

Из заметок о прозе Петра Потемкина: поэтика рамки (II¹)

И.Е. Лоцилов
НОВОСИБИРСК

В краткой справке, составленной М.Л. Гаспаровым для книги «Русский стих начала XX века в комментариях», о Петре Потемкине говорится, что он «воспринимался современниками как один из первых вульгаризаторов символизма, перенесший его эстетизм в ресторанно-богемный быт, а его поэтическую технику в “низкие” развлекательные темы; но талант его никем не оспаривался»².

Литературный талант Потемкина в полной мере проявился и в его прозе, по сей день несобранной и не переизданной.

Центральное место в прозаическом наследии поэта занимает серия публикаций в газете «День», постоянным сотрудником которой был другой поэт «Сатирикона», В.В. Князев³. Из более чем двух десятков очерков Потемкина,

© И.Е. Лоцилов

¹ Первая из заметок о рамочных конструкциях в прозе П.П. Потемкина вошла в качестве части III в состав публикации: *Лоцилов И.Е.* Неизвестные страницы наследия Петра Потемкина // *Slavic Almanach: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies*. Pretoria: University of South Africa (в печати).

² *Гаспаров М.Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2004. С. 302.

³ О сотрудничестве В.В. Князева в газете «День» см.: *Эвентов И.С.* Сатирическая поэзия предоктябрьских лет // *Русская стихотворная сатира 1908–1917-х годов*. Л., 1974 (Библиотека поэта. Большая серия). С. 14–15. Годом ранее два поэта написали и издали книжку для детей: [*Князев В.В., Потемкин П.П.*] Боба Сквозняков (Премия журнала «Галчонок» на 1912 год). СПб.: Издательство М.Г. Корнфельда, 1912. О подлинно трагической истории Князева, автора слов полюбившейся Ленину «Песни Коммуны» («Никогда, никогда, никогда / Коммунары не будут рабами...», 1918) после Октября см.: «...Мне жаль Вас, Вашей тоски, Вашего одиночества...» Переписка В.В. Зощенко

напечатанных в умеренно-либеральном «Дне»¹, основная часть приходится на 1913 год. Некоторые из них публиковались в появившейся с приходом в газету Потемкина рубрике «Записки фланера», некоторые подписаны псевдонимом: *Фланерь*. Иные появлялись в разделе «Маленький фельетон», или вне рубрик, и были подписаны настоящим именем поэта или инициалами (*Потемкинъ, П.П., П.П.П.*). С известной долей условности публикации в «Дне» можно считать несобраным циклом, или даже книгой очерков, объединенных восходящей к европейской (французской, в первую очередь) культуре фигурой *фланера* и мотивом *фланирования, прогулки*.

Л.А. Евстигнеева (Спиридонова) квалифицировала эту линию в творчестве поэта как «стихотворения в прозе, лирические миниатюры», отмечала переключки с Аверченко и предвосхищение в потемкинском *фланере* («прохожем с палочкой в сереньких брючках») фигуры «интеллигентного» обывателя в прозе Зощенко².

Фигура эта, однако, «проявляется», делается видимой лишь в нескольких очерках из «Дня». «Стержнем» цикла следует считать, кажется, не образ *фланера*, а жанр *физиологического очерка* – в старом, «петербургском», некрасовско-белинском смысле – возрождаемый, однако, в новом качестве: на стадии культуры и художественного языка Серебряного века.

Оставляя преимущественно за скобками проблематику жизненного, исторического и топографического материала, потребовавшегося Потемкину, сосредоточим внимание на некоторых формальных особенностях: каким образом поэт, взявшийся за не очень почтенную газетную «поденщину», решает вопрос известной чеховской героини: «...как выразить *это* на словах? Что сказать прежде и что после?»³ (Курсив мой. – И.Л.)

При более пристальном рассмотрении *это* в очерках и фельетонах Потемкина чаще всего оказывается связанным не только и не столько с «реаль-

и В.В. Князева: К истории семейных отношений М.М. Зощенко / Вступ. статья, публикация А.И. Михайлова // Михаил Зощенко: Материалы к творческой биографии. Кн. 2. СПб., 2001. С. 100–168. Радикальный большевизм Князева в одном из очерков раннего, «бессарабско-румынского», периода эмиграции Потемкин объяснял своеобразно: «Искренен Василий Князев, красный звонарь, всегда бывший несколько сумасшедшим» (*Потемкин. Братья-писатели в Совдепии*: 1. Москва // Звезда. 1921. 13 апреля [Кишинев]).

¹ О политической платформе газеты, атмосфере и составе редакции см.: *Старый Журналист* [д'Ор О.Л. (Ориер И.Л.)] Литературный путь дореволюционного журналиста. М.; Л., 1930. С. 130–142. О жанре *рассказа-фельетона*, как он виделся изнутри «сатириконского» периода (очерки Князева, Потемкина и Д'Ора в «Дне» во многом наследуют именно этой традиции), см.: Там же. С. 96–100.

² *Евстигнеева Л.А.* Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. М., 1968. С. 248–249.

³ *Чехов А.П.* На святках // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 10. [Рассказы, повести], 1898–1903. М., 1977. С. 182.

ной тенденцией – общественно-политической, моральной, бытовой»¹, но с решением некоторой чисто поэтической задачи.

Важнейшую роль играют здесь обрамляющие конструкции, в организации которых Потемкин проявлял присущую ему изощренность, парадоксально сочетающуюся с газетной «прямотой», почти грубостью обнажения приема².

На первый взгляд, рамки, в том или ином виде присутствующие почти во всех потемкинских корреспонденциях из газеты «День», относятся к сфере простейших «литературных построений», они «рассчитываются на немедленного и массового читателя»³ – покупателя и потребителя ежедневной газетной продукции, «глотателя фельетон», по известному цветаевскому определению.

В организации фельетонных рамок Потемкин, однако, остается *поэтом*: он демонстрирует здесь немалую изобретательность и присущую ему «легкость пера». «Литературное построение», оставаясь простейшим, обретает семиотическую перспективу и выходящий за пределы газетной прагматики смысловый объем: согласно Ю.М. Лотману, «стоит ввести рамку в текст, как центр внимания аудитории перемещается с сообщения на код»⁴.

Вот начало одного из очерков фланерского цикла; он был опубликован в начале августа 1913 года, на исходе последнего предвоенного лета:

Ухохоталось лето...

Хохотали, хохотали солнечные лучи, смешливые, как провинциальные барышни за обедом.

Жгли носы, покрывали коричневой ваксой кожу людскую, весело хохотали, точно их щекотал кто, и ухохотались...⁵

В финале очерка резонно было бы предположить возвращение к образу *смеха до упаду*; всякий читатель, даже «проглатывающий» газету на бегу или за столиком кафе, поймет, «схватит» композиционное кольцо на лету, и сделает приблизительно такой вывод: «С чего началось, тем и кончилось. Следовательно, то, что хотел рассказать автор – рассказано. Оно завершено и “оформлено”, как бы “вставлено в рамку”».

¹ Тынянов Ю.Н., Казанский Б.В. От редакции // Фельетон: Сборник статей. Л., 1927. С. 7.

² Рецензируя в «Весах» (1908. № 3) первую книгу Потемкина «Смешная любовь», В.Я. Брюсов писал: «...стих почти лубочный и в то же время утонченный, язык грубый и изысканный одновременно» (Цит. по: Кушлина О.Б. Петр Потемкин (1886 – 1926) [Биогр. справка] // Русская поэзия «серебряного века», 1890 – 1917: Антология. М., 1993. С. 665).

³ Тынянов Ю.Н., Казанский Б.В. Указ. соч. С. 7.

⁴ Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избр. соч.: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 159.

⁵ Потемкин. Записки фланера // День. 1913. № 205. 2 августа. С. 4.

В самом деле, в предпоследних предложениях *хохот* и редкий глагол *ухохотаться* возвращаются:

...Но есть в этой тайне радость, смех, хохот победившего жулика, удачного дела. И хохотом этим живут петербуржцы в месяц репетиции – август, когда уж не смеется лукавое небо, когда уже ухотались солнечные лучики¹.

Но это – еще не абсолютный конец, не *Finita la commedia*.

Чтобы оценить композиционный замысел Потемкина-Фланера, необходимо беглыми штрихами коснуться основного «содержания» очерка. Он состоит из двух частей.

Первая – лирическое описание приближения петербургской осени; вторая, чуть меньшая по объему, посвящена скачкам, игре на тотализаторе и жульническому приему игроков – «сплавке» (умышленный проигрыш ради выигрыша). Они противопоставлены друг другу и по описываемому материалу, и по стилистике. Автор как бы объединяет в рамках одного сочинения фрагменты двух типов повествования: *элегического* и *авантюрного*.

Отчетливо видимую черту под первой, «элегической», частью, подводит эксцентрическая сценка, своего рода интермедия между частями:

Под чечетку упрямого дождя, что барабанит по стеклам громадных окон, ломаются, веселые по-прежнему, эксцентрики-англичане. Сыны туманного Альбиона, им в привычку такая погода, и неподражаемо весело тянут они друг друга за носы, и кричат на ломаном русском языке: «Ти видаль!»

Но не смешно ужинающим. Одурев от выпитой с целью согреться водки, сидят они, ища в недожаренном бифштексе разгадки существования мира, и изредка пощипывают и смущают ненужными непристойностями приглашенную к столику хористку.

Девушка с розой в черном платье, с красным бантом и вазой-бокалом в руке по-прежнему ходит между столиками, но печальная и матовая. Она еще больше опечалилась и потускнела.

Ти видаль?²

Микроскопический литературный «фокус» состоит в простом снятии кавычек; во втором случае эксцентрический возглас принадлежит уже не артистам, но самому Фланеру, что превращает его – в качества автора газетного очерка – тоже в своего рода артиста-эксцентрика.

Именно эта, дважды повторенная в композиционном центре, реплика «на ломаном русском», и возвращается – уже в самом конце, «под занавес»:

...Август, когда уж не смеется лукавое небо, когда уже ухотались солнечные лучики.

Ти видаль?³

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же.

В этой, финальной позиции, обозначающей нижнюю грань рамки, энергичный возглас охватывает уже всё «литературное построение» целиком, превращая его в яркий артистический номер на фоне «серых» газетных будней.

Элементарный прием, оказываясь «удвоенным» в этой экстраординарной позиции, сообщает неприязнительному газетному материалу подлинный литературный блеск. Речь идет об удвоении рамки и возможностях, открывающихся, при совмещении границ – целого и части.

Рамка первой части слегка замаскирована тем, что построена на противительных отношениях *Ухохоталось лето... > Но не смешно ужинающим*. Общность семантического ядра, тем не менее, очевидна: это *хохот, смех*. Рамка, охватывающая целое, напротив, предельно обнажена: *Ухохоталось лето... > ...ухохотались солнечные лучики*.

Вторая половина, где речь идет о ставках в игре на тотализаторе, скачках и лошадях (автор не забыл упомянуть даже имя знаменитого коннозаводчика Лазарева), обрамлена, однако, не образом лошади, но семантикой, связанной со *знанием* (или незнанием) значения некоторого *слова* или владением тайной *имени*:

Последняя новость, последняя сплетня фланера: на скачках сегодня будет сплавка.

Вы знаете, что такое «сплавка»?¹

Далее автор толкует значение этого непонятого для непосвященных слова, объясняя суть нехитрой авантюры, построенной на сговоре вокруг имени лошади, на которую делается тайная ставка:

Заветное имя лошади не сорвется с языка, и даже приятель не узнает, разве кого-нибудь в долю возьмет владелец тайны, из жалости².

Перед самым концом очерка снова упоминается «волшебное имя лошади»: именно оно составляет *тайну*, о которой уже знает читатель этой статьи: «...Но есть в этой тайне радость, смех, хохот победившего жулика, удачного дела».

Эта *тайная радость* реализуется в своего рода «комплоте» – «сговоре», которым автор успел «повязать» своих предполагаемых читателей. Понять и оценить роль финального «Ти видаль?» может лишь тот, кто прочитал (хотя бы и не очень внимательно) весь очерк и держит в памяти реплику из срединной интермедии – как во «внутреннем мире» произведения (в устах англичанина-эксцентрика), так и в плане «словесного выражения»: она прозвучала уже однажды в устах самого Фланера (прежде, чем он перешел от рассказа о петербургской осени к пересказу сплетни о скачках и «сплавке»).

Слияние голосов за счет простого освобождения от кавычек обнажает структуру очерка: выражаясь сегодняшним языком, мы имеем здесь «два в од-

¹ Там же.

² Там же.

ном». Нижняя граница *первого* слегка выступает за грань *целого*. Таким «выступом» и становится реплика, где происходит это слияние.

В соответствии с принципом симметрии, *тайна* – ведущий мотив второй половины очерка – начинает обнаруживать свое присутствие в финале первой, где одуревшие от «выпитой водки» посетители открытых кафе ищут «в недожаренном бифштексе разгадки существования мира».

В контексте ключевых образов и сюжетов основного мифа русских символистов (от *Софии* В.С. Соловьева до *незнакомок* Блока) воплощением этой иронически сниженной, смешной *мировой тайны* выступает у Потемкина «девушка с розой в черном платье» («Ти видаль?»).

Среди очерков фланерского цикла больше нет таких, где сквозь описываемый материал просвечивала бы эта или сходная структура: в поисках формы Потемкин был экспериментатором и избегал повторений.

Тем удивительнее, что семантический и эстетический потенциал этой структуры все же понадобился автору еще один раз – через 13 лет, когда и самый образ европейского мира, и место в нем поэта Потемкина претерпели кардинальные изменения.

Июль-сентябрь 1926 года Потемкин-эмигрант, обосновавшийся в Париже, проводит в Венеции – на съемках фильма «Казанова»¹. В работе над фильмом, за постановку которого взялся режиссер Александр Александрович Волков (1885, Москва – 1942, Рим), приняло участие много эмигрантов; съемочная группа, фактически, была русской. В главной роли снялся Иван Мозжухин – к тому времени мировая звезда немого кино. Среди людей, так или иначе причастных к реализации этого масштабного проекта, мы встретим и классика литературы русского зарубежья Марка Алданова, и супруга Марины Цветаевой – Сергея Эфрона.

Фильм вышел на экраны в 1927 году и имел широкий успех, но результатов своего участия в его создании Потемкину увидеть не довелось: лето, проведенное в Венеции, оказалось последним в жизни поэта. Вскоре после возвращения в Париж, 21 октября 1926 года, Потемкин умер.

В августе-сентябре 1926 года в русских эмигрантских газетах прошла серия корреспонденций Потемкина о съемках волковского фильма.

Один из этих очерков, «Русские в Венеции», столь же отчетливо двухчастен, и столь же отчетливо построен на контрасте *статике* и *динамике* (*элегии* и *авантюры*).

Первая часть – неспешное описание знаменитого города жарким утром и греческой православной церкви Святого Георгия. Вторая посвящена съемкам фильма – бешеными темпами осуществляемого русскими проекта французско-

¹ Обстоятельная статья, посвященная фильму и участию Потемкина в его создании – «“Eviva Casanova!”: О венецианских очерках Петра Потемкина» (Slavic Almanach: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies (*в печати*)) – стала последней работой Рашита Марвановича Янгирова (1954 – 2008).

го предприятия «Cine-Alliance-Film», представительство которого разместилось поблизости от церкви и некрополя, «в старой военной тюрьме на том же Греческом канале».

Начало очерка (верхняя грань рамы) таково:

Тихий, мутный, но по-венцианскому еще широкий канал.

Медленно в жаркое утро проплывает по нему опрокинувшееся кверху пустое фиаско из-под кианти, покачивая оплетенным соломой доньшком, поспешает дохлая крыса с распухшим розовым брюшком, чьи-то макароны, точно клубок водорослей тянутся за ними и запах нашатырного спирта смешивается с запахом моря и старого-старого платья. Так пахнет, должно быть, вынесенная из дедовского сундука на солнце проветриваться прабабкина роба, из которой ветер еще не выдул ни столетнего запаха моли, ни уцелевшего чудом, но уже еле слышного запаха старинных косметик¹.

От описания канала автор переходит к описанию Греческой церкви, к чтению надписей на мраморных могильных плитах. Среди погребенных здесь встречаются русские. Читая на могилах имена безвестных *Иеромонаха Савватия* или *Сергея Петровича Сына Д.С.С. Петра Ивановича Колошина и Марьи Сергеевны урожд. Мальцевой*, автор погружается мыслью в историческое прошлое: «...это было время, когда Россия еще имела Средиземную эскадру...»; «О, как чувствуется здесь рыцарская рука Николая I в замшевой белой перчатке, дробившая скульпы России».

Черту под этой *медитацией над могилами* подводит *третья надпись*.

И, наконец, третья надпись. Самая замечательная и самая непонятная – снимок с русской души.

Нет ни титулов, ни должностей на этой надписи, нету даже имени покойника, даже даты смерти и рождения.

Альфа и Омега высечены на верху этой чудесно сохранившейся доски, символы начала и конца, урна, обвитая виноградной лозой, символ смерти и жизни, и ниже только следующие строки:

*Я первый
Прибыл к вам,
Я первый вас оставил,
Не плачьте обо мне,
Мне хорошо
Я дома.*

Кто? Почему? Как? Никто не мог мне объяснить этого. Да и не все ли равно?

Но как приятно, что какой-то русский далеко-далеко от России – дома...

¹ *Потемкин П.* Русские в Венеции // Последние Новости. 1926. 22 августа (Париж). В сокращении очерк был перепечатан за океаном: Новое Русское Слово. 1926. 10 сентября (Нью-Йорк).

Мимо этих надписей, мимо этой ничем для путеводителя не замечательной церкви медленно текут то в одну, то в другую сторону мутные волны повседневного венецианского канала с дохлыми крысами и пустыми бутылками... «Не плачьте обо мне...»¹.

Фрагмент лапидарной надписи оформлен во второй раз как цитата, но психологически вполне достоверным будет предположить, что в рамках *элегической медитации* автор как бы примеряет эти слова к себе, «присваивает» их. (В свете нашего знания о близкой смерти Потемкина эта примерка представляется пророчеством о собственной судьбе.)

Фрагмент повторяется на границе частей еще один раз, прежде чем от *элегии* автор переходит к остро-динамическому, хоть и несвободному от несколько нарочитой, небрежно-газетной патетики, краткому отчету о съемках фильма из жизни великого венецианского авантюриста:

Французское общество, итальянский город и русская речь.

«Не плачьте обо мне...» Не только могильные плиты говорят по-русски за границей, по-русски говорит за границей прежде всего и то, что вечно живо – искусство².

Наконец, в самом конце – после беглой панорамы шумных итальянских улиц, где слышны «русская речь, русские шутки и брань» и видны напечатанные огромными буквами русские имена на итальянских оперных и кинематографических афишах, – в точной позиции *нижней границы текстовой рамы* вновь повторена *третья надпись*:

Кто носится сейчас с утра до захода солнца по всей Венеции, и по-русски, через переводчика учит итальянскую толпу статистов, как ей играть перед объективом киноаппарата? Москвич Волков.

О, как, действительно, не важно, что нету на той тихой плите никакого имени.

Я знаю это имя, это имя – Россия – русское искусство.

Не плачьте обо мне,

Мне хорошо

*Я дома*³.

Описанная структура, построенная на совмещении границы, разделяющей две части текста, с нижней границей целого, востребована у Потемкина

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же.

дважды. Оба раза в тех случаях, когда речь заходит о совмещении «своего» с «чужим» – иноязычным и инокультурным¹.

Между 1913 и 1926 годами – революция, поменявшая «свое» и «чужое» местами: «сыны туманного Альбиона» разыгрывают представление в далекой, но в чем-то очень родственной России: «...им в привычку такая погода». Русские монахи и студенты похоронены в Венеции – городе-прообразе Петербурга.

Материал, пригодный для «отчеркивания» коллизий такого рода – *эксцентрический выкрик-выходка* («...неподражаемо весело тянут они друг друга за носы...») и *надпись на могиле* – лишь на уровне бытового сознания противостоят и противопоставлены друг другу.

Они сходятся не только в дебрях и глубинах архаики, но и в творческой лаборатории писателя, чрезвычайно близкого Нине Елисеевне Меднис – и в читательском, «человеческом», и в научном смыслах.

Я имею в виду Антона Павловича Чехова.

Разумеется, Потемкин не знал, что два разнородных очерка, реализующие одну и ту же структуру (или две очень сходные), окажутся в его наследии единственными в своем роде, парой-дуплетом. Вместе с тем, сближение *клоунады*, *цирковой эксцентрики* и *кладбищенского локуса* представляется неслучайным. Возможно, здесь выходит на поверхность близость позиций двух художников, сходство «оптики», настроенной на восприятие мира.

