

другую, «здешнюю весну». В его восприятии, «утешенные весной небытия» Блока — это какие-то духовные мертвецы, которые «в глухую ночь» ждут спасения. Но, уверял он поэта, они не мертвые, поскольку «ночь не оглохла, Бог не оглох». Они — просто блуждающие в ночи «странники», которым доступны животворящие «звуки». Стоит только протянуть им руки... Но ведь об этом и блоковский финал стихотворения: «Ты проклянешь, в мученьях невозможных, / Всю жизнь за то, что некого любить! / Но есть ответ в моих стихах тревожных: / Их тайный жар тебе поможет жить».<sup>28</sup> Этот «ответ» поэта-провидца — опора и надежда отчаявшемуся пессимисту, каковым сам Блок себя не считал, по крайней мере в то время.

Конечно, могут быть и другие трактовки гиппиусовского текста, который многозначен и не исчерпывается переключками со стихотворением Блока.

Почему Гиппиус не послал поэту свое «третье поучение», не опубликовал его? В первых, Вл. Гиппиус не мог не учитывать, что Блок в 1912 году никак не откликнулся на цикл из четырех стихотворений. Возврат к «диалогу» с очередным «поучением» мог восприниматься как нечто излишнее, докучное. Во вторых, он, видимо, осознавал, что не стоит уже выступать в роли учителя поэта, авторитет, роль и значение которого возрастали с каждым годом.

<sup>28</sup> Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 103.

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-4-213-230

© К. А. Купян

## НАД РУКОПИСЯМИ СТАТЕЙ ВЯЧ. ИВАНОВА.\* ЧАСТЬ 1. «„РЕВИЗОР“ ГОГОЛЯ И КОМЕДИЯ АРИСТОФАНА»

Огромный архив Вяч. Иванова разбирался и обрабатывался в течение нескольких десятилетий серьезными архивистами. Но, несмотря на все усилия, атрибутировать и описать все рукописи этого малоизученного тогда писателя было невозможно, и значительный их корпус после первой архивной обработки оставался неопознанным. Среди ивановедов за такими единицами закрепилось условное название «братских могил». В середине 2000-х годов коллективом исследователей была предпринята попытка максимально уточнить описание этого архива, на что был выделен грант. По ивановским материалам в Рукописном отделе ИРЛИ (ф. 609) эта работа была проделана знатоком Вяч. Иванова (особенно указанного фонда этого архивохранилища) Г. В. Обатниным; опись сейчас вводится в научный оборот. Что же касается Рукописного отдела РГБ (ф. 109), где хранится самая объемная часть архива писателя, то к ней приступила группа исследователей под руководством замечательного специалиста по творчеству Вяч. Иванова Н. В. Котрелева; но атрибутика так и не была проведена до конца во многом из-за огромного объема работы, на которую не хватило жизни ученого.

Поэтому условные названия единиц хранения и сейчас можно встретить в описях архива Вяч. Иванова, например, такие единицы, как «Заметки, выписки, наброски», «Наброски и заметки. Разрозненные листы», «Черновики статей (Отрывки, наброски и др.)» или несколько объемистых папок под заглавием «О Дионисе». Часто в названии использовалась первая строчка рукописи, например: «Статья о „театре будущего“ («В судьбах искусства коллективное проявление самобытных творческих сил народа...»)».<sup>1</sup> К настоящему времени эта рукопись опознана, оказавшись фрагментом (без

\* Выражаю глубокую благодарность Г. В. Обатнину и А. Л. Соболеву за ряд ценных указаний.

<sup>1</sup> НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 5. № 6.

начала) доклада «К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия».<sup>2</sup> Иногда на папке воспроизводится первоначальное название статьи или части статьи, поскольку под таким названием здесь хранится, среди прочего, титульный лист или первые страницы ранней редакции. Примером тому может служить папка под названием «Лирика Поликсены Соловьевой»,<sup>3</sup> где перемешаны черновые и беловые автографы фрагментов разных редакций статьи, в окончательном виде получившей название «Поликсена Соловьева (Allegro) в песне и думе». Загадочной выглядит и рукопись, названная обработчиком «О гуманизме», которая на поверку оказалась вариантом второй главы статьи «Кручи».<sup>4</sup> Затрудняет идентификацию автографов не только фрагментарность рукописей, но и тот факт, что в различных статьях, докладах, лекциях и других выступлениях Иванова за разные годы встречаются повторы одних и тех же цитат, излюбленных мыслей и имен — своего рода сигнатур его эссеистического дискурса.

Примеры условной или ошибочной атрибуции материалов в фонде Иванова можно умножить. Ясно одно: специальной подготовительной работы по *полистному описанию* всех единиц, хранящихся в архивах Вяч. Иванова, как это было сделано в преддверии академического собрания сочинений А. А. Блока или Ф. М. Достоевского (не говоря о классических «описаниях рукописей Пушкина»), так и не было проведено. Поэтому текстолог, готовящий статьи Вяч. Иванова для академического собрания сочинений, сталкивается с необходимостью большой предварительной работы.

Ему приходится иметь дело и с другими случаями неточного и ошибочного описания рукописных источников. Речь идет о неверном распознавании автографов / авторизованных копий, а также об определении характера автографа (черновой, частично перебеленный с синхронной правкой, беловой с последующей правкой и т. д.).

Большой предварительной работы требуют статьи, к которым сохранились целые папки автографов: как правило, листы в них сложены без должной сортировки, без попытки установить последовательность фрагментов относительно текста статьи или хронологии их написания. Для систематизации требуется распознать и расшифровать все наброски и черновики, что позволяет в ряде случаев выявить рукописи, не имеющие отношения к указанной в описи статье, а также отделить автографы ранней редакции от поздней и т. д. Кроме того, для идентификации рукописей желательно привлечь имеющиеся биографические сведения по истории создания того или иного произведения.

Можно предположить, что в случае особо значимых для Иванова философско-критических или историко-литературных статей, где формулировались его сокровенные мысли, автором были исписаны буквально пачки бумаги. Конечно, черновики со временем уничтожались и пропадали, и для ряда принципиальных статей (особенно ранних, собранных в авторских книгах) сохранились лишь наборные рукописи и корректуры, изредка — фрагменты беловиков или черновики. Но для некоторых не собранных, но важных статей сохранилось множество рукописных источников.

И тут мы сталкиваемся с некой психологической особенностью одного из ведущих идеологов символизма. Известный говорун-златоуст, автор блестящих словесных импровизаций, «соответчик» и «совопросник» в многочасовых беседах на «башне» и в сложнейших спорах в религиозно-философских собраниях, он, как ни странно, писал тяжело и трудно, с невероятной затратой сил и бумаги, многократно переписывая один и тот же фрагмент, одну и ту же строчку, меняя местами предложения и слова, заменяя, вставляя и вычеркивая фразы, возвращаясь к предыдущей формулировке и вновь зачеркивая ее. Подчас этот многократно переписанный фрагмент так и оставался в рукописи, не будучи включен в основной текст, но иногда Иванов возвращал

<sup>2</sup> См. ее использование при достаточно спорной реконструкции полного текста доклада в публикации Р. Берда (Русская литература. 2006. № 2. С. 188).

<sup>3</sup> ИРЛИ. Ф. 609. № 150. 24 листа.

<sup>4</sup> ИРЛИ. Ф. 607. № 159.

ся к нему в последующих редакциях и переработках статьи. Заметим, что работа над текстом велась на всех этапах: и по перебеленному тексту, и по тщательно переписанной наборной рукописи, и по корректурам. И уже опубликованные ранее на русском языке тексты вновь переписывались и правились при переводе на иностранный язык.<sup>5</sup> Это тщательное прописывание и последующая переработка текста, по всей видимости, отчасти объясняет репутацию Иванова как кунктатора, постоянно затягивающего сроки сдачи обещанной или заказанной работы.

Итак, обращаясь к рукописям, хранящимся в папках с многочисленными разрозненными материалами той или иной статьи, следует прежде всего понять, с каким типом автографа мы имеем дело, а именно: что за «грязный» автограф мы держим в руках: первоначальный черновой набросок (ЧН) или перебеленный текст с многочисленной правкой (БАП). Понять же это необходимо, чтобы в дальнейшем попытаться расшифровать нечитаемые черновые записи, сделанные в начале работы. Иногда это дает возможность, хотя бы гипотетически, представить историю создания того или иного произведения или его наиболее сложного для формулирования фрагмента, установить отправной импульс, порядок написания глав и частей статьи. Впрочем, это процессы взаимосвязанные: не разобрав и не прочитав все имеющиеся автографы той или иной статьи, невозможно систематизировать и разложить листы рукописи, надлежащим образом описать их в текстологической части комментария и отразить в разделе «Другие редакции и варианты».

