

**АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ В ЖУРНАЛЕ «ЗОЛОТОЕ РУНО»<sup>1</sup>****Ю. В. Розанов**

Вологодский государственный университет, Вологда

В статье рассматривается вопрос о сотрудничестве писателя А. М. Ремизова с журналом «Золотое руно» в контексте истории издания, редакционной политики и тех литературных и культурных проектов, которые осуществляла редакция. Обращение писателя-символиста к восточнославянскому фольклору и мифологии, к народной религиозности во всех ее проявлениях оказалось востребованным журналом и его фактическим руководителем Н. П. Рябушинским, постулировавшим поиск Золотого руна в «глубине русского народного духа».

**Ключевые слова:** символизм, А. М. Ремизов, журнал «Золотое руно», Н. П. Рябушинский, Серебряный век, неореализм.

Журнал «Золотое руно», наряду с такими изданиями как «Мир искусства», «Весы», «Аполлон», принадлежал к числу основных литературно-художественных журналов русского Серебряного века. Вместе с тем это и самый скандальный журнал отечественных модернистов. Сама идея издания и название «Золотое руно» были позаимствованы у группы «Аргонавты» (А. Белый, Эллис, С. Соловьев). В раннем рассказе Андрея Белого «Аргонавты» герой, «седобородый рослый старик» и «великий писатель», перед предстоящим космическим путешествием к Солнцу делится своими земными планами: «Буду издавать журнал „Золотое руно“. Сотрудниками моими будут аргонавты, а знаменем — Солнце. Популярным изложением основ солнечности зажгу я сердца». Через пять лет план главного героя рассказа осуществился: «Город охватила золотая лихорадка. Журнал „Золотое руно“ насчитывал тысячи подписчиков. В салонах попадались бледнолицые молодые люди в безукоризненных смокингах и с золотыми жетонами в петлицах. Они называли себя кавалерами ордена Золотого Руна» [2, с. 450–451]. В мемуарах «Начало века» Андрей Белый подтвердил факт заимствования названия: «Каково же было негодование Эллиса, когда присяжный поверенный Соколов [Сергей Кречетов, сотрудник журнала. — Ю. Р.] через пять лет [как в рассказе. — Ю. Р.] „спёр“ его лозунг и преподнес Рябушинскому в качестве заглавия журнала» [1, с. 124].

Основатель и владелец журнала Н. П. Рябушинский был примечательной и экстравагантной личностью. Русское купеческое сословие время от времени выдавало такие типажи. Судя по воспоминаниям друзей, к семейному финансовому бизнесу его не допускали. Николай Павлович был несколько раз выгодно женат и с большим размахом и выдумкой тратил и свои наследственные десять миллионов рублей золотом, и деньги своих жен. Он построил в Москве в Петровском парке виллу «Черный лебедь», где задавал фантастические по богатству и утонченности пиры для золотой молодежи — с традиционным русским купеческим размахом, но на «новый», «декадентский» вкус. При этом он был способным,

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ (проект № 15-04-00364).

даже талантливым человеком, искренне преданным искусству. Рябушинский пробовал свои силы и в живописи, и в литературе, но больших успехов не достиг. Несколько выделяется лишь его повесть «Исповедь» (1906, опубли. под псевдонимом Н. Шинский), типичная для декадентской литературы начала века. В ней разработана тема крайнего индивидуализма художника-символиста, которому «всё позволено». Но стать организатором нового искусства было еще более важно и почетно. Говорили, что молодому миллионеру не давали покоя лавры легендарного импресарио С. Дягилева, автора целого ряда художественных проектов мирового уровня, в том числе журнала «Мир искусства». Дягилевский журнал закончил свое существование в 1904 г., так что место было свободным.

Журнал «Золотое руно», как и его предшественник «Мир искусства», был художественным в широком смысле этого слова, что вполне соответствовало идее символистов о синтезе различных видов искусства. В нем печатались материалы по изобразительному искусству от иконописи Древней Руси, только что «открытой» для современников, до репродукций с картин Сезанна, Гогена и Ван Гога. В историю отечественной живописи журнал вошел прежде всего как организатор группы «Голубая Роза», давшей имя русскому символизму в изобразительном искусстве 1900-х годов. «Золотое руно» периодически устраивало художественные выставки в Москве, которые, по мнению историков искусства, определяли художественную стилистику своего времени. Значительными были и заслуги журнала в области художественной литературы. В журнале печатались почти все знаменитые писатели-символисты: К. Бальмонт, В. Брюсов, Андрей Белый, Вяч. Иванов, Ф. Сологуб, А. Блок, М. Кузмин, Д. Мережковский, З. Гиппиус. Не отказывала редакция и писателям менее известным, а также начинающим, при условии, что они сохраняли верность «заветам символизма». При журнале было организовано и одноименное издательство, выпускавшее книги «своих» авторов.

Первый номер журнала вышел в намеченный срок — в январе 1906 г. Внешний облик издания соответствовал символике названия, его солнечным коннотациям в духе Андрея Белого. Сотрудничество Ремизова с «Золотым руном» начиналось непросто. Осенью 1905 г. писателю стало ясно, что в следующем году журнал «Вопросы жизни», в котором он нашел для себя пристанище в столице, издаваться не будет. Ремизов лишился многого: «казенной квартиры» при редакции, места секретаря и, главное, «своего» журнала. Если принять во внимание, что другой журнал «нового направления» — московские «Весы» — печатал Ремизова мало и неохотно, то будет понятна вся острота создавшейся ситуации. В то время в символистских кругах часто возникали проекты различных периодических изданий, разрабатывались концепции, составлялись списки сотрудников, но, как правило, до практического воплощения дело не доходило из-за отсутствия надежного финансирования: литература символизма была изолирована от столичной бюрократии и крупного капитала.

Ремизов, как и многие петербургские писатели и художники, с интересом воспринял известие о том, что Рябушинский собирается издавать в Москве ли-

тературно-художественный журнал символистского направления. Он отсылает в редакцию «Золотого руна» несколько стихотворений и рассказов. Писатель связывал с новым изданием определенные надежды, о характере которых свидетельствует письмо к Ремизову его ближайшего друга и советчика по житейским вопросам Л. И. Шестова: «Видал я твое имя в списке сотрудников „Золотого Руна“ и думал, что дела твои должны поправиться. Ведь Николай Рябушинский, издатель, и есть истинное золотое руно, вовсе и в Колхиду нечего таскаться. <...> Тебе бы следовало съездить в Москву. Он бы и место тебе дал, и сочинения издал бы» [8, с. 161]. Тем временем выходит и февральский номер, в котором Ремизов также не обнаруживает своих вещей. Встревоженный писатель едет в Москву для серьезного разговора с издателем. Петербургские писатели, близкие к Ремизову, просят его выяснить перспективы и их сотрудничества с новым московским изданием. Это деликатное поручение он получил, очевидно, потому, что по материнской линии принадлежал к семейству Найденовых, входившему в высший купеческий слой Москвы. В мемуарной книге «Подстриженными глазами» писатель упоминает Рябушинских как «деловых знакомых» своих родственников. О поисках Николая Рябушинского в Москве Ремизов рассказывал в юмористическом ключе. Эта история отразилась в романе В. Эглитиса: «...Вот уже третий день как Бубука... ловил миллионера Р., которого ему поручили заманить в Петербург для обсуждения какого-то грандиозного проекта по основательному обеспечению символистов и мифологов. К несчастью, рассказывал он, на миллионера накатил шквал безумия и вот уже три дня, как Р. с какой-то актрисой мечется по всем разгульным местам Москвы» [12, с. 20–21]. Однако посещение редакции принесло результаты. Рассказ «Пожар» и стихотворение «Этой ночью странной...» были напечатаны в апрельском номере, но гонорар в 75 рублей за печатный лист соответствовал лишь минимальной ставке для «рядовых» писателей. Писатели «с именем» получали гораздо больше. Ф. К. Сологубу, например, Рябушинский предлагал 180 рублей за лист. Но и это было огромной удачей. Вскоре Ремизов послал в редакцию «Золотого руна» целый ряд текстов из книги «Посолонь», над которой он тогда работал. Десять из них были опубликованы в 1906 г.

Появление роскошного и претенциозного журнала «нового искусства», возглавляемого «самодуром-миллионером», в среде писателей и художников Серебряного века было воспринято неоднозначно. Многие идейные «декаденты» расценили проект «Золотое руно» как катастрофу отечественного искусства, а участие в нем видных авторов как предательство идеалов. Художник и искусствовед А. Н. Бенуа, просмотрев первые номера журнала, писал своему другу и коллеге по «Миру искусства» К. А. Сомову: «Неужели же для этого мы ломали старое, громили рутину, вооружались как архангелы, чтобы в конце концов настало царство гг. Рябушинских..., царство русского московского хамства... Да здравствует оппортунизм. Валяй. Будем сотрудничать в „Золотом говне“. Будем плясать вокруг золотого тельца...» [6, с. 451]. (Вскоре и Бенуа, и Сомов начали активно сотрудничать с журналом Рябушинского.) Писатели

особенно возмущались тем, что владелец журнала в каких-то случаях позволял себе вмешиваться в тексты, исправляя их по своему усмотрению. Атмосфера вокруг журнала с самого начала была скандальной, нервной, характеризовалась демонстративными «уходами» обиженных сотрудников, враждебной полемикой с «Весами», межличностными конфликтами с третейскими судами и без них. Ремизов во всех этих эпизодах занимал позицию «над схваткой» и руководствовался исключительно практическими соображениями — возможностью издания своих произведений, а не интересами отдельных группировок. Вышедшие писатели стремились склонить оставшихся коллег к такому шагу, и на какое-то время обвинения Рябушинского во всех смертных грехах стали чуть ли не главной темой культурной жизни обеих столиц. Ф. К. Сологуб, самый известный из «вышедших», писал Ремизову, явно склоняя его к разрыву отношений с журналом: «А какие варвары в „Золотом Руне“! Что за дикая странность — не взять для „З<олото> Р<уна>“ хотя бы такой вещи, как „Калечина-Малечина“ [миниатюра из „Посолони“. — Ю. Р.]! И какое неумное невежество — заменить живое слово „чарый“ бонбоньерочной этикеткой „чарующий“! Это, конечно, причуда самого Рябушинского» [3, с. 51]. Ремизов предпочел сохранить верность журналу, рассчитывая, в порядке благодарности, на отдельное полное издание «Посолони» в издательстве журнала «Золотое руно». Он уже сделал такое предложение Рябушинскому и получил принципиальное согласие, хотя конкретные сроки не были названы. Впрочем, скандалы по поводу журнала Ремизова особенно не затрагивали, и никто его не осуждал за тесное сотрудничество с «варваром»: в литературном мире все хорошо знали о крайне бедственном материальном положении писателя.

После публикации миниатюр из «Посолони» вырос авторитет Ремизова в литературных кругах, за писателем закрепилась репутация одного из лидеров русского «неомифологического» направления, быстро набиравшего популярность. Укрепилось и положение его в «Золотом руне». Уже в октябре 1906 г. издатель просит Ремизова выслать полную рукопись книги и заявляет о своем желании выпустить ее «недели за две до Рождества», рассчитывая, очевидно, на успешную продажу в предпраздничные дни. «Посолонь» было решено выпускать в подарочном оформлении. Рябушинский отказался печатать ремизовские примечания, содержавшие указание на этнографические источники миниатюр, полагая, очевидно, что они придадут изданию научный облик и отпугнут покупателей. К составлению примечаний писатель относился серьезно. И после выхода книги писатель продолжал работать над примечаниями, расширяя и дополняя их. Через два года у Ремизова даже возникла мысль превратить неопубликованные примечания в автономный текст, своего рода путеводитель по «Посолони», и также напечатать его в «Золотом руне». На это «модернистское новшество» Рябушинский, конечно, не согласился.

Особый интерес представляет конкурс журнала на тему «Дьявол», где Ремизов получает за рассказ «Чертик» одну из двух первых премий по отделу прозы. Другую премию получил изящно стилизованный под европейский де-

монизм XVIII в. рассказ М. А. Кузмина «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютельмейер». На широко разрекламированный и притягательный в финансовом отношении конкурс было представлено более 60 рассказов. Есть сведения, что в конкурсе участвовали многие знаменитости, но кто именно, мы не знаем. Произведения представлялись на условиях анонимности, под девизами, поэтому судьи не могли знать, чей именно текст они оценивают, хотя кое-какие догадки могли быть. Девиз Ремизова, например, был полупрозрачным: «Радуется заяц, избежав тенета, радуется писец, дописав до конца» [10, с. 74]. Такого типа формулами древнерусские книжники обычно заканчивали свои рукописи, а Ремизов как раз и был известен своими стилизациями старинных апокрифов: в это время писатель работал над первой редакцией сборника «Лимонарь». В жюри литературного конкурса входили А. Блок, В. Брюсов, Вяч. Иванов, А. Курсинский и, естественно, сам Рябушинский. Трое из них: Блок, Брюсов и Иванов — легко могли определить авторство Ремизова и по характерному древнерусскому девизу, и по стилю произведения.

Выбор «дьявольской» темы для конкурса еще раз свидетельствует о дилетантизме Рябушинского. Ранний период русского символизма, вошедший в историю литературы под названием «декаданс», действительно был характерен особым вниманием к этому мифологическому персонажу, князю тьмы, источнику и воплощению мирового зла. Не случайно, что современный исследователь русской литературы А. Хансен-Лёве назвал эту стадию «диаволическим символизмом». Но к 1906 г. эта мода уже утратила свою новизну и актуальность, опустилась в «массовую», развлекательную литературу. Брюсов в письме-отчете З. Н. Гиппиус о конкурсе от 27 декабря 1906 г. признавался: «Уяснилось, что ни авторы, ни их судьи (и я в том числе) никакого понятия о дьяволе не имеют. Что такое дьявол, кто такой дьявол, откуда к нему подойти, как к нему отнестись? Не знаем. <...> Мы... премировали Кондратьева, Кузмина и Ремизова, — но за вещи, к дьяволу относящиеся весьма косвенно» [4, с. 687].

Впрочем, рассказ «Чертик» уже обозначал переход модернистской литературы от чистого декаданства к синтетическому «неореализму», и Ремизов четко уловил эту тенденцию. Сюжет рассказа довольно прост, даже традиционен. В начале описывается некий дом у реки, в который несведущему человеку попасть невозможно. Заборы, изгороди, дворовые постройки, сложная система коридоров, лестниц и дверей — «вот как законопачивались люди!» В этом жутковатом доме живет чета Дивилиных: сильно пьющий старик, известный в городе по прозвищу Утопленник, и «старуха» Аграфена, «так лет сорок, не больше». В семейной истории Дивилиных был один чудесный случай, на что намекает фамилия персонажей. Еще совсем молодой девушкой красавица Аграфена полюбила малоприятельного Ивана-утопленника, но без всякой надежды на взаимность: «противна она ему, да и только». Смелая девица решает прибегнуть к помощи любовной магии, к заговору, что фактически означает обращение к нечистой силе. Ремизов подробно и этнографически достоверно описывает обряд приворота и приводит сопровождающий его вербальный текст.

Образовавшуюся семью преследует череда несчастий: видно, нельзя безнаказанно приближаться к дьяволу даже через такое безобидное на первый взгляд действие, как приворот любимого человека. Один за другим умирают дети, а выжившего старшего сына Бориса, уже студента, однажды ночью навсегда увозят на черной карете. (Намек на массовые аресты после поражения Первой русской революции.) Не выдержав этого удара, умирает старик Дивилин. Уже после его смерти у Аграфены рождается последний ребенок — Денис. В доме еще живет жена пропавшего Бориса Глафира, бывшая монашка, с дочкой Антониной. Тоня и Дениска — почти ровесники, они вместе играют, растут, ходят в гимназию. Для детей любимым местом в доме стала комната Глафиры — «бабиньки», как ее зовут и сын Денис, и внучка Антонина: «Тепло у старой, уютно. Стены в картинках; картинки шелками и бисером шиты: тут и цветочки, и лютые звери, и монастырь, и китайцы, амазоны на конях и так амазоны, лебеди, замки и опять китайцы. В углу иконы, по бокам святыня: шапочки, туфельки, рукавички, ленты, пояски, крестики, гашники, нагузники все с мощей от угодников. На столиках шкатулки — бисерные, и кожей обделанные, и разрисованные, и хрустальные». Вполне возможно, что такое подробное и любовное описание бабинькиной комнаты — реверанс в сторону издателя «Золотого руна». Ремизов знал, что на вилле Рябушинского «Черный лебедь», построенной и роскошно декорированной в стиле модерн, была особая «бабушкина комната», стилистически выпадающая из общего ансамбля. Один из друзей Николая Павловича вспоминал: «Конечно, никакой бабушки не было, да и „Черный лебедь“ только что построен был, но комната была действительно такой, точно давно и долго в ней жила бабушка. И божница, и ширмочки старинные, и сундучки-укладочки, и бисерные всякие вышивки, и вся нехитрая мебель красного дерева — ну совсем, совсем всё бабушкино. Контрастно было с фризом из „Нерожденных младенцев“ Кузнецова и картинами Ван-Донгена и Ван Гога» [6, с. 434–435]. Представляется, что «бабушкина комната» не каприз богатого, но стилистически нечуткого человека, а проявление чего-то глубоко личного, связанного с детством в старообрядческой семье.

Между тем в дом Дивилиных, где никогда не было гостей, зачастил страшный человек — «тараканомор» Павел Федоров, религиозный фанатик и тайный маньяк-убийца. Описывая его внешность, писатель настойчиво выделяет собачьи черты: «Если было когда-либо такое поразительное сходство человеческого лица с собачьей мордой, так именно у Павла Федорова. Да большего сходства, наверное, и никогда не было. Ну прямо собака и собака. Заросший весь, поджарый, зубастый, и не голос, а глухой лай. Пес сопатый». По городу поползли слухи, что по ночам в дивилинском доме происходит что-то ужасное, хотя подробностей никто не знал. Любопытный Дениска решил во что бы то ни стало раскрыть тайну. Он просверлил в стене молельной, где по ночам запирались взрослые, небольшое отверстие, и увидел некое странное действие с молитвами и ударами ременной лестовкой, напоминающее радения сектантов, прежде всего хлыстов. Ремизов, похоже, позаимствовал этот сюжетный ход из рома-

на А. Ф. Писемского «Масоны» (1880), где хлыстовский ритуал дан глазами подсматривающего мальчика, будущего архиерея.

Из выкриков тараканомора на радении Дениска понял, что тот обращается к Сатане, призывает его именем Богородицы. В голове мальчика созрел остроумный план. На следующий день он вылепил из снимки (род мягкой резины) черта, прикрепил его к богородичной иконе «Трех радостей», находящейся в молельной, и с нетерпением стал ждать следующей ночи. Эффект превзошел ожидания: «Бросился тараканщик к иконе и, размахивая и крутя в воздухе жемчужною лестовкой, нечеловечески подпрыгнул и прыгал, доставал ее, белую, белоснежную, пречистую, срывал белые одежды и хлестал, и хлестал по ней. <...> А черный чертик на уцелевшей жемчужине у младенца там, где сливается жемчужная одежда Божьей Матери с рубашечкой младенца, зацепившись хвостиком, непобедимый, будто егозил, растопыривая тощие ножки». В припадке безумия тараканомор окончательно превращается в собаку; автор, по крайней мере, допускает такую метаморфозу: «И глухой собачий вой разрезал ночь, ночь и комнату, будто тысячи собак выли и грызлись, отнимая друг у друга какой-то единственный кусок *поганого* сладкого мяса» [9, с. 87–116].

В основе этой эмоциональной и глубоко символичной сцены лежит тем не менее банальный сюжетный ход. А. М. Эткинд описывает его следующим образом: «На глазах читателя инсценируется чудо, в которое верит фанатик, а читатель, естественно, не верит» [13, с. 619]. Подобные приемы давно использовались в литературе, особенно в антирелигиозной.

В «Золотом руне» Ремизов начинает печатать и свою новую «неомифологическую» книгу «К Морю-Океану», отдельные главы которой стали появляться в журнале в 1907–1908 гг.<sup>1</sup> Внимание «Золотого руна» к фольклорному и мифологическому аспектам ремизовского творчества связано, на наш взгляд, не только с веяниями литературной моды, но и с личными вкусами издателя. Борис Садовской писал про него: «Н. П. Рябушинский, молодой, жизнерадостный миллионер, не лишен был вкуса и дарования. <...> Вынужденный печатать в своем журнале одних декадентов, Рябушинский искренне недоумевал, отчего современные авторы не пишут „как Тургенев“» [11, с. 126]. «Неомифологи» же, как по форме, так и по содержанию, опