

СОЗВУЧИЯ

М.В. МИХАЙЛОВА

Г.И. ЧУЛКОВ И Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ

Заявленная тема столь обширна, что даже одно перечисление всего созданного Г.И. Чулковым (1879-1939) о жизни и творчестве Ф.М. Достоевского заняло бы значительную часть отведенного статье пространства. Кроме того, тема «Г. Чулков и Ф. Достоевский», помимо самостоятельной значимости, входит в более обширную — место Достоевского в самосознании русского символизма — и не может быть полноценно освещена без привлечения суждений других символистов, соратников и противников Чулкова в символистском лагере.

Однако мы остановимся на одном аспекте избранной темы, а именно на восприятии Чулковым как писателем идей Достоевского. Достаточно сказать, что первое крупное философско-критическое произведение Чулкова 1906 года, выпущенное под названием «О мистическом анархизме» (мы сейчас не будем вдаваться в подробности относительно достоинств и недостатков этого сочинения), включало в себя главу, посвященную Достоевскому, а завершил он свой жизненный путь, написав книгу «Как работал Достоевский», которая вышла в год его смерти. Известно, что в середине 1910-х годов Чулков регулярно читал лекцию «Достоевский и современность», которая составила основу его работы «Достоевский и судьба России», опубликованной в 1918 г. в альманахе «Огни». Однако рукопись самого значительного его исследования о Достоевском — «Жизнь Достоевского», написанного в 1932-1934 гг. и получившего положительные отзывы ведущих достоевсковедов того времени — Б. Томашевского и В. Кирпотина: «интересная, а местами и увлекательная биография», «документированный рассказ о жизни и истолкование произведений» писателя¹ — так и осталась неопубликованной. Известно, что во время работы над этой книгой Чулков, чтобы напитаться атмосферой, окружавшей Достоевского в пе-

риод создания «Братьев Карамазовых», постоянно бывал в Оптиной пустыни и даже жил там подолгу.

Итак, имя Достоевского буквально не сходит со страниц произведений Чулкова, являясь, может быть, центральным в его потаенной рукописи начала 1930-х годов «Вредитель»², которая вся является своеобразной контаминацией идейных мотивов «Записок из Мертвого дома» и «Записок из подполья». Об использовании именно этих источников, помимо совпадения тематических пластов, говорят и первоначальные варианты названия этой повести — «Записки безбожника» и «Дом тринадцать» (отсылающий, правда, и к чеховской «Палате № 6»). Важнейшей проблемой, обсуждаемой в повести, является восприятие и толкование христианской традиции. Конкретно в тексте имя Достоевского возникает в связи с ее интерпретацией в духе антропологии, восходящей к Паскалю. Кроме того, о духе Достоевского, осеменяющем это произведение, говорит и сокращенное самим автором вступление к IV главе, в котором он объясняет метод своего повествования: «...я ведь не обещал своим читателям, что у меня все будет благополучно в отношении композиции. Пусть в этом пункте у меня будет некоторый изъян, зато я выигрываю на реализме, то есть, разумеется, не на глупеньком псевдореализме, который нужен бездарностям, а на том «реализме в высшем смысле», без которого все летит к черту на рога».

Помимо этого, тайного признания в поклонении, Чулков в годы, когда обращение к Достоевскому отнюдь не почиталось, возглавил секцию по изучению его творчества при Литературной секции ГАХН, а потом стал председателем комиссии, занимающейся изучением наследия Достоевского. В течение всей второй половины 1920-х гг. ему приходилось читать доклады и лекции о произведениях писателя, проводить семинары, научные заседания. Так, им были подготовлены к печати статьи «Достоевский и революция», «Достоевский и Тургенев как культурные типы», «Последнее слово Достоевского о Белинском», «Символизм в эстетике Достоевского», а также составлен сборник трудов комиссии Достоевского.

Помимо Достоевского, для Чулкова существовал еще один идол — Пушкин. (Кстати, он подготовил в 1924 г. доклад «Достоевский и Пушкин».) Но все же его отношение к Пушкину и Достоевскому — различно. К Пушкину он относится как к Учителю, Наставнику, Богу, никогда не надеясь даже приблизиться к нему, испытывая бесконечное почтение. Это пиетет, отношение молитвенное, коленопреклоненное. Достоевский же скорее собрат, помощник, советчик. Поэтому и обращение к нему в творчестве более частое, более активное. Он более интенсивно вовлекается в самую творческую сферу, в его художественном мире Чулков чувствует себя более уверенно, свободно, энергично обращаясь и к идеям, и к образам писателя. Однако такое отношение не мешает Чулкову осознавать, что Достоевский гений, постигший все «глубины души человеческой», одержимый идеей «оправдания человека»³.

И на страницах своих критических произведений преимущественно

христианскую и философскую проблематику творчества Достоевского обсуждал Чулков. Только через призму христианской веры считал он возможным постигать писателя. Примечательны в связи с этим его слова, занесенные в дневнике «Откровенные мысли» в 1935 г.: «Академия наук распорядилась поставить визу на книге Долинина «Достоевский — материалы». Это *urgestalt* «Братьев Карамазовых». Все бы неплохо, но вступительная статья — предел умственной импотенции. И по обыкновению «Сон смешного человека» трактуется как преклонение Достоевского перед безбожным социализмом. Все вверх ногами. Как можно понять Достоевского, не зная вовсе ни Христа, ни видений Патмоса. Автор, как и все международные интеллигенты, даже не догадывается, о чем идет речь. Когда-то несчастный Глеб Успенский, покоренный речью о Пушкине, восхитился Достоевским, а потом, через сколько-то недель, испугавшись партийных генералов, обругал того же Достоевского, но при этом обмолвился нечаянно вещим словом: «В этой речи есть нечто такое, что превращает ее в загадку».

Вот именно. Это тайна — богочеловеческая идея, явленная во плоти две тысячи лет назад. И без нее ничего понять нельзя. А что до частных заблуждений самого Достоевского (и он не без греха). — то все это сущий вздор. Важно то, что он осязал плерому — вот он реализм в высшем смысле»⁴.

Безмерно интересно под этим углом зрения перечитать работы Чулкова тридцатых годов о Достоевском, дабы проверить, насколько ему самому — в пику советскому достоевковедению — удалось проявить эту идею.

Достоевский был для него художником, «скованным» единой символистской цепью с Данте и Ибсеном. Весь символизм был освоен для Чулкова именами Вл. Соловьева и Достоевского. Недаром рядом они возникли еще в брошюре о мистическом анархизме, и рядом оказались на страницах «Жизни Достоевского», заключительным эпизодом которой стала сцена похорон писателя, когда за его гробом неотступно следят «странные глаза» присутствующего на них молодого человека — Владимира Соловьева. И в других своих эстетических работах Чулков обосновывал символизм как соединение эстетической теории Соловьева о «магическом искусстве» с идеями Достоевского о «реализме в высшем смысле».

Достоевский оставался с Чулковым на всю жизнь. Зависимость от его мыслей и стиля прослеживается во многих произведениях писателя. Но самым показательным в этом смысле является, конечно, роман «Сатана» (1914)*. И хотя его появление Чулков объяснял тем, что он «как повествователь ... стал тяготиться приемами лирического рассказа накануне ... революции» и, «предчувствуя грозный смысл надвигающихся событий, ... стал искать такую форму, которая была бы свободна от интимных ... «настроений» и отвечала бы объективной правде «живой жизни», на самом деле такую фор-

* Роман «Сатана» и некоторые работы Г.И. Чулкова о Достоевском опубликованы в книге: Чулков Г.И. «Валтасарово царство». Составл., предисл. и коммент. М.В. Михайловой. М., «Республика», 1998 г.

му он обрел в романном мышлении Достоевского. После его опубликования критика обратила внимание в первую очередь на несомненную связь с Достоевским и высказала недоумение — мол, раньше не было принято афишировать заимствования, а тут перепевы сюжетов «Бессов» и «Братьев Карамазовых» подаются абсолютно откровенно! Но критики не заметили, что на самом деле это была не небрежность, а тщательно продуманный автором прием — «опрокинутость» известной литературной фабулы в новый исторический контекст. Образ Петербурга и судьбы героинь чулковских «Осенних туманов» (1916) разительно напоминали атмосферу «Белых ночей» и «Нечистики Незвановой». Если бы тогда существовало понятие о таком жанре, как «римейк», столь распространенном в настоящее время, Чулкова по праву бы можно было объявить создателем первого римейка в России!

К «бесовской» теме Достоевского он возвращается еще раз, когда в 1921 г. под одной обложкой собирает произведения, часть которых писалась до революции, а часть — уже после Октября, и озаглавливает книгу «Посрамленные бесы». Собрав в нее осмысленные через призму современности жития святых, в которых божеское побеждает дьявольское, и дав ей такое название, заключавшее очень злободневный подтекст. Чулков надеялся, что «бесы революции» будут посрамлены в действительности еще при его жизни. Недаром советская критика осталась недовольна историко-архивными «стилизациями» Чулкова и посоветовала обратиться к окружающей жизни. Однако, можно утверждать, что все же наиболее интересным и удавшимся в плане «воспроизведения» мотивов художественных произведений Достоевского является уже упоминавшийся роман «Сатана», впервые опубликованный в альманахе «Жатва» в 1914 г., хотя в хранящейся в архиве ИМЛИ рукописи стоит дата 1912.

Роман, появившийся отдельным изданием в 1915 г., автор предварил предисловием, обращенным к критикам, которые главный недостаток этого произведения усмотрели в архизлободневности. Автор попытался оправдать себя тем, что злободневным роман оказался не по его воле, а в силу изменившихся исторических обстоятельств, которые совершенно неожиданным образом продублировали события, описанные в «Сатане». Таким образом, Чулков явно намекал на провиденциальное значение романа, действительно как бы предсказавшего некоторые повороты российской истории. Предисловие было обращено к тем критикам, которые заговорили об «эстетической вине» автора, будто бы послушно следовавшего за реальной жизнью. Критике действительно был хорошо известен «грех» Чулкова, любящего почти без творческой переделки переносить события собственной личной жизни и жизни окружающих на бумагу⁵. Но в данном случае все происходило иначе. Писатель источником своего вдохновения избрал не перипетии сегодняшнего дня — они только существовали как потенциальная возможность — а сюжетную канву «Братьев Карамазовых» и политическую атмосферу «Бессов», которые тем не менее «пришлись впору» событиям общественной и политической жизни России середины 1910-х

годов. И, может быть, именно наложение известных литературных «ходов» на угаданные тенденции исторического развития России способствовали занимательности романа и обеспечили его художественное своеобразие.

Хотя критики в целом склонялись к мысли, что автор не сумел до конца довести задуманное — сделать «частное» «общим», а «временное» — «вечным»⁶, т.е. отрицали наличие в романе типизации и обобщения, были среди них и такие, кто расценил роман как ответ на вопрос, «как жили мы в ... роковое время»⁷, чем было заполнено существование различных сторон общества, куда ввели нас наши вожди. В связи с этим была отмечена глубина замысла, «мрачная и яркая живописность полотна», на котором запечатлелись темные махинации «дерзкой шайки провинциального «черного» блока», «гнусные происки ... сатанинской камарильи» и ее предводителя «тайно хлыстовствующего и явно гипнотизирующего» Васьки Бесемянного. Неординарность романа отметил критик Н. Ашешов, утверждавший, что Чулков «умело претворил лики Достоевского в современные лица, по-своему и оригинально создал трепещущих нынешнюю жизнью людей и полную огня и движения интригу». Этот же критик подвел следующий итог своим размышлениям: неизвестно, займет ли роман Чулкова прочное место в литературе, но русская общественность получила «первый литературный документ, рисующий наше контрреволюционное движение», который будет «и нужен, и полезен, и важен»⁸.

Сюжет романа сводится к интригам вокруг завещания и предсмертной записки отца большого семейства купца Беспятова, которые плетутся его сыновьями: трое из них не желают допустить к обладанию наследством четвертого, кому и оставлено состояние. Сюжетной кульминацией и становится убийство этого нежеланного наследника. К этому примешивается попытка доказательства незаконнорожденности одного из братьев. Конечно, сыновья Беспятова — это не слепки с Дмитрия, Ивана, Алеши и Смердякова. Скорее, в них довольно неожиданно черты одного соединяются с чертами прочих, и каждый несет ту очень существенную идейную нагрузку, которая отвечала запросам современности. Они воплощают не столько индивидуальные характеры, как это было у Достоевского, сколько дают концентрированное представление об идеологических устремлениях и тенденциях своего времени.

Так, заправила черной банды «латников» Фалалей Беспятов, сладострастник, плут и пакостник, совершает свои злодеяния не столько из идейных соображений, сколько из «любви к искусству», желая половить рыбку в мутной воде заговоров и интриг, испытать азарт политической игры. Он соединяет ум и проницательность Ивана с готовностью к подлостям Смердякова. Критик Игнатов уловил в нем даже сходство с «измельчавшим Федором Павловичем Карамазовым, примазавшимся к политическому движению»⁹. Он не идейный убийца Достоевского, разрушающийся под тяжестью навалившихся на него неразрешимых философских проблем, а убийца из выгоды, этакий Раскольников в интерпретации Писарева, но лишен-

ный даже намек на благородство целей, во имя которых он совершает свое преступление. Рядом с ним сошка помельче — его брат Николай, готовый запродать душу дьяволу ради минутного удовольствия. Это уже какой-то оскотинившийся Дмитрий. Тот же Игнатов высказывал мнение, что он двойник Ивана Карамазова, «нигилиста, но более сухого, менее раскидистого, ... успокоившегося в решении нравственных вопросов, не демонстрирующего, а всем нутром воспринявшего теорию «все позволено».

Этой компании противостоит носитель прогрессивных убеждений. Но Чулков не заблуждается относительно либеральничавших спасителей России. И в третьем брате — Иване — он рисует слабость всего либерального движения, запутавшегося в программах, пышных и проникновенных словах, не умеющего принимать решения, действовать и этим расчищающего путь убийцам (в том числе и своим собственным) и погромщикам, которыми руководят «кукловоды» из высших сфер, такие как о. Софроний. Четвертый же брат (незаконнорожденный сын Беспятова), художник Хмелев, восторженный и чистый поклонник красоты и вечный мечтатель, никак не может составить им конкуренцию, т.к. существует вне времени и пространства, отдаваясь своей любви и тяготясь действительностью.

Каждый из них является потенциальным наследником многомиллионного беспятовского состояния. А наследство это, по мысли Чулкова, не деньги, а Россия, ее судьба, ее будущее. Так писатель попытался, соединив идейно-психологический и политический роман Достоевского, приправить его соусом мистического анархизма и символистской таинственности.

Конечно, в «Сатане» можно усмотреть общий порок чулковского творчества — однотипность в выстраивании художественно-логической конструкции, определенное однообразие в «системе доказательств» мистического происхождения всего видимого и сущего, появление отделенной от художественной плоти тенденциозности, которая существует «помимо», «вопреки» и «поверх» художественного мира произведения. И все же в «Сатане» Чулкову удалось преодолеть ту «несвободу», о которой в критике писалось так: «...слишком явственно сквозь мнимо объективный тон звучит призыв, учительство, наличность заранее поставленной цели»¹⁰. На этот раз писатель — во многом благодаря идейной мощи первоисточника, от которого оттолкнулся. — сумел увязать форму семейного романа с движением истории и дать свое объяснение происходящему в России.

И все же мистический план романа в критике был воспринят с неодобрением. Вернее, отношение Чулкова к таинственным силам, вершицам судьбы мира, а если быть еще точнее, то к людям, плоско-обывательски воспринимающим грозную стихию мировой истории и ее предупреждения. «Игра» автора с читателем, которому он не дал ключа к пониманию происходящего, — роман написан, как обычно и у Достоевского, от лица повествователя, жителя городка, где разворачивается действие, показала критикам образцом дурного вкуса. «Невыдержанность» мистической идеи подчеркнул Ю. Айхенвальд. Критик уверял, что Чулков, пообещав заглавием и всей интона-

цией повествования мистическую подоплеку событий, сам же и разрушил мистическое впечатление, переведя все в плоскость иронии. И вот эта двойственность, которой не было у Достоевского, по мнению Айхенвальда, сильнейшим образом повредила роману. Он оказался «легкомысленной безделушкой». «Беспечность» Чулкова лишила «внутренней серьезности» те глубинные проблемы общественной жизни, которые он затронул. Чулков, отказавшись от «надежного компаса», коим, по Айхенвальду, служит четвертое, мистическое измерение, потерял третье измерение — глубину.