Помогают установить тип рукописи и некоторые внешние данные. Например, первоначальный черновой текст Иванов часто набрасывал карандашом — не читаемый с первого взгляда скорописью. Характеристику этой скорописи оставил нам замечательный текстолог и специалист по Серебряному веку Н. А. Богомолов, занимавшийся расшифровкой самых трудных для прочтения рукописей — дневников и записных книжек поэта. «Всякий, работавший с текстами Иванова, — писал он, — знает, насколько тяжело бывает понять его записи, особенно сделанные для самого себя. Красивый летящий почерк то и дело стремится стать прямой линией, из которой только некоторые буквы выбиваются, но и они становятся похожими друг на друга. Некоторые буквы могут иметь по два варианта начертания, причем один из них может употребляться чрезвычайно редко, что делает догадки весьма затруднительными. <...> Окончания очень часто вообще не дописываются, буквы из середины слов пропускаются, нередки опiski и неожиданные сокращения. К текстам такого рода приходится относиться, как к своего рода загадке...».<sup>6</sup>

Первоначальные черновые наброски (ЧН), которые писались исключительно для себя, относятся к рукописям такого рода. Но в данном случае разгадать некоторые «загадки»: нечитаемые слова, «стремящиеся стать прямой линией», или сокращения (подчас до одной буквы) — помогают последующие перебелки наброска. Это не только беловые автографы (БА), но чаще рукописи, которые можно определить как беловые автографы с многочисленной правкой (БАП). Начало нижнего слоя таких автографов является перебелкой предыдущего ЧН. Таким образом, несколько фраз или несколько абзацев, а иногда — одна-полторы страницы БАП, тождественные или почти тождественные соответствующему ЧН, записаны значительно более разборчивым почерком. В процессе дальнейшего заполнения листа эти перебеленные фрагменты почти всегда правились и дописывались, при этом и правка, и новые фрагменты, вписанные

<sup>5</sup> Примером может служить история перевода Ольгой Ресневич-Синьорелли на итальянский язык книги «Переписка из двух углов». Судя по сохранившемуся объемному эпистолярию вокруг этого перевода, Иванов многократно перерабатывал и менял текст в своей части «Переписки», вплоть до существенной правки третьей корректуры, что вызвало определенные трения между ним и переводчицей и возмущение итальянского издателя (см.: Тройная переписка: Вячеслав Иванов и Ольга Шор в переписке с Ольгой Ресневич-Синьорелли (1925–1938) / Предисловие и подг. текста К. А. Кумпан; комм. А. д'Амелия, К. Кумпан и Д. Рицци // Русско-итальянский архив. Салерно, 2012. [Т.] IX/I. Ольга Синьорелли и русская эмиграция. Переписка. С. 251–425).

<sup>6</sup> Богомолов Н. А. Проблематизация текста как способ чтения трудных мест // Богомолов Н. А. Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М., 2010. С. 6.

на полях или между строками, с неизбежными сокращениями, оказываются столь же трудно читаемыми, как первоначальные черновые наброски, являя новые и новые зачатки. Особенно это касается расшифровки сокращений.

Остановимся для примера на работе над сохранившимися источниками к двум статьям Вяч. Иванова: «„Ревизор“ Гоголя и комедия Аристофана» и «Юргис Балтрушайтис как лирический поэт». Попытаемся систематизировать и уточнить автографы в папках к первой из них и отметим интересную находку в папке с материалами ко второй.

В первой части нашей работы речь пойдет о рукописях статьи «„Ревизор“ Гоголя и комедия Аристофана», заказанной Вяч. Иванову В. Э. Мейерхольдом в Риме, куда режиссер вместе с женой, З. Н. Райх, приехал в начале июля 1925 года. Статью эту, объемом немного более половины печатного листа, Вяч. Иванов отправил в редакцию задуманного режиссером журнала «Театральный Октябрь» 28 сентября того же года, т. е. между заказом и его исполнением прошло около двух с половиной месяцев, что для Иванова — рекордный срок. Автор считал статью «одной из важнейших»,<sup>7</sup> написанных им, и отмечал, что она ему «стоила немало труда».<sup>8</sup> Об этом же свидетельствуют более полусотни рукописных страниц, сохранившихся в Римском архиве Вяч. Иванова, которые разложены по двум папкам.<sup>9</sup> Все страницы эти описаны, оцифрованы и вывешены на сайте Римского архива Вяч. Иванова.<sup>10</sup> Таким образом, рукописи Римского архива, в отличие от рукописей в других хранилищах, полистно описаны, что облегчает работу исследователей и текстологов и не может не вызывать чувства благодарности к его хранителям и обработчикам. Тем не менее по мере прочтения листов становится очевидным, что их атрибуция и распределение по папкам и внутри папок подчас требует тех самых уточнений и систематизации, о которых мы говорили выше. Общедоступность рукописей дает возможность уточнить описание, а желающим проверить наши исправления и соображения — обратиться к указанному сайту.

Первая папка являет собой 15 пронумерованных архивистом рукописных листов с оборотами и имеет 8 аннотированных отделов, первый из которых отведен под титульный лист (л. 1), а последний восьмой — одна страница (л. 15 об.) — выделен как черновик начала главы VI. Шесть же основных разделов соотносятся с шестью главами основного (печатного) текста статьи. Рукопись первой главы (л. 3–4) в описании названа «беловым автографом», второй — пятой глав (л. 5–12) — «черновыми автографами», а рукопись шестой (л. 13–15) — беловым автографом с правкой. Рукопись же последней (седьмой) главы в папке отсутствует.

При распознавании беловик/черновик обработчик явно руководствовался количеством правки. Между тем если внимательно присмотреться к почерку нижнего слоя этой рукописи, то в целом ее можно определить как перебеленный текст с позднейшей правкой всех шести глав (*БАЛ<sub>1</sub>*). Конечно, в первой и в шестой главах меньше правки, но тут важна не степень загрязненности рукописи, а именно почерк нижнего слоя автографа, разборчивый, без сокращений, с прописанными словами и расставленными знаками препинания. Иначе говоря, первая и вторая главы, а также — четвертая, пятая и шестая являются целиком перебеленный текст (мы имеем в виду нижний слой рукописи) с последующей правкой. Что же касается третьей главы, то в основной части

<sup>7</sup> См. письмо Вяч. Иванова З. Н. Райх от 23 августа 1926 года (Вяч. Иванов в переписке с В. Э. Мейерхольдом и З. Н. Райх (1925–1926) / Публ. Н. В. Котрелева и Ф. Мальковати // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 275).

<sup>8</sup> См. письмо Вяч. Иванова З. Н. Райх от 30 сентября 1925 года (Там же. С. 266).

<sup>9</sup> Речь идет о двух первых папках с рукописными материалами (РАИ. Оп. 2. Карг. 14. № 1, 2), поскольку три следующие (№ 3–5) представляют собой машинописные или печатные переводы этой статьи на французский, итальянский и английский языки. Здесь же вывешены три последние страницы статьи в немецком переводе, опубликованном в журнале «Сокопа». Об этом см. далее.

<sup>10</sup> См.: <http://www.v-ivanov.it/archiv/op2-k14.htm>; дата обращения: 31.07.2023.

это тоже перебеленный текст, вплоть до последнего листа 8. На нем в самом конце страницы автор начал править последние две фразы главы, и правка перекинулась на оборот этого листа. Изначально третью главу заключали две перебеленные фразы, с толкованием цитаты из гоголевского драматического этюда «Развязка „Ревизора“», где писатель следующим образом пытается оправдать критический пафос своей комедии: «„Посмеемся великодушно над мерзостью собственной!.. Не возмутимся духом, если какой-нибудь рассердившийся городничий, или, справедливее, сам нечистый дух, шепнул его устами: — Что смеетесь? Над собой смеетесь! — Гордо ему скажем: — Да, над собой смеемся..., потому что слышим приказанье высшее быть лучшими других“ («Развязка»)».<sup>11</sup> Вот эти фразы:

«Мы слышим (и признаемся в том!), что в этих красноречивых тирадах Гоголя не все звучит верно и убедительно, кое-что, напротив, фальшиво, сентиментально и искусственно. Мы объясняем это узко-моралистической точкою зрения, занятою мыслителем».<sup>12</sup>

<sup>a</sup> Слово мыслителем перешло на оборот листа 8 и потом было зачеркнуто вместе со всей второй фразой.

Далее Иванов начал переделывать первую из них, приблизив ее к основному тексту, а также зачеркнул вторую фразу, а вместо нее на обороте листа начал писать продолжение абзаца. Это — незаконченный черновой набросок окончания главы III, записанный той самой скорописью, плохо читаемым, «летающим» (с поднимающимися вверх неровными строками) почерком, с недописанными словами, обильной синхронной правкой (вставками, вычеркиваниями, пометами о перестановке фрагментов и т. д.). Недописанной осталась большая вставка на нижнем поле этого листа (л. 8 об.).

Воспроизведем здесь этот заключительный фрагмент третьей главы (ЧН<sub>1</sub>) послыно, вынося в сноски зачеркнутые фрагменты нижнего слоя.

### ЧН<sub>1</sub>

«Вопрос, относящи<йся> к эстетической категории форм коллективного самосознания, нельзя безнаказанно обсуждать с точки зрения узко-моралистической.<sup>a</sup> Восторг Гоголя всегда<sup>b</sup> музыкален, его рассудок моралистичен.<sup>c</sup>

С другой стороны<sup>d</sup>, ветхие меха традиционной комедии не могут вместить нового вина<sup>e</sup>, предчувствуемого<sup>f</sup> Гогол<ем>: он морализирует поневоле, п<отому> ч<то> в формы традиционной> миров<ой><sup>g</sup> комедии не умещается иное содержание всенародной идеи<sup>h</sup> об

„Высокая“ комедия древности, морали чуждая<sup>i</sup>, была равно по формам, как и по духу, музыкальна: сделав эту принципиальную оговорку, попытаемся показать<sup>j</sup>, что гоголевский идеал всенародного Смеха<sup>k</sup> в точности соответствует задачам, какие она себе ставила и столь же просто, сколь гениально<sup>l</sup>, разрешала<sup>m</sup>».

<sup>a</sup> *Вместо этой фразы было:* <sup>a</sup> Нельзя безнаказанно занимать узко-моралистическую точку зрения в обсуждении вопроса, касаемого эстетических категорий форм коллективного самосознания <sup>b</sup> Нельзя безнаказанно обсуждать с точки зрения узко-моралистической вопрос, относящи<йся> к эстетической категории форм коллективного самосознания

<sup>b</sup> всегда — вписано

<sup>c</sup> *Здесь стоял астериск (\* знак вставки), и на нижнем поле была вписана следующая недописанная фраза:* С другой стороны... и т. д.

<sup>d</sup> *Вместо:* С другой стороны было начато: <sup>a</sup> Отчасти же и<sup>b</sup> Притом и

<sup>e</sup> *Вместо:* вина было: содержания

<sup>f</sup> *Было:* интуитивно предчувствуемого

<sup>g</sup> миров<ой> — вписано

<sup>h</sup> *Было:* мысли

<sup>i</sup> морали чуждая — вписано

<sup>11</sup> Цит. по: Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // Театральный Октябрь. Л.; М., 1926. Сб. 1. С. 93. Иванов цитирует Гоголя с неточностями.

<sup>12</sup> Буквами латинского алфавита здесь и далее отмечены текстологические сноски к цитатам из автографов Иванова; они следуют сразу после процитированного документа.

<sup>j</sup> Было: можно утверждать

<sup>k</sup> Было начато: соот<ветствует?>

<sup>l</sup> Вместо: и столь же просто, сколь гениально было: и с гениальностью удачно

<sup>m</sup> Далее было начато и зачеркнуто: Бросим взгляд

А вот как выглядит этот абзац в основном тексте статьи, с учетом переработанной первой фразы на л. 8 (см. выше):

«Признаёмся, что в красноречивых похвалах очистительному смеху не все, на наш слух, звучит верно и убедительно, — кое-что, напротив, фальшиво: сентиментально, отвлеченно и искусственно. В обсуждении вопроса, относящегося к эстетической категории форм коллективного самосознания, нельзя безнаказанно быть только моралистом. Восторг Гоголя всегда музыкален, его рассудок моралистичен. „Высокая“ комедия древности, морали чуждая, была равно по формам, как и по духу, музыкальна. Сделав эту оговорку, попытаемся показать, что гоголевский идеал всенародного Смеха весьма близок задачам, какие она, комедия пятого века, себе ставила и столь же просто, сколь удачно, разрешала».<sup>13</sup>

Отметим, что если первый (до вставки) и второй (после вставки) фрагменты *ЧН<sub>1</sub>* в доработанном виде вошли в заключительную часть последнего абзаца третьей главы, то незаконченная вставка (где традиционная драма сравнивается с «ветхими мехами») в него не вошла. Однако мысль эта, как мы увидим далее, будет учтена Ивановым при дальнейшей работе над статьей.

Черновым является и последний лист рукописи в этой папке (л. 15 об.). Ему справедливо отведен специальный раздел, так как написан он той же скорописью с синхронной правкой, как писались первоначальные черновые наброски. Лист описан так: «Начало части VI. „Хор и герой“. Текст зачеркнут». Все эти сведения считаются с самого листа, где автор указал номер главы (архивист именуется ее то «главой», то «частью») и ее название, а весь автограф перечеркнул по диагонали сплошной чертой. По всей видимости, перебеливая шестую главу, Иванов воспользовался чистым оборотом этого листа, не обратив внимания, что на другой стороне был набросан первоначальный черновой фрагмент ее начала (назовем *ЧН<sub>2</sub>*):

## ЧН<sub>2</sub> (л. 15 об.)

### «VI.

#### Хор и герой

В статье „Эстетическая норма театра“ («Борозды и Межи», стр. 260–278) пишущий эти строки уже наметил<sup>a</sup> свой взгляд на общую схему драмы. Свои настоящие рассуждения заставляют его<sup>b</sup> напомнить<sup>c</sup> вкратце<sup>d</sup> читателям<sup>e</sup>, знакомым с названной статьей, ее основные положения.

В каждом произведении искусства есть<sup>f</sup> начало, подлежащее оформлению, и<sup>g</sup> начало оформляющее. В искусстве сцены»

<sup>a</sup> Над словом: наметил — вписан не зачеркнутый вариант: обнажил

<sup>b</sup> Далее было начато: при<помнить?>

<sup>c</sup> Далее было: читателю ее основные положения

<sup>d</sup> Далее было: темы написанного

<sup>e</sup> Далее было: итоги

<sup>f</sup> Далее было: то, что подлежит

<sup>g</sup> Далее было: то, что придает энергию

<sup>13</sup> Там же. Текст статьи был установлен и исправлен нами в соответствии с рукописью, в частности, в настоящем фрагменте слово «Смех» во фразе «всенародный Смех» должно было быть написано с прописной. На nepoзвoлитeльную редакционную правку этой статьи Иванов указал в письме к З. Н. Райх от 23 августа 1926 года (Вяч. Иванов в переписке с В. Э. Мейерхольдом и З. Н. Райх (1925–1926). С. 275).

Приведем также для сравнения этот фрагмент в печатном тексте, который был полностью идентичен началу главы VI (л. 13) настоящей рукописи (БАП<sub>1</sub>):

«VI. Хор и герой.

„Всякое творение искусства, — писали мы<sup>1)</sup>, — есть результат на взаимном искании основанного взаимодействия двух начал: вещественной стихии, подлежащей преобразованию, и действенной (актуальной) формы, как идеального образа, своим отпечатлением на вещественной стихии, поскольку она таковое приемлет, — ее преобразующего“.

В искусстве сценическом...

<sup>1)</sup> В статье „Норма Театра“ («Борозды и Межи», М., 1916, стр. 260–278), где намечаемая бегло схема отношений между хором и героем развита с надлежащею полнотой<sup>14</sup>.

Как мы видим, Иванов решил в окончательном тексте не пересказывать свои мысли, а процитировать соответствующий фрагмент из своей старой статьи, допуская (в постраничной сноске) неточность в ее названии.

Определение характера рукописей в папке существенно, так как он диктует способ их подачи в разделе «Другие редакции и варианты». Так, все расхождения с основным текстом на листах шести глав (БАП<sub>1</sub>), благодаря близости верхнего слоя правки к окончательному тексту, можно представить в виде лексических вариантов к соответствующим строкам и словам основного текста (естественно, что вариативным является в большинстве случаев нижний зачеркнутый слой рукописи). В то же время указанные черновые наброски не имеют прямого соответствия с основным текстом, и их следует подать в разделе единым текстом, с указанием в сносках всех зачеркиваний и вставок.

Итак, содержание первой папки следует описать так образом: беловой автограф с правкой (БАП<sub>1</sub>) первых шести глав статьи «„Ревизор“ Гоголя и комедия Аристофана», с черновыми набросками (ЧН<sub>1</sub> и ЧН<sub>2</sub>) на оборотах листов 8 и 15. Насколько правомерно выделение этой рукописи (из 15 листов) в отдельную папку, будет видно из дальнейшего изложения.

Теперь обратимся к материалам второй папки.<sup>15</sup> Она по объему превосходит первую, и ее состав более пестрый. Однако будем следовать за порядком листов в ней, т. е. за порядком развески их на сайте, и лишь после атрибуции рукописей определим, как, с нашей точки зрения, следовало бы описать, сгруппировать и распределить материал.

Сразу бросается в глаза странность атрибуции первой рукописи в этой второй папке: «Беловой автограф рукою Шор <?>, чернила. Главы I–III». И здесь же обработчик, верно указав иное название второй главы, отмечает также и отличное от основного заглавие «части IV» (выше разделы статьи названы «главами»): «Теория всенародного смеха». И наконец, в этой же аннотации указано, что на последнем листе 6 «под текстом дописан фрагмент, отсутствующий в окончательном тексте». Все это общее описание требует уточнения.

Прежде всего, остается непонятным, что же за рукопись перед нами: автограф или авторизованная копия рукой О. Шор? С первого взгляда можно убедиться, что перед нами именно беловой автограф, выполненный старательным каллиграфическим почерком, по шаблону разлинованных листов, с равными интервалами между строками. Позднейшая правка тут минимальна. Такие идеальные беловые автографы являются исключением среди бумаг рукой Иванова. Как правило, так аккуратно и четко переписывались статьи его помощниками (в ранние годы — М. М. Замятниной, а в поздние — О. Шор) и обычно перед сдачей в типографию. Эта каллиграфичность и породила, вероятно, ошибку в описании. Но, внимательно присмотревшись к этому «беловику», невозможно не узнать авторский почерк по характерному написанию букв, в чем легко убедиться, сопоставив настоящий беловой автограф с рукописью

<sup>14</sup> Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана. С. 96.

<sup>15</sup> РАИ. Оп. 2. Карт. 14. № 2.

первых трех глав в первой папке (БАП<sub>1</sub>). Отметим, что именно как автограф идентифицирует эту рукопись и Д. В. Иванов в текстологическом комментарии к статье.<sup>16</sup>

Что касается другого названия «части IV», то тут мы имеем дело с механической ошибкой: перед нами рукопись только трех первых глав, что зафиксировано в предыдущем абзаце того же описания единицы: «Главы I–III». Речь, безусловно, идет о третьей главе «Теория всенародного Смеха», которая в основном тексте имеет то же заглавие, и его уточнения не требуется.

И наконец, указание в конце аннотации «дописанного» под текстом на последнем листе фрагмента (л. 6) также требует корректировки. Дело в том, что сверка этой белой рукописи трех первых глав с тремя первыми главами печатного текста в «Театральном Октябре» выявляет существенное расхождение с печатным (основным) текстом. Иначе говоря, в ней содержится большое количество дописанных и переписанных фрагментов. Особенно это касается первой главы «Комедийный Город», текст которой почти вдвое больше основного. Имеются расхождения и в других главах. Так, например, в главе III среди прочего встречается прописанный текст того незавершенного фрагмента, который мы отметили в ЧН<sub>1</sub> как не попавший в основной (печатный) текст. Вот как он вставлен сюда (выделяем этот «дописанный» фрагмент курсивом):

«Восторг Гоголя всегда музыкален, его рассудок моралистичен, как и его религиозность<sup>a</sup>. С другой стороны, ветхие меха традиционной комедии не могут вместить нововина, предчувствуемого Гоголем: он морализирует поневоле, потому что в формы ее не умещается иное содержание всенародной идеи».

<sup>a</sup> как и его религиозность — *вписано*.

Однако «дописанный» фрагмент на листе 6, в отличие от переработки всего текста, которая не бросается в глаза, вписан не каллиграфическим, а близким к скорописи почерком Иванова. Именно появление этой вставки повлекло за собой желание автора ее переработать, развив высказанную здесь мысль, что и было сделано на обороте того же листа 6. Таким образом, беловая рукопись завершается в конце третьей главы, так же как в случае с третьей главой рукописи первой папки (БАП<sub>1</sub>), еще одним черновым наброском (ЧН<sub>3</sub>), фиксирующим семантически очень значимое, но незаконченное размышление Иванова.

При внимательном рассмотрении можно установить, что этот «дополнительный» фрагмент является не последним, а предпоследним абзацем на листе 6: Иванов вписал его на нижнем поле последнего чистового листа рукописи, а потом стрелкой перенес наверх, вставив перед последним абзацем основного текста, начинающимся словом «Признаёмся» (см. выше, с. 218, где мы приводим последний абзац, начинающийся этим словом). Он должен был следовать перед этим словом, т. е. после неточно приведенной Ивановым гоголевской цитаты из драматического этюда «Развязка „Ревизора“» («Посмеемся великодушно над мерзостью собственной. Да, над собой смеемся, потому что слышим приказанье высшее быть лучшими других!»). Далее шел указанный в описи «дописанный» фрагмент, толкующий эту цитату:

«Что значат эти последние слова? То же ли что Гомеровы ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων?<sup>17</sup> Нет, Гоголь <хочет><sup>a</sup>, чтобы всенародный Смех был *христианским* <преодо>лением всего того, что искажает подлинную (в <том?> же смысле) красоту человека. Совместим ли <Сме>x<sup>b</sup> с христианским отношением ко злу в мире и в <собств>венной душе? Признаём<ся>»

<sup>a</sup> Слова и фрагменты в угловых скобках срезаны на полях и являются конъектурными вставками при наложении этого текста с его переработкой на обороте (см. далее).

<sup>b</sup> Было: этот <Смех>

<sup>16</sup> Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 753–754 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием номера тома и страницы). Правда, сын Иванова почему-то называет эту каллиграфическую рукопись «черновым автографом».

<sup>17</sup> Быть выше всех (*др.-греч.*).



Поставленный в конце этого нового абзаца вопрос о совместимости Смеха с христианским отношением ко злу, мучительнейший вопрос для Гоголя, требовал пояснения и развития. И Иванов вернулся к нему в следующем черновом наброске на обороте листа 6, начав его с переделки процитированного «дописанного» фрагмента, на лицевой его стороне:

ЧН<sub>3</sub> (л. 6 об.)

«Что значат эти последние слова? То же ли что формально<sup>a</sup> совпадающие с ними слова Гомеровы: ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων? Нет, Гоголь хочет, чтобы всенародный Смех был *христианским* преодолением всего того, что искажает истинную — в *христианском* смысле красоту человека. Совместим ли смех с *христ<и>анским* отношени<ем> ко злу в мире и в собстве<ни>ой душе? И<sup>b</sup> может ли эстетическ<ая> по существу эмоция<sup>c</sup> смеха быть непосредств<енным> выражением морального пафоса?<sup>d</sup>

Возможно ли см<ешная> карриатура черта, как предмет смеха<sup>e</sup>

Не смеемся ли мы над чертом лишь как над мифическим образом и лишь<sup>f</sup> в той мере, в какой этот образ не разоблачает, а напротив<sup>g</sup> скрывает<sup>h</sup> от нас его подлинную природу<sup>i</sup> и усыпляет настороженность нашего нравственного сознания иллюзией его ничтожества».

<sup>a</sup> формально — *вписано*

<sup>b</sup> И — *вписано*

<sup>c</sup> эстетич<еская> по существу эмоция — *вписано*.

<sup>d</sup> *Далее было начато*: <sup>a</sup> Где эстетический субстрат <sup>b</sup> Можно смеяться над чертом, но это же не <sup>c</sup> *начато*: И если <sup>d</sup> Если черт может быть полезным. *Далее шел зачеркнутый вертикальной чертой текст*:

[Если черт в известном смысле представляется смешным, предметом смеха является мифич<еский> образ, прикрывающий моралью смысл. Смешное в черте не есть [смешная ли<чина?>] его внешний образ

Смешным представляется в известных условиях <обычный?> черт

Смешное в черте не есть ли <названная?> [его?] мифич<ность> образа, [прикровенная] маскирующая [его] нравственное зло?

И не постольку ли смешон черт, поскольку мифич<еский> образ закрывает его нравственно.

Не в той ли только мере смешон черт, в какой его нравственная сущность [пр<икрыта?>] [покрыта] замаскирована мифич<еским> образом?<sup>18</sup>

<sup>e</sup> *Далее было начато*: имеющего

<sup>f</sup> лишь — *вписано*

<sup>g</sup> не разоблачает, а напротив — *вписано*

<sup>h</sup> *Далее было*: обманывает нас — *вписано и зачеркнуто*

<sup>i</sup> *Далее шел фрагмент, зачеркнутый одной чертой*: и [обманывает] или создает иллюзию его [бессилия] ничтожества, т. е. усыпляет в нас [насторож<енность>] чуткость к реальному божеству чтобы

Итак, цельная рукопись на листах 1–6 второй папки (впоследствии мы определили ее как БА<sub>3</sub>) является беловым автографом первых трех глав, отличным от автографа трех первых глав основного текста статьи, с незаконченным черновым наброском на обороте листа 6 (ЧН<sub>3</sub>) — попыткой переработки и осмысления вписанного в беловик предпоследнего абзаца.

Далее в описании второй папки шел пустой лист 7, а за ним — два черновых автографа, первый из которых (на л. 8) набросан простым карандашом, а второй (на л. 10 об., после пустого листа 9) является чернильной «переработкой фрагмента на л. 8», т. е. первого черного автографа. Эти записи не привязаны к главам основного текста и проаннотированы как «черновые наброски о хоровом начале».

Приведем расшифровку первого наброска, написанного почти не читаемой карандашной скорописью, о многих словах которой мы догадывались, благодаря более разборчивому началу переписанного чернильного варианта на л. 10 об. Итак, вот этот карандашный текст:

<sup>18</sup> В прямые скобки здесь и далее заключены зачеркнутые фрагменты текста. Буквами русского алфавита в примечаниях отмечены последовательные варианты.

ЧН<sub>4</sub> (л. 8)

«Но сделаем дальнейшие выводы. Парабаза не только единственно возможна в хоровой драме, но и составляет собственную задачу коллективного хора. Утверждая в „Рев<изо-ре>“<sup>а</sup> рудимент парабазы, мы утверждаем в нем<sup>б</sup> подпочвенную хоровую основу,<sup>с</sup> и так как слова Гоголевой парабазы — слова Городничего,<sup>д</sup> этот последний разоблачает корифея скрытого хора. Как это возможно, если уже с IV в<ека> хор<sup>е</sup> не только как архитекто-н<ический> принцип формы атрофируется,<sup>ф</sup> но и как внутренний нерв действия надолго<sup>г</sup> замирает? Это возможно потому, что именно как внутрен<нему> нерву действия, хору не суждено было умереть,<sup>г</sup> нерасчлененный и простой, и потому<sup>и</sup> выявленный как единое собир<ательное> лицо<?><sup>к</sup> в драме античной, он ушел внутрь<sup>л</sup> позднейшей драмы и дифференцировался в зарождающуюся чужд<ую> среду; чем сплоченнее эта среда<sup>м</sup> и чем активнее противостоит она в своей сплоченности герою,<sup>н</sup> тем явственнее слышен в драме пульс хоровой волны<sup>о</sup>. Гоголю не нужно было прибегать к новшествам, вроде <1 буква нрзб.><sup>п</sup> <3 буквы нрзб.><sup>к</sup>, чтобы построить свою комедию существенно на хоре; явственно<sup>р</sup> слышит-ся в „Ревизоре“ прибой хоровой волны».

