садовского... И были вдохновенные споры, творческие озарения...

Виктор Борисович с большим, азартным интересом ознакомился с пильниковской библиотекой и пополнил ее своей книгой – мемуарами «Жили-были» с благодарной дарственной надписью. Приведем этот автограф, ибо все вышедшее из-под пера классика формализма ныне обретает особую ценность: «На память о долгом разговоре в милом доме среди многих книг Борису Ефремовичу Пильнику. А меня зовут Виктор Шкловский. 26 февраля 1967 года. Горький» [Шкловский 1967].

В тот 1967 год со Шкловским встречался и самый авторитетный в Горьком прозаик Н.И. Кочин. Он тогда готовил к публикации роман «Нижегородский откос», где впервые, за все советское время, талантливо, ярко, убедительно рассказывалось о литературной жизни Нижнего в 1920 годы (когда, кстати будет сказать, и преподавал своим студийцам секреты писательского мастерства Борис Са-

произведение. <...> Поэтому “Кюхля” совершенно ничтожен, не пригоден даже для школы» [Бахтин 2000, 410]. – *Прим. ред.*

довской). Кочин воскресал в романе и пору своей молодости, когда он, студент-словесник, открывал для себя мир большой литературы. В библиотеке Шкловского сохранилась подаренная ему Кочиным книга, объединившая два его романа, – «Юность. Парни». Прочити-руем и из нее автограф. Веско, мудро сказал о Шкловском Николай Иванович: «Дорогой Виктор Борисыч! Дарю Вам свою книгу в знак давней к Вам любви за Ваше самоотверженное служение Прозе, за Вашу завидную эрудицию, за Вашу самобытность (Вы, бесспорно, лучший критик нашего времени), за Вашу мудрость, за Ваш неповторимый стиль, за Ваше умение сохранить в себе Личность и ценить ее в других. *Н. Кочин. 1967 г. 20 март. Г. Горький*» [Кочин 1967].

Источники

Анненков 1915 – Анненков Ю.П. *Я. Завалов в роли ложечника в спектакле Троицкого театра по пьесе Б.А. Садовского «Мальтийский рыцарь»* // Театр и искусство. 1915. № 15. С. 213.

Анненков 2001 – Анненков Ю.П. *Повесть о пустяках*. СПб., 2001.

Балиев, РГАЛИ – Балиев Н.Ф. *Письма Б.А. Садовскому* // РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 23. 82 л.

Блюм, РГАЛИ – Блюм В.И. *Письма Б.А. Садовскому* // РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 2. Ед. хр. 57. 15 л.

Кондратьев 1994 – Кондратьев А.А. *Письма Б.А. Садовскому* // De visu. 1994. № ½ (14). С. 3–39.

Моравский РГБ – Моравский Е.К. *Письмо Б.А. Садовскому* // РГБ. Отдел рукописей. Ф. 438. Карт. 3. Ед. хр. 4.

Пушкин 1960 – Пушкин А.С. *Собрание сочинений*: В 10 томах. Т. 4. Евгений Онегин. Драматические произведения. М., 1962.

Садовской 1909 – Садовской Б.А. *Позднее утро*. М., 1909.

Садовской 1916 – Садовской Б.А. *Ледоход: Статьи и заметки*. Пг., 1916.

Садовской 1990 – Садовской Б.А. *Лебединые клики*. М., 1990.

Садовской 1992 – Садовской Б.А. *Заметки. Дневник (1931–1934)* // Знамя. 1992. № 7. С. 172–194.

Садовской 1994 – Садовской Б.А. *Записки (1881–1916)* // Российский Архив (История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.). М., 1994. Вып. 1. С. 106–183.

Садовской 2001 – Садовской Б.А. *Стихотворения, рассказы в стихах, пьесы и монологи*. СПб., 2001.

Садовской 2010 – Садовской Б.А. *Морозные узоры: Стихотворения и письма*. М., 2010.

Садовской РГАЛИ – Садовской Б.А. *Мальтийский рыцарь* // РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 2. Ед. хр. 36.

Шереметева 2005 – Шереметева О.Г. *Дневник и воспоминания*. М., 2005.

Литература

Андреева 1994 – Андреева И.П. «Чукоккала» и около // *De vizu: Историко-литературный и библиографический журнал*. 1994. № 1/2. С. 49–61.

Анчугова 2002 – Анчугова Т.В. «В Москве многое запряжено в глубину» (Борис Садовской и Ольга Шереметева: неизвестные материалы) // *Московский архив. Историко-краеведческий альманах*. М., 2002. Выпуск 3. С. 451–471.

Бахтин 2000 – Бахтин М.М. *Собрание сочинений. Т. 2*. М., 2000.

В Троицком театре новая программа, РГАЛИ – *В Троицком театре новая программа* // РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 4. Ед. хр. 3. Альбом Б.А. Садовского. Л. 358.