Но на наш взгляд, глубина была потеряна потому, что автор не избежал упрощения, предложив не мистическую, как ему хотелось, а аллегорическую трактовку событий. А это обуславливалось в свою очередь тем, что, взяв у Достоевского фабульную канву, политическую тенденцию, идейную насыщенность образов, Чулков оказался не в состоянии их психологически наполнить. Не только уровень психологизма Достоевского, но даже приближение к нему, оказалось ему как писателю не под силу. Он идейную одержимость героев Достоевского приравнял к идеологической одномерности.

Такая доминирующая окраска образов неожиданно очень понравилась З.Гиппиус, которая увидела в этом символистскую заостренность. Критик выделила характер княжны Оленьки Макульской, сказав, что «нарисованная почти одной чертой», героиня «светится как живая», и «все... что говорит о ней сам автор, все, что он заставляет ее делать, ... художественно верно и хорошо»¹. По мнению этого критика, психологическая «однолинейность» персонажей делает их легко запоминаемыми, броскими, контурно очерченными. Надо заметить, что уже цитировавшийся Айхенвальд к этой «умелости» отнесся скептически, подчеркнув, что Чулков «психологию своих героев и героинь ... создает наскоро, не отделяет ее», «довольствуясь поверхностью души»¹².

Вернувшись к оценке романа Гиппиус, стоит обратить внимание еще на одно ее наблюдение. Чулков назвал «Сатану» романом. Это жанровое определение было ею поставлено под сомнение. Гиппиус утверждала, что с точки зрения формы: «неспокойствие», «смятость» письма — и содержания: «все так густо, нет сил дышать от тесноты» — это произведение скорее можно отнести к жанру повести. Вывод звучит более, чем странно. Ведь указаны именно те свойства, которые в первую очередь присущи романам Достоевского: напряженность, экспрессивность и экстенсивность повествования.

Анализируя высказывания Гиппиус об этом романе, можно подумать, что она сознательно уводит читателя от мысли, что традиции Достоевского могут быть использованы таким образом, как это делает Чулков. Ведь она ругает его за то, что сближает его с Достоевским, и хвалит за то, что как раз от этого писателя отдаляет. Думается, что это происходит потому, что романами, сделанными точно «по Достоевскому», она считала только исключительно свои собственные — «Чортову куклу» и «Роман-царевич».

В критике в основном обсуждалось сходство отдельных персонажей «Сатаны» с их прототипами, литературными и жизненными, о политичес-

ком пласте и смысле романа говорили немногие. Политический контекст романа вызвал заметное раздражение З. Гиппиус. Она пожалела, что «все эти слишком знакомые, горько знакомые монахи Софронии, Васьки Бессемьянные и черные «латники» не были «взяты» автором, как «фон». Но при этом критик заговорила о «мятущейся душе» писателя, придав этому определению позитивное значение: «весь облик этого писателя иной, нежели у пышных и махрово неподвижных наших художников. От последних и не требуешь никаких стержней, а от Чулкова требуешь, ибо он сам от себя их требует, и мучится, вечно ищет. Хаотически путается, перебрасывается, хватает мгновенно чужое, как будто легко перескакивает, возбуждает досаду, часто несправедливое раздражение и все-таки неутомимо ищет, горит своим верным исканием»¹³. Ей вторил Н. Ащешов. Он тоже остался недоволен тем, что недостаточно оказались акцентированы политические реалии: о. Софроний (в котором узнавали и зловещего иеромонаха Иллиодора, и отвратительного черносотенца, настоятеля Почасвской Лавры архимандрита Виталия) слишком «загушеван», ему отведена «роль таинственного незнакомца», а в обрисовке Васьки Бессемьянного (прототипом которого сочли Гришку Распутина) слишком много внимания уделено его похождениям в ущерб политическим махинациям.

Однако именно политический смысл романа подверг прицельной критике В. Розанов. Он первым указал, что Чулков только формально следует за Достоевским, используя его сюжетные схемы, фабулу, расстановку персонажей. Но распределение света и теней у Чулкова другое. Чулковская интерпретация политических событий содержит явную полемику с Достоевским. Розанова возмутило то, что, воспользовавшись приемами Достоевского, Чулков изобразил не «бесов революции», а «сатану контрреволюции» и таким образом вступил в лагерь «левых авторов». Больше всего Розанов был раздражен тем, что — в отличие от героев Достоевского — герои Чулкова в своих поступках руководствуются не идейными побуждениями, а своекорыстными интересами. И такое поведение Чулков приписал национал-патриотам, превратив их из идейных защитников славы отечества в обычных мошенников! Это, впрочем, на взгляд Розанова, не является личной ошибкой Чулкова: писатель просто оказался рупором тех воззрений, которые распространились в последнее время в обществе, т.е. попытался «угодить толпе», чего никогда не мог позволить себе Достоевский. На этом основании Розанов позволяет себе сделать следующий вывод: Чулков «пишет под Достоевского, как Хлестаков в манере Пушкина Юлия Милославского сочинил». Здесь Розанов использует уже, можно сказать, отыгранной русской журналистикой и публицистикой прием — сравнение Чулкова с Иваном Александровичем Хлестаковым, которым пестрели статьи Гиппиус и Андрея Белого в «Весах». Но критик, кажется, и не замечает повтора, так велико его негодование тем, что Чулков не увидел идейности в «черносотенном лагере», среди людей, которые, по убеждению Розанова, только и «сохраняют верность России»¹⁴.

Таким образом, можно утверждать, что роман имел шумный успех еще и потому (и это действительно точно угадал Розанов), что Чулков, пересадив критику Достоевским революционно-социалистической доктрины и способов ее исполнения черносотенным элементам, активизировавшимся в России после революции 1905 года, попал в самую точку столкновения националистических страстей. Чулков показал механизм действия крайних, радикальных групп и партий, в данном случае тех, кто борется за национальную чистоту и национальное единство. И оказалось, что этот механизм очень схож с тем, которые использовали леворадикальные силы во времена Достоевского. И те, и другие для достижения своих целей не останавливаются ни перед шантажом, ни перед подкупом, ни перед доносом, ни перед убийством. В итоге автор, несмотря на указанные просчеты, сумел создать образ безумствующей России, раздираемой недостойными своими сыновьями, в вихре *dance macabre* устремляющейся к пропасти.

Трудно сказать, позволял ли себе Чулков проводить параллель между идейной эволюцией Достоевского и своей. Но со стороны это действительно выглядело схоже: в молодости — радикализм, увлечение революционной теорией, ссылка, в зрелости — сложное отношение к революционным идеям, к особой судьбе России, которой не по пути с этими движениями, в конце жизни — абсолютный отказ от символов веры юности, полный пересмотр идейного багажа и обращение к православной вере. «Ничто не может заменить религию»¹⁵, — писал он в конце своего жизненного пути. Поэтому можно сказать, что не только творчеством, но и жизнью Чулков доказал верность идеям и идеалам Достоевского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Архив ИМЛИ. Ф. 36. Оп. 1. «Жизнь Достоевского».

² Впервые опубликована М.В. Михайловой (Знамя. 1992. № 1).

³ Архив ИМЛИ. Ф. 36. Оп. 1. «Жизнь Достоевского».

⁴ ОР РГБ. Ф. 371. Д. 2. Ед. хр. 1. С. 10 (об.) — 11.

⁵ Этим «методом» был создан рассказ «Полуночный свет», воссоздавший атмосферу ивановской «бабши», «Шурочка и Веня», воспроизводящий «острые» моменты биографии писательницы А. Мире, повесть «Слепые», где рассказывается о перипетиях любовного четырехугольника Блок — Волохова — Чулков — Л. Блок, и некоторые другие.

⁶ См.: Речь. 1915. № 239. 31 августа (статья Ю. Айхенвальда).

⁷ Столица Любовь. О двух новых романах // Столичная молва. 1915. 26 октября. № 449.

⁸ Ашешов Н. Черные кошмары // День. 1915. № 270. 1 октября.

⁹ Статья И. Игнатова цит. по: Розанов В. Двое Беспятовых, критик и беллетрист // Новое время. 1914. № 13744. 18 июня (1 июля). С. 4.

¹⁰ Львов-Рогачевский В. Г. Чулков. Рассказы, кн. I-II. СПб, 1909 // Современный мир. 1909. № 5. С. 140.

¹¹ Крайний Антон. Мятущаяся душа // Отклики. 1914. № 26. Литературное приложение к газете «День». № 178. 3 августа.

¹² Речь. 1915. № 239. 31 августа.

¹³ Крайний Антон. Указ. соч. Там же.

¹⁴ Розанов В. Указ. соч. Там же.

¹⁵ См. публикацию Я.В. Леонтьевым писем Г. Чулкова к В. Фигнер // Звезда. 1995. № 3.