<sup>а</sup> Далее было: присутствие

<sup>б</sup> Далее было: <sup>а</sup> присутствие хора <sup>б</sup> скрытое присутствие хора

<sup>с</sup> Было: энергии

<sup>д</sup> Далее было: узнаем в этом наглядно корифея скрытого хора

<sup>е</sup> Было: атрофируется

<sup>ф</sup> атрофируется — *вписано*

<sup>г</sup> надолго — *вписано*

<sup>г</sup> Далее было: но хор

<sup>и</sup> Далее было: непосредственный

<sup>к</sup> как единое собир<ательное> лицо<?> — *вписано*

<sup>к</sup> Было: в античной драме

<sup>л</sup> Далее было: драмы

<sup>м</sup> Далее было: <sup>а</sup> тем более <sup>б</sup> тем действеннее <sup>в</sup> тем ощутимее ее хоровая функция

<sup>н</sup> Далее было: <sup>а</sup> тем живее бьется в драме хоровая волна. И <sup>б</sup> тем напряженнее бьется в драме хоровая волна. И <sup>в</sup> тем сильнее бьется в драме хоровая волна. И

<sup>о</sup> Было: энергии

<sup>п</sup> Далее шла неразборчивая прописная буква, которую мы условно читаем как: Ж? или М? или Ш?

<sup>к</sup> Далее шли неразборчивые три буквы, которые мы условно читаем как: Пет? или Нет? или Пев? или Нев?

<sup>р</sup> Было: столь явственно

Перед нами действительно фрагмент о скрытом хоре, наличие которого вытекает из обнаруженного Ивановым в тексте «Ревизора» элемента древнегреческой комедии — «парабазы». Парабазой являются, по мнению Иванова, инвективы Городничего в финале комедии, обращенные к толпе персонажей (на сцене) и к сидящим в зале зрителям, и, таким образом, Городничий превращался в корифея хора, а возникшая хоровая волна делает зрителем (в зале и на сцене) хором. Уразумев смысл этого шаг за шагом зачеркнутого и прописанного фрагмента, можно выдвинуть первое предположение, что перед нами начальный набросок статьи, где известный знаток и адепт древнегреческой драматургии, прозрев в финале комедии Гоголя полный аналог аристофановой парабазы, пытается отыскать и остальные элементы аттической комедии в «Ревизоре», а именно: хор и его корифея. То есть в качестве рабочей гипотезы мы предположили, что перед нами конструкт ядра статьи — запись сокровенной мысли Иванова, побудившей его обратиться к написанию заметки, иначе говоря, — первый подступ к статье «„Ревизор“ Гоголя и комедия Аристофана». Но эта гипотеза, как мы увидим далее, оказалась ошибочной.

На этом этапе работы не расшифрованными остались два загадочных буквенных сокращения в ЧН<sub>4</sub>: (буква Ж? или М.? или Ш.? и далее сокращение: Пет? или Нет? или Пев? или Нев?). Надежда, что эту загадку поможет разгадать следующий, уже чернильный, набросок «о хоровом начале», нижний слой первого абзаца которого — перебеленный ЧН<sub>4</sub>, не оправдалась.

Вот как выглядит расшифровка следующего наброска (ЧН<sub>5</sub>; л. 10 об.) на этот раз в транскрипции, поскольку транскрипция более наглядно дает картину мучительного поиска Ивановым формулировки второго абзаца:

ЧН<sub>5</sub> (л. 10 об.)

«[Но сделаем дальнейшие выводы.] [Но вышесказанное обязывает нас к дальнейшим выводам.] Но высказанные положения обязывают нас к дальнейшим выводам. Парабаза не только единственно возможна в хоровой драме, но и составляет собственную задачу комедийного хора. Утверждая в „Р<евизоре>“ присутствие парабазы, мы утверждаем в нем скрытую <внутреннюю?> хоровую основу; и так как слова Гоголевой парабазы — слова Городничего, этот последний разоблачает корифеина скрытого хора. Как это возможно, если уже с IV в. хор не только как архитектурно<еский> принцип формы атрофируется, но и как внутренний нерв действия [замирает] [почти замирает] надолго замирает? Это возможно потому, что именно как внутр<еннему> нерву действия хору не суждено было умереть [ибо]».

Далее шли два зачеркнутых и один не зачеркнутый фрагменты, которые являются первоначальными вариантами последнего не зачеркнутого здесь абзаца. Все они отражают попытку Иванова оформить мысль о соотношении драматического и эпического начал в зависимости от функции хора. Пронумеруем эти три варианта наброска второго абзаца:

«1. [<sup>a</sup> Ослабление его функций есть ослабление собств<венно> драматич<еской> энергии, приближающейся в пользу эпич<еского> выра<жения?> <sup>b</sup> Ослабление его функций есть ослабление собств<венно> драматич<еской> энергии, приближающее драму <sup>b</sup> *начато*: Усиление <sup>c</sup> Оживление его функции есть уже <sup>a</sup> Оживление его функции вызывает <sup>c</sup> Оживление его функции равно усиливает [его] драмат<ическую> энергию; ослабление — приближает драму <sup>ж</sup> ослабление усиливает <sup>з</sup> ослабление приближает драму]

2. [<sup>a</sup> Ослабление его функций приближает драму к эпосу <sup>b</sup> Ослабление его функций усиливает эпические элементы драмы, в ущерб ее драмат<ической> энергии; оживление усиливает последние <sup>b</sup> Ослабление его функций усиливает эпические элементы драмы, в ущерб собств<енной> драмат<ической> энергии; оживление восстанавливает ее природу: [и ожив<ивление>] делает драму снова драмой, в специфич<еском> значении]

3. [<sup>a</sup> Ослабление его функции усиливает эпич<еский> элемент драмы [но] и ослабляет собств<енно> драмат<ическую> энергию в драме. <sup>b</sup> Ослабление его функций ослабляет драмат<ическую> энергию [и] [Оно] [усиливает элемент эпический и приближает драму к эпосу] <sup>b</sup> Оживление [не оживляет] впервые восстанавливает ее внутреннюю форму. Простой и нерасчлененный, а потому и выявленный как единое собирательное лицо в драме античной, хор уходит внутрь драмы позднейшей и дифференцируется в окружающую героя среду. Чем сплоченнее

Ослабление [жизненной функции] этого внутреннего органа в драме, усиливает [эп<ический>] ее эпический элемент, ослабляет [ее] собств<енные> драмат<ические> энергии; оживление его восстанавливает ее внутр<еннюю> форму и делает драму снова драмой».

Как мы видим, в этом наброске Иванов сосредотачивается на прописывании размышления о роли хора в балансе эпического и драматического начал комедийного текста и не возвращается к фразе с двумя загадочными и крайне неразборчивыми сокращениями.

Описание остальных разделов второй папки изначально никак не указывало на последующую проработку этого чернового и, как мы предполагали, хронологически первого фрагмента. Поэтому снова и снова пришлось мысленно возвращаться к неожиданно появившемуся и крайне неразборчивому сокращению в ЧН<sub>5</sub>, пытаюсь найти расшифровку в контексте творчества Гоголя, подставляя к этим буквам произведения писателя. И вдруг неожиданно прояснился смысл слов «Гоголю не нужно было прибегать к новшествам, вроде» — здесь речь должна идти не о произведениях Гоголя, а о каком-то чужом драматическом тексте. И сразу пришла в голову возможная разгадка: это буквы «М Нев» — сокращение названия драмы Ф. Шиллера «Мессинская невеста» («Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder», 1803), где хор присутствует среди действующих лиц как самостоятельный «персонаж», причем Иванов учитывает и предисловие Шиллера к драме, где тот излагает причины, побудившие его вывести на сцену древний хор.

Об этой драме Иванов упоминает в финале своей статьи «О Шиллере». Утверждая, что Шиллеру был присущ «пафос соборного искусства», критик здесь пишет: «Шиллеру-драматургу предносятся картины всенародных зрелищ; таково было

вдохновение, внушившее ему „Вильгельма Телля“. Отсюда глубокая потребность воскресить античный хор драмы: эта потребность сказалась в замысле „Мессинской невесты“». Определение «искусственно» в расшифрованной фразе первого чернового наброска с негативной коннотацией, возможно, восходит к оценке этой новации (как неудачной попытки «воскрешения» античного хора Шиллером) в трактате Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», бывшем на слуху у Иванова всю его жизнь.<sup>19</sup>

Но требовалось подтверждение нашей гипотезы, и ее удалось верифицировать при дальнейшей работе над автографами второй папки. Кроме того, в процессе расшифровки произвольно разложенных (развешанных) автографов второй папки удалось установить, что же, в конце концов, являют собой два приведенных выше черновика ( $ЧН_4$  и  $ЧН_5$ ), как, впрочем, и указанный выше беловой каллиграфический автограф ( $БА_3$ ) первых трех глав.

Но вернемся к листам рукописей в порядке их развески на сайте.

Лист 11 снова отсутствует, и далее идет рукопись на листах 12–13 об., с аннотацией: «„Комедийный город“. — Беловой автограф, чернила». С этим описанием можно было бы согласиться, уточнив, однако, что этот беловой автограф (назовем его  $БА_4$ ) является ранним, недописанным (без трех последних абзацев) вариантом текста первой главы («Комедийный город») той самой каллиграфической рукописи ( $БА_3$ ), которая, как мы отмечали, сильно отличается от первой главы основного текста. По отношению к тексту  $БА_3$  этот беловой автограф ( $БА_4$ ) содержит лишь 12 ранних лексических вариантов.

На следующем листе 14 содержится только две строки из второй главы:

«лишенною жизненной правды и, следовательно, несостоятельной. Впрочем, у „сочинителя“ — колдуна или»

Сравним этот фрагмент с соответствующими фрагментами основного текста, но восстановим фразу целиком, чтобы понять смысл, и выделим курсивом соответствующее место:

«Не замечает он (Гоголь. — *К. К.*), что его упрямое: „одним словом, такого города нет!“ — выставляет комедию *лишенною жизненной правды, и, следовательно, несостоятельною. Впрочем, у хитреца* припасен „ключ“...»

И также сравним с этим же местом в редакции каллиграфической рукописи ( $БА_3$ ):

«Не замечает он, что его упрямое: „одним словом, такого города нет!“ — выставляет комедию *лишенною жизненной правды, и, следовательно, несостоятельной. Впрочем, у „сочинителя“ — фокусника, или и в самом деле колдуна?* — припасен „ключ“»

Можно констатировать большую лексическую близость записи на л. 14 к последней процитированной фразе и, таким образом, описать ее как более ранний вариант фрагмента фразы из главы II в редакции  $БА_3$ .

Наибольший интерес для нас представили следующие два фрагмента, а именно текст на л. 15 и 16. Описаны они как «черновые наброски к пятой части», но лексической близости с пятой главой основного текста в них не просматривается, разве что речь идет также о «хоровом начале» в «Ревизоре». Но зато просматривается несомненная близость к тем двум черновым наброскам  $ЧН_4$  и  $ЧН_5$ , которые мы воспроизводили выше и которые считали первоначальными набросками «ядра» статьи. При этом набросок на л. 15 написан чернилами, а на л. 16 фиолетовым карандашом, т. е. можно предположить, что карандашный набросок, вывешенный (идуший в папке) вторым, написан раньше. Так это и оказалось.

<sup>19</sup> См. подробнее об этом в нашем комментарии к статье «О Шиллере» (*Иванов Вяч.* Собр. соч. М., 2018. Т. 1. По Звездам. Кн. 2. Примечания. С. 167–168; указанную цитату см.: Там же. Кн. 1. С. 69).

На верхнем поле этого карандашного автографа выделяется значок, похожий на римскую цифру V, что послужило, вероятно, основанием идентифицировать набросок в описании как «черновой набросок к пятой части». Но при расшифровке оказалось, что это не цифра, а знак вставки вписанной здесь фразы, место этой вставки также отмечено «птичкой» в середине листа. Тем не менее, как мы увидим далее, ошибка заключалась не в нумерации главы, а в идентификации самой рукописи.

Приведем расшифровку этого наброска на л. 16 (назовем его ЧН<sub>6</sub>) и сразу отметим, что перед нами переработанный и дополненный черновик ЧН<sub>4</sub>:

#### ЧН<sub>6</sub> (л. 16)

«Но сделаем<sup>a</sup> какие должно <выводы><sup>b</sup>. Парабаза не только единственно возможна в хоровой драме, каковою была комедия Аристофана, но и составляет собственную задачу комедийного хора. С IV века хор<sup>c</sup> не только атрофируется как архитектурный принцип формы, но и как внутренний нерв действия надолго<sup>d</sup> почти замирает. Гоголь<sup>e</sup> следовал традиционным приемам драматургии и ни о каких новшествах вроде Мессинской Невесты <sic!> не думал. Вообще хора в форм<альном> смысле у него нет<sup>f</sup>. Однако мы встречаем<sup>g</sup> в „Ревизоре“<sup>h</sup> рудимент парабазы: следовательно,<sup>i</sup> хоровая энергия, именно<sup>j</sup> как внутренний нерв действия в этой комедии<sup>k</sup> жива. Да и как может быть иначе, когда<sup>l</sup> цель автора выводить не отдельные лица, а Город, т. е. собирательное лицо, имя которому в терминологии драмы — хор, который возрод<ился?>: не умер, хор античной драмы, где он был нерасчлененный и прост<ой>, но ушел внутрь и дифференцировался в окружающую героя среду.<sup>m</sup> Она давно ослабела, эта хоровая волна, но здесь<sup>n</sup> редчайший случай в истории новой драмы — мы явственно слышим ее напряженный прибой. Весь город движется и настороженно гудит уже в то время, когда Городничий совещается с чиновниками о роковом госте. Толпа настойчиво заявляет о себе в 3-м действии; с рокомотом<sup>o</sup> осаждают она дом Городничего, а в конце пьесы вся перед нами, и к ней, бессловесно торжествующей,<sup>p</sup> а через нее и к нам, обращает негодующий Городничий свой обличительный монолог. Но кто же Городничий, если слова хоровой<sup>q</sup> парабазы вложены в его уста?<sup>r</sup> Разве он не противопоставляет себя хору? Да, хор „Ревизора“<sup>s</sup> — дифференцированный<sup>t</sup> и сама эта дифференциация — свидетельство его жизненности, но<sup>u</sup> он все же един, несмотря на все<sup>v</sup> иерархические различия в нем и на его внутреннюю борьбу, и его корифей ничтожный как Городничий. Гоголева парабаза вложена в уста корифея. Такова простая схема комедии: ее единств<енный><sup>w</sup> герой — Хлестаков, ее сложный хор — весь<sup>x</sup> Город, предводи<мы>й Городничим. Когда корифей в момент парабазы<sup>x</sup> предлагает сбросить личины (ничего не вижу, — вижу какие-то свиные рыла вместо лиц), обнаруживается не толь<ко><sup>y</sup> тожество<sup>z</sup> Города с Городнич<им>, но и последнего со зрителем».

<sup>a</sup> Далее было: дальнейшие выводы

<sup>b</sup> Слово оказалось механически вычеркнутым.

<sup>c</sup> Далее было: как известно

<sup>d</sup> Было: замирает

<sup>e</sup> Было: пользовался

<sup>f</sup> Вообще хора в форм<альном> смысле у него нет — вписано

<sup>g</sup> Далее было: у него

<sup>h</sup> Было: <sup>a</sup> рудимент <sup>b</sup> эквивалент

<sup>i</sup> Далее было начато: в пьесе есть хор, как

<sup>j</sup> именно — вписано

<sup>k</sup> Было: в пьесе

<sup>l</sup> Далее было: [в прин<ципе?>] автор хочет

<sup>m</sup> Да и как может быть иначе ~ дифференцировался в окружающую героя среду. — фрагмент вписан на верхнем и левом полях.

<sup>n</sup> Далее было: в самом деле

<sup>o</sup> Далее было: подступает она к берегам сценической площадки

<sup>p</sup> Далее было: обращает он

<sup>q</sup> хоровой — вписано

<sup>r</sup> Далее было начато: Да, он и есть корифей хор<a>

<sup>s</sup> Далее было: хор, что только увеличивает его жизненные

<sup>t</sup> Далее было: Город

<sup>u</sup> Далее было: его иерархические различия

<sup>v</sup> единств<енный> — вписано

<sup>w</sup> весь — вписано

<sup>x</sup> в момент парабазы — вписано

<sup>у</sup> не толь<ко> — *вписано*<sup>з</sup> *Было*: его с жителями Города, но и Городничего со зрителями

Итак, именно в этом более позднем и распространенном черновом фрагменте мы встречаем подтверждение нашей догадки при расшифровке непонятных буквенных сокращений на л. 8 в *ЧН<sub>4</sub>*, а именно — «Мессинская невеста».

Следующий черновой текст на л. 15, написанный чернилами, повторяет и расширяет текст приведенного выше карандашного фрагмента (*ЧН<sub>6</sub>*), включая и мысли из наброска *ЧН<sub>5</sub>* (о роли хора в соотношении эпического и драматического начала в комедии), и более внятно их формулирует. Кроме того, автограф содержит меньше сокращений, хотя все же в нем имеются зачеркивания и фразы, написанные скорописью, в основном во второй части рукописи. Однако это некий законченный и прописанный текст, который можно описать не как набросок, а как цельный черновой автограф главы о хоровом начале в «Ревизоре», а при описании и атрибуции всех листов первой и второй папки он окажется *ЧА<sub>2</sub>*. Для дальнейших целей, в качестве эксперимента, разделим его на абзацы:

### ЧА<sub>2</sub> (л. 15)

«Но высказанное положение обязывает к дальнейшим выводам. Парабаза не только единственно возможна в хоровой драме, но и составляет собственную задачу комедийного хора. Утверждая в „Ревизоре“ присутствие парабазы, мы утверждаем в нем имманентную хоровую основу; и так как слова гоголевой парабазы вложены в уста Городничего, этот последний разоблачается корифеем скрытого<sup>а</sup> хора.

Как это возможно, если уже с IV века хор не только как архитектурный принцип формы атрофируется, но и как внутренний нерв действия надолго замирает? Это возможно потому, что именно как внутреннему нерву действия ему<sup>б</sup> не суждено было умереть. Ослабление этого внутреннего органа в драме, давая преобладание в ней элементу эпическому, ослабляет ее собственную драматическую энергию; оживление ее восстанавливает<sup>с</sup> внутреннюю форму драмы, как таковую<sup>д</sup>, и как бы возвращает<sup>е</sup> ее ей самой. Хор, простой и нерасчлененный<sup>ф</sup> в драме античной, а потому и действующий в ней как единое собирательное лицо, уходит внутрь позднейшей драмы и дифференцируется в окружающую героя среду. Чем сплоченнее и активнее<sup>г</sup> эта среда<sup>б</sup>, тем явственнее слышится в драме<sup>и</sup> прибой хоровой волны.