Влюбленные в Фета 2007 – *Влюбленные в Фета: Письма Г.П. Блока Б.А. Садовскому (1921–1922)* // *Наше наследие*. 2007. № 83–84. Начальная часть. С. 84–111.

Изумрудов 2020a – Изумрудов Ю.А. *Пьеса Бориса Садовского «Мальтийский рыцарь»: вопросы творческой истории, поэтики, проблематики* // *Мир науки, культуры, образования*. 2020. № 1 (80). С. 425–428.

Изумрудов 2020б – Изумрудов Ю.А. *Скрытый онегинский сюжет в пьесе Бориса Садовского «Мальтийский рыцарь»* // *Мир науки, культуры, образования*. 2020. № 1 (80). С. 302–304.

Кочин 1967 – Кочин Н.И. *Автограф от 20. 03. 1967 г. на форзаце книги: Кочин Н.И. Юность. Парни. Горький, 1966*.

Мелентьев 2001 – Мелентьев М.М. *Мой час и мое время: Книга воспоминаний*. СПб., 2001. URL: <https://e-libra.ru/read/569646-moy-chas-i-moe-vremya-kniga-vozpominaniy.html> (дата обращения 1.04.2020).

Обухова-Зелинская 2015 – Обухова-Зелинская И.В. *Открывая известное: Коллекция Юрия Анненкова в собрании ГЛМ* // *Портреты, иллюстрации, театральные зарисовки: Альбом-каталог*. М.,

2015. С. 12–25. (Серия «Коллекции Государственного литературного музея»).

Тихвинская 1995 – Тихвинская Л.И. *Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917*. М., 1995.

Тынянов 1977 – Тынянов Ю.Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977.

Чуковский 1991 – Чуковский К.И. *Дневник (1901–1929)*. М., 1991.

Чукоккала 2006 – Чукоккала: *Рукописный альманах Корнея Чуковского*. М., 2006.

Шкловский 1967 – Шкловский В.Б. *Автограф от 26. 02. 1967 г. на форзаце книги*: Шкловский В.Б. *Жили-были*. М., 1964.

Эфрос 1918 – Эфрос Н.Е. *Театр «Летучая мышь» Н.Ф. Балиева. Обзор десятилетней художественной работы первого русского театра-кабаре*. Пг., 1918.

Ю. (Южный) 1915 – Ю. П. (Южный Петр) *Троицкий театр // Театр и искусство*. 1915. № 15. С. 188.

GLIMPSE INTO THE HISTORY OF BORIS SADOVSKY'S PLAYWRIGHTS: THE MELODRAMA «THE MALTESE KNIGHT»

© **Izumrudov Yury Aleksandrovich** (2019), ORCID ID: 0000-0001-8945-4786, SPIN-code: 2178-5120, PhD in Philology, associate professor, N.I. Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (37, Bolschaja Pokrovskaja street, Nizhny Novgorod, 603000, Russia) izumrud.nnov@mail.ru

The article is devoted to the dramatic composition of B.A. Sadovsky, the least known sphere of his creative life. The scope of Sadovsky's works for the theatre is determined; this is a topical issue, as his plays have never been gathered, nor systematized properly, and the texts of some of them have not yet been found in archives or lost. The genre diversity of Sadovsky's playwright is demonstrated. In his works he tapped into melodrama, comedy, monologue, vaudeville, tragedy, sketches, and even mystery. The importance of purposeful study of Sadovsky's dramaturgical heritage is noted, as it allows to expand our knowledge of the author's role as a writer and gives an opportunity to make a deeper, more organic judgment of his metatext. Sadovsky's fruitful and highly acclaimed cooperation with the miniature theatres that became popular during the Silver Age, and above all with N.F. Baliyev's Bat, is underlined. As for the themes of the plays, their Pushkin aspect is emphasized, the manifestations of which are diverse. The article also features, along with our comments, the first publication of Sadovsky's melodrama «The Maltese Knight», the manuscript of which 200

is kept in RGALI. The article discusses the creative history of the play, in this connection pays special attention to the interpretation of drawings by I.E. Repin and Y.P. Annenkov as responses of contemporaries to reading and stage performance of «The Maltese Knight». The review of the performance at the St. Petersburg Troitsky Theatre, which was never published and is unknown to contemporary researchers, is quoted. The features of the play's poetics are accentuated. Its intertextual and metatextual connections are revealed. The study reveals the autobiographical nature of the beginning of the play and shows how aspects of relations between the author and Olga Chubarova (Sheremeteva) are reflected in the play. In the context of Repin's drawing - a portrait of a young student V. B. Shklovsky holding the manuscript of «The Maltese Knight» – the author reviews the theme «B. Sadovsky and formalists (V. Shklovsky, B. Eikhenbaum, Yu. Tynianov)». The article also features an unknown autograph by Shklovsky.

Keywords: B.A. Sadovsky, «The Maltese Knight», O.G. Chubarova (Sheremeteva), I.E. Repin, Y.P. Annenkov, V.B. Shklovsky, formalists.