Впрочем, поэту могли попасться на глаза и запомниться строки из воспоминаний А.С. Суворина о Чехове, впервые напечатанные в 1904 году:

С ним вместе мы дважды ездили за границу. В оба раза мы видели Италию. Его мало интересовало искусство, статуи, картины, храмы, но тотчас по приезде в Рим ему захотелось за город, полежать на зеленой траве. Венеция захватывала его своей оригинальностью, но больше всего жизнью, серенадами, а не дворцом дождей и проч. <...> Кладбища за границей его везде интересовали, – кладбища и цирк с его клоунами, в которых он видел настоящих комиков. Это как бы определяло два свойства его таланта – грустное и комическое, печаль и юмор, смех и слезы, и над окружающим и над самим собою...²

¹ «Своим», кроме *русского*, было для Потемкина *германское* (но не *английское* и не *итальянское*): «Потемкин прожил в детстве некоторое время в Риге и считал себя связанным с немецким языком и культурой. Не бросая шахмат, он бросил к этому времени естественные науки и в университете стал числиться на том же романо-германском отделении, которое выбрал себе в конце концов и я, на котором был и впервые в ту весну появившийся на горизонте О. Мандельштам, и Н. Гумилев. Все, кроме Потемкина-германиста, были романистами» (*Пяст В.А. Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста и коммент. Р.Д. Тищенко. М., 1997. С. 99*).

² Новое время. 1904. № 1017, 4 июля. Цит. по: *Гитович И.Е., Кошкина Е.Н., Опульская Л.Д., Роскина Н.А. Примечания // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т.; Письма: В 12 т. Т. 4. Письма, январь 1890 – февраль 1892. М., 1975. С. 465. Ср. также в кратком послании Чехова к Суворину от 11 января 1895 г. из номера Большой московской гостиницы: «Пишу еще раз:*

Так случилось, что юбилей писателя совпал с последним из отпразднованных Ниной Елисеевной дней рождения: 29 (по старому стилю – 17) января 2010 года.

Несмотря на весь научный рационализм, Нина Елисеевна обращала внимание на такие «странные сближения», как совпадение дней появления на свет – более внятные астрологической «науке», нежели филологическому знанию. Охотно и весело обыграла и это сближение.

В одной из последних бесед, уже в больнице, Нина Елисеевна вспоминала давний конференционно-кулуарный разговор с Виктором Андрониковичем Мануйловым. На его вопрос о любимом писателе Нина Елисеевна, тогда еще студентка, назвала имя Льва Толстого. Мануйлов в шутку посоветовал ей держаться более Чехова, чем Толстого. Нина Елисеевна сказала, что лишь с годами поняла всю мудрость мануйловского совета: взгляд Чехова подобен детскому и народному, а Толстой во всех проявлениях, включая «опрошение» и «демократизм», оставался аристократом.

В общем контексте прозаического наследия Петра Потемкина *сыны туманного Альбиона* из «Записок фланера» способны напомнить не только о чеховской *дочери Альбиона*, но и об эксцентрической Шарлотте Ивановне, жующей огурец среди «больших камней, когда-то бывших, по-видимому, могильными плитами»¹.

Именно на этом фоне мы слышим знаменитый звук – *звук лопнувшей струны*.

Происхождение звука неопределенно, но отмечено в ремарках словами «точно с неба», а в реплике Лопихина так: «Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко». Заметим: «небо» и «шахты» – это высь и глубь, т.е. как бы ось мироздания, как бы менялась и сущность космоса, сущность всего мира. Превенная сущность изымается...²

приезжайте в Москву поскорее, так как 20 янв<аря> я должен уже быть дома. Мы будем *ездить по кладбищам и побываем в цирке*. Во всяком случае постараюсь устроить так, чтобы Москва не показалась Вам кислой. Телеграфируйте немедленно. Ваш А. Чехов» (*Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т.; Письма: В 12 т. Т. 6: Письма, январь 1895 – май 1897. М., 1978. С. 11. Курсив мой. – *И.Л.*).

¹ *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 13: Пьесы 1895–1904. М., 1986. С. 216.

² *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 285.