Гоголю не нужно было прибегать к новшествам вроде Месс<инск>ой Невесты: в самом замысле „вывести Город“ как собирательное лицо уже был в принци<пе?><sup>1</sup> дан хор; оставалось найти<sup>к</sup> соответствию<ющего> хору героя.<sup>1</sup> И хор этот почти нельзя назвать скрытым: столь напряженно пульсирует его жизнь<sup>м</sup>: весь Город движется и настороженно гудит уже в то время, как Городничий совещается с чиновниками о роковом госте; толпа настойчиво заявляет о себе в третьем действии, с ропотом осаждающая дом Городничего, где пребывает гость, а в конце пьесы вся перед нами, и не столько<sup>н</sup> к ней, сколько через нее к нам обращает Городничий свой обличит<ель>н<ый> монолог. Но разве Городничий, являющий<ся> корифеем хора, не противопоставляет себя ему. Да, поскольку<sup>о</sup> хор „Ревизора“ дифференцированный хор; и тем не менее он все же внутренне един, несмотря на все иерархические различия в нем и на его внутреннюю борьбу, и как некое единство противостоит он мнимому<sup>п</sup> Ревизору<sup>а</sup>, единств<енному> герою пьесы, как в конце и подлинному<sup>р</sup> Ревизору,<sup>з</sup> заключающему действие как *deus ex machina*.

Такова грандиозно<sup>4</sup> простая схема комедии: ее герой Хлестаков, ее сложный хор — весь город, предводимый своим Городничим<sup>и</sup>, когда корифей в момент парабазы предлагает скинуть личины («ничего не вижу, — вижу какие-то свиные рыла вместо лиц») обнаруживается окончателе<льно><sup>в</sup> тожество как тако<вое?><sup>м</sup> Города с хором<sup>з</sup>, но и комедийный Город с<sup>у</sup> обществом, наполненным зрительный зал».

<sup>а</sup> скрытого — *вписано*<sup>б</sup> *Было*: хору<sup>с</sup> *Далее было*: ее<sup>д</sup> драму, как таковую, — *вписано*<sup>е</sup> *Далее было*: драму<sup>ф</sup> *Было начато*: Простой и нерасчл<ененный><sup>г</sup> и активнее — *вписано*<sup>и</sup> *Далее было*: <sup>а</sup> и чем активнее ее <sup>б</sup> и чем противодействие активнее <sup>в</sup> и чем взаимодействии этой компактной массы <sup>г</sup> и чем активнее взаимодействие [этой] ее компактной массы к чужому

- <sup>i</sup> Было: пульс хоровой  
<sup>j</sup> Вписанное неразборчиво сверху, это слово с предлогом читается предположительно.  
<sup>k</sup> Было: надумать  
<sup>l</sup> Было начато: Весь Город  
<sup>m</sup> Место: столь напряженно пульсирует его жизнь было начато: столь громко он заяв<лял>  
<sup>n</sup> не столько — вписано  
<sup>o</sup> поскольку — вписано  
<sup>p</sup> Было: «едино<му>» одному  
<sup>q</sup> Здесь был фрагмент: [а потом] и настоящему [Ревизору], который дублирует продолжение мысли и, по-видимому, случайно оказался не весь зачеркнут.  
<sup>r</sup> Было: настоящим<у>  
<sup>s</sup> Было: уже ка<к>  
<sup>t</sup> грандиозно — вписано  
<sup>u</sup> Было: Городничим. И  
<sup>v</sup> Было: и Городничим  
<sup>w</sup> как так<овое?> — вписано  
<sup>x</sup> В черновике описка: городом  
<sup>y</sup> Было: со зрительным залом

Судя по первой фразе во всех этих четырех черновых набросках, перед нами текст, идущий после рассуждений автора о «парабазе» в комедии Гоголя, т. е. после четвертой главы основного текста «Парабаза в „Ревизоре“». При этом, как мы указывали выше, он отличен от текста пятой главы («Хоровое начало в „Ревизоре“») основного текста. Отличен от соответствующих трех первых глав и текст каллиграфической рукописи. Это позволяет предположить, что перед нами какая-то другая редакция статьи.

В одном из писем к З. Н. Райх Иванов просил прислать ему отписки из «Театрального Октября», объясняя, что «статья будет переводиться на немецкий язык». <sup>20</sup> Не могут ли каллиграфически переписанные три главы (БА<sub>3</sub>) явиться переработанной для немецкого перевода поздней (начала 1930-х годов) редакцией статьи, а все приведенные нами черновые наброски о хоровом начале на л. 8, 10 об. и 16, а также черновой автограф на л. 15 — этапами работы над заново написанной финальной пятой главой для немецкой статьи?

Нашу догадку подтверждают вписанные слабым карандашом в некоторых местах над текстом каллиграфической рукописи БА<sub>3</sub> плохо читаемые немецкие эквиваленты слов. Полную ясность дает сравнение немецкого текста, опубликованного в журнале «Corona» (1932/1933. Т. 5) под заглавием «Gogol und Aristophane», <sup>21</sup> с этой поздней редакцией статьи.

Конечно, немецкий и сделанный с него французский <sup>22</sup> переводы не могли полноценно передать все особенности идиостиля Вяч. Иванова. Однако при сравнении переводов с указанными рукописями поздней редакции можно констатировать, что переводы и по объему, и по содержанию соответствуют указанным текстам рукописи.

Статья в переводах имела тоже только пять глав. Автор отказался от последней седьмой главы в редакции 1925 года «Мыслимая постановка „Ревизора“», поскольку она была написана как рекомендация для грядущей постановки комедии в театре Мейерхольда и потеряла актуальность, особенно для немецкого/французского читателя. А что касается главы VI, посвященной проблеме соотношения «героя» (Хлестакова) и «хора» (Города), то тема эта в редуцированном виде прозвучала в двух абзацах пятой главы немецкого и французского текста. В редуцированном и не до конца

<sup>20</sup> См. письмо Вяч. Иванова З. Н. Райх от 23 августа 1926 года (Вяч. Иванов в переписке с В. Э. Мейерхольдом и З. Н. Райх (1925–1926). С. 275).

<sup>21</sup> По свидетельству сына писателя Д. В. Иванова в примечаниях к публикации указанной статьи (IV, 752), перевод на немецкий язык был сделан Бенно Лессеном с участием автора. Впоследствии этот немецкий перевод был включен в кн.: *Iwanow W. Das alte Wahre.* [Frankfurt a/M.], 1955 (Bibliothek Suhrkamp; Bd. XXIV).

<sup>22</sup> С этого немецкого текста в 1946 году сыном Иванова был сделан французский перевод, также просмотренный и верифицированный автором. Он был опубликован значительно позже в «Revue des Études slaves» (1982. Т. 65. № 1–2. Р. 97–104).

прописанном виде эта мысль звучит в приведенном выше черновом автографе, но только в последнем абзаце, где единственный раз упоминается имя Хлестакова.

Таким образом, перевод в целом соответствовал объему и изложению мыслей (логике изложения) в рукописях поздней редакции. Но поскольку Иванов, как мы говорили, правил свои тексты на всех стадиях работы, то и текст поздней русской редакции при переводе претерпел некоторые, впрочем, небольшие изменения. Иногда это сокращения нескольких фраз, иногда мелкие дополнения и доработки незаконченных рукописных фрагментов.

Так, текст каллиграфической рукописи первой главы ( $BA_3$ ), почти полностью переписанный и существенно расширенный в этой поздней редакции, при переводе был лишь слегка сокращен. Вторая же глава, которая отличалась от основной редакции только стилистически, не претерпела значимых изменений. Четвертую главу («Парабаза в „Ревизоре“») Иванов вообще не подверг переделке, что объясняет ее отсутствие в каллиграфическом списке. Основой для ее перевода послужил текст в редакции 1925 года.

Совершенно отличными от основного текста оказались не только пятая глава, но и окончание третьей главы: это была доработка черновой наброска поздней редакции на обороте л. 6 каллиграфической рукописи ( $CH_3$ ). Этот фрагмент, ставящий вопрос о «совместимости Смеха с христианским отношением ко злу в мире и в собственной душе», доработан и дополнен одним предложением после последней его фразы. Приведем его (выделив курсивом в финальном отрывке) в обратном переводе с немецкого, сделанном Д. В. Ивановым и опубликованном им в примечаниях к статье в Брюссельском издании:<sup>23</sup>

«Не смеется ли мы над чертом лишь как над мифическим образом и лишь в той мере, в какой этот образ не разоблачает, а, напротив, скрывает от нас его подлинную природу и усыпляет настороженность нашего нравственного сознания иллюзией его ничтожества. *Гоголь знал все это слишком хорошо, и тирады об очистительном смехе его самого не до конца убеждали, и, во всяком случае, не могли разрешить фатальный для него конфликт между художником и христианином в его душе*» (IV, 754).

Что касается перевода пятой главы, то в нем присутствует и фрагмент о хоре в «Мессинской невесте»: с него в соответствии с текстом в рукописи  $CA_2$  начинается третий абзац пятой главы:

«Ohne alle Absicht gab Gogol dem Chor seine einstige Bedeutung wieder; er suchte nicht Neuerungen, wie Schiller es tut in der „Braut von Messina“. In seinem Grundgedanken, nicht einzelne Personen, sondern eine ganze Stadt auf die Bühne zu bringen, war der Chor von vornherein gegeben; es blieb nur noch übrig, einen ihm geistig angepaßten Helden zu finden».

Дословный перевод: «Без всякого умысла Гоголь вернул хору его былое значение; он не искал новшеств, как это сделал Шиллер в „Мессинской невесте“. По его основному замыслу — вывести на сцену не отдельных личностей, а целый город, — хор был дан изначально; оставалось лишь найти соответствующего ему по духу героя».<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Заметим, что сын поэта, готовивший в этом собрании статью о Гоголе, в примечаниях сделал недопустимую контаминацию двух редакций. Приведенные им наиболее значимые варианты из поздней рукописной редакции ( $BA_3$ , здесь она обозначена как черновая рукопись «А») и немецкого перевода (здесь обозначенного как текст «С») он подключил к условно выбранным местам основного текста 1925 года, т. е. более ранней редакции, по сути дела, к другому тексту. Сюда же он подключил и варианты из рукописи ранней редакции ( $BA_1$ , здесь она обозначена как черновик «В»), что как раз было бы корректно, если бы не интерполяция в основной (печатный) текст фрагментов сразу всех трех рукописей.

<sup>24</sup> *Iwanow W. Gogol und Aristophanes // Corona. 1933. Т. 5. S. 621.* Этот фрагмент (в обратном и более сжатом переводе с немецкого) был приведен в самом конце текстологических примечаний Д. В. Иванова: «Без предвзятого умысла Гоголь вернул хору его былое значение; он не искал новшеств, как Шиллер в „Мессинской Невесте“. Хор присутствовал в его первоначальном замысле показать на сцене не отдельные личности, а Город как собирательное лицо...» (IV, 754).



Сравним этот немецкий перевод с соответствующим местом в вышеприведенном автографе  $ЧА_2$ :

«Гоголю не нужно было прибегать к новшествам вроде Месс<инск>ой Невесты: в самом замысле „вывести Город“ как собирательное лицо уже был в принци<пе?> дан хор; оставалось найти соответствию<ющего> хору героя».

Отметим, что вообще текст пятой главы в переводах (немецком и французском) в целом очень близок к этому черновому автографу.

Подытоживая все сказанное, заметим, что имело бы смысл отделить рукописи поздней редакции от ранней, поскольку это была, по сути дела, другая статья, имевшая в переводе даже другое название: «Гоголь и Аристофан». <sup>25</sup> Автографы к ней мы сочли бы уместным оставить в папке № 2, указав, что в ней хранятся рукописи поздней редакции статьи. Сюда должны были бы попасть следующие беловые и черновые автографы:

1) каллиграфическая рукопись трех первых глав на л. 1–6 ( $БА_3$ ), с черновым автографом на л. 6 об. ( $ЧН_3$ ),

2) черновые наброски на л. 8, 10 об., 16 ( $ЧН_4$ ,  $ЧН_5$ ,  $ЧН_6$ ) и черновой автограф на л. 15 ( $ЧА_2$ ), являющиеся рукописными источниками главы V этой поздней редакции,

3) атрибутированная нами на л. 12–13 об. ранняя версия редакции 1930-х годов главы I «Коллективный Город» ( $БА_4$ ),

4) фрагмент фразы второй главы на л. 14 ( $БА_5$ ).

Все последующие рукописи во второй папке относятся к стадии работы над основным текстом, т. е. к 1925 году. Думаем, что их было бы логичнее перенести в первую папку. Перечислим их опять же в порядке развески на сайте.

1) Л. 17. Перебеленная рукопись с правкой ( $БАП_2$ ) окончания главы I: большая часть предпоследнего абзаца (со слов: «тяжбы и дрязги, наветы и ябеды») и последний абзац.

2) Л. 17 об. Беловой автограф ( $БА_1$ ) начала главы II (до слов: «город, который выведен в...»).

3) Л. 18–18 об. Выписки из «Ревизора» и «Театрального разъезда» ( $БА_2$ ).

Далее вывешены рукописи (л. 19–21 об.), которые названы беловыми автографами и описаны как единый текст: «Беловой автограф, финальные страницы части VI и части VII». Однако, судя по почерку, перед нами перебеленный текст окончания главы VI, с правкой и вписанной на полях вставкой, и черновой автограф последней главы VII, написанный той самой неразборчивой скорописью, которой писались первоначальные наброски. То есть эти листы следовало бы разделить на два следующих автографа:

4) Л. 19–19 об. Перебеленная рукопись с правкой ( $БАП_3$ ) трех последних абзацев главы VI, с вписанными на левом и верхнем полях вставками.

5) Л. 20–21 об. Черновой автограф ( $ЧА_1$ ) главы VII целиком, с двумя вариантами третьего абзаца (один из которых зачеркнут) и с подписью на последнем л. 21 об.: «Вячеслав Иванов».

Итак, все эти пять автографов, относящиеся к первой (основной) редакции статьи «„Ревизор“ Гоголя и комедия Аристофана», логично было бы присоединить к 15 листам первой папки, т. е. перебеленным шести главам ( $БАП_1$ ) с указанными двумя

Он не был нами сразу опознан, будучи инкорпорирован в произвольно выбранное место в основной редакции пятой главы (1925 года), а также будучи неполным и лексически и стилистически отличным от приведенного фрагмента в  $ЧА_2$ . Мы обратили на него внимание уже после расшифровки черновых рукописей ( $ЧН_4$ ,  $ЧН_5$ ,  $ЧН_6$  и  $ЧА_2$ ) и после того, как поняли, что эти фрагменты вместе с каллиграфической рукописью трех первых глав относятся к поздней редакции статьи, сделанной для немецкого перевода, и, соответственно, после того, как сверили рукописи поздней редакции с текстами переводов. Д. В. Иванов не учел и не использовал эти черновые автографы.

<sup>25</sup> Представляется неочевидной принадлежность к каллиграфической рукописи порванного титульного листа, приложенного к ней во второй папке, с первоначальным названием статьи. Заметим также, что последний лист в ней (л. 22 и его оборот) с рисунками пирамид вообще не имеет отношения к настоящей статье.

черновыми набросками (окончанием главы III и началом главы VI). Мы бы предложили разместить за БАП<sub>1</sub> черновой автограф главы VII (ЧА<sub>1</sub>, л. 20–21 об.), который, вероятно, завершал эту рукопись, о чем свидетельствует и авторская подпись на последнем листе.

Дальше можно было бы разместить три перечисленных выше фрагмента раннего текста в порядке глав, т. е. в логике следования тексту (л. 17, 17 об., 19–19 об.). Последними в папке окажутся выписки из «Ревизора» и «Театрального разъезда» (л. 18–18 об.), т. е. не авторский текст (впрочем, эти листы можно было бы поместить и в начало папки). Было бы желательно листы — соответственно новому местонахождению в каждой папке, — перенумеровав в указанной последовательности, переместить и на сайте.

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-4-230-235

© Л. В. Хачатурян

### ЖИЗНЬ ПОСЛЕ ЛЕФА. РАБОЧИЕ ТЕТРАДИ АЛЕКСЕЯ КРУЧЕНЫХ 1927–1930 ГОДОВ\*

Огромный корпус творческого наследия Алексея Крученых принято делить на два практически изолированных кластера, обусловленных диаметрально различными стратегиями жизнетворчества, первая из которых — акцентируемая «прагматика действия»,<sup>1</sup> вторая — продиктованная цензурой «прагматика неучастия». На рубеже между ними кипучая активность Крученых в создании новых форм художественного высказывания — языка, перформанса, артефакта — стремительно перешла в свою полную противоположность — архивный или «рукописный период». Фактография творчества Крученых эпохи футуризма исследована в ряде научных работ, посвященных русскому авангарду.<sup>2</sup> Публикаций поздних текстов Крученых известно крайне мало.

\* Исследование подготовлено в рамках проекта РНФ № 22-28-01569, НИУ ВШЭ.

<sup>1</sup> Применительно к русскому авангарду термин «действенность» (провокативное продвижение идеи) предложен в программной статье М. И. Шапира: «Главным становится действенность искусства — оно призвано поразить, растормошить, взбудоражить, вызвать активную реакцию у человека со стороны. При этом желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной, исключавшей долгое и сосредоточенное переживание эстетической формы и содержания <...> Ситуация в целом отчасти напоминает корриду, а ее создатели — своего рода тореадоров» (*Шапир М. И.* Эстетический опыт XX века. Авангард и постмодернизм // *Philologica*. 1995. Т. 2. № 3/4. С. 137–138). В современных исследованиях «прагматика действия» актуализирована в работах Д. Г. Иоффе («шокирующий праксис»). См.: «При осмыслении семиотической основы русского футуризма упор делается на открыто акцентируемую им прагматику действия, на восприятие авангарда как некоего особого шокирующего праксиса и, прежде всего, на сложный дейксис воинственного авангардного жеста» (*Иоффе Д. Г.* К вопросу о радикальной эстетике Второго русского авангарда. Поэтика Михаила Гробмана: живопись, жизнетворчество и кинический террор // *Новое литературное обозрение*. 2016. № 4. С. 287). См. также: *Иоффе Д. Г.* Символический капитал посмертного наследия Хлебникова и Маяковского sub specie авангардной перформативности скандала. Семиотическая прагматика авангардного поведения и жизнетворчества // *Критика и семиотика*. 2022. № 1. С. 228–272.

<sup>2</sup> Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых / Сост., послесловие, публ. текстов и комм. Н. Гурьяновой. Berkeley, 1999; *Розанова О.* «Лефанта чиол...» / Вступ. статья, публ. писем и комм. В. Н. Терехиной. М., 2002; Книги А. Е. Крученых кавказского периода из коллекции Государственного музея В. В. Маяковского: каталог / Авт.-сост. Л. Г. Жукова, Д. В. Карпова. М., 2002; *Крученых А. Е.* К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. статья, подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. М., 2006; *Харджиев Н.* От Маяковского до Крученых: Избр. работы о русском футуризме. С приложением «Крученыхиды» и других материалов. М., 2006; Архив Н. И. Харджиева. Русский авангард. Материалы