References

(Articles from Scientific Journals)

Андреева 1994 – Andreyeva I.P. «Chukokkala» i okolo ["Chukokkala" and about]. De vizu: Istoriko-literaturnyy i bibliograficheskiy zhurnal, 1994, № 1/2, pp. 49–61. (In Russian).

Анчугова 2002 – Anchugova T.V. «V Moskve mnogoye zapryatano v glubinu» (Boris Sadovskoy i Ol'ga SHeremeteva: neizvestnyye materialy) ["In Moscow, much is hidden in depth" (Boris Sadovskoy and Olga Sheremeteva: unknown materials)]. Moskovskiy arkhiv. Istoriko-krayevedcheskiy al'manakh, V. 3, Moscow, 2002, pp. 451–471. (In Russian).

Изумрудов 2020a – Izumrudov YU.A. P'yesa Borisa Sadovskogo «Mal'tiyskiy rytsar'»: voprosy tvorcheskoy istorii, poetiki, problematiki [Boris Sadovsky's play "the knight of Malta": questions of creative history, poetics, and problems]. Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The world of science, culture, and education], 2020, no. 1 (80), pp. 425–428. (In Russian).

Изумрудов 2020b – Izumrudov YU.A. Skrytyy oneginskiy syuzhet v p'yese Borisa Sadovskogo «Mal'tiyskiy rytsar'» [Hidden Onegin plot in Boris Sadovsky's play "the knight of Malta"]. Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The world of science, culture, and education], 2020, no. 1 (80), pp. 302–304. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

Тынянов 1977 – Tynyanov YU.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of literature. Cinematography]. Moscow, 1977. (In Russian)

Ю. (Южный) 1915 – YU. P. (YUzhnyy Petr) Troitskiy teatr. Teatr i iskusstvo, 1915, no. 15, p. 188. (In Russian).

(Monographs)

Мелентьев 2001 – Melent'yev M.M. Moy chas i moye vremya: Kniga vospominaniy. SPb., 2001. Available at: <https://e-libra.ru/read/569646-moy-chas-i-moe-vremya-kniga-vospominaniy.html> (accessed 1.04.2020). (In Russian).

Тихвинская 1995 – Tikhvinskaya L.I. Kabare i teatry miniatyur v Rossii. 1908 – 1917 [Cabarets and miniature theaters in Russia. 1908 – 1917]. Moscow, 1995. (In Russian).

Эфрос 1918 – Efros N.E. Teatr «Letuchaya mysh'» N.F. Baliyeva. Obzor desyatiletney khudozhestvennoy raboty pervogo russkogo teatra-kabare [Theater " Bat " by N. F. baliev. Review of the ten-year artistic work of the first Russian cabaret theater]. Petrograd, 1918. (In Russian).

(Others)

В Троицком театре новая программа, РГАЛИ – V Troitskom teatre novaya programma [In the Troitskiy theater a new program]. RGALI. F. 464. Op. 4. Ed. khr. 3. Al'bom B.A. Sadovskogo [Album by B. A. Sadovsky], L. 358. (In Russian).

Влюбленные в Фета 2007 – Vlyublennyye v Feta: Pis'ma G.P. Bloka B.A. Sadovskomu (1921–1922) [In love with Fet: Letters of G. p. Blok to B.A. Sadovsky (1921–1922)]. Nashe naslediyе [Our heritage], 2007, no. 83–84, nachal'naya chast' [initial part], pp. 84 – 111. (In Russian).

Кочин 1967 – Kochin N.I. Avtograf ot 20. 03. 1967 g. na forzatsе knigi: Kochin N.I. YUnost'. Parni [Autograph from 20. 03. 1967 on the flyleaf of the book: Kochin N. I. Youth. Guys]. Gor'kiy, 1966. (In Russian).

Обухова-Зелинская 2015 – Obukhova-Zelin'skaya I.V. Otkryvaya izvestnoye: Kolleksiya YUriya Annenkova v sobranii GLM [Opening the famous: Yuri Annenkov's Collection in the GLM collection]. Portrety, illyustratsii, teatral'nyye zarisovki: Al'bom-katalog [Portraits, illustrations, theatrical sketches: Album-catalog]. Moscow, 2015, pp. 12–25. (In Russian).

Чуковский 1991 – CHukovskiy K.I. Dnevnik (1901–1929) [Diary (1901 – 1929)]. Moscow, 1991. (In Russian).

Чукоккала 2006 – CHukokkala: Rukopisnyy al'manakh Korneya CHukovskogo [Chukokkala: Korney Chukovsky's Handwritten almanac]. Moscow, 2006. (In Russian).

Шкловский 1967 – SHklovskiy V.B. Avtograf ot 26. 02. 1967 g. na forzatsе knigi: SHklovskiy V.B. ZHili-byli [Autograph from 26. 02. 1967 on the flyleaf of the book: Shklovsky V. B. Lived-were]. Moscow, 1964. (In Russian).

Поступила в редакцию 20.12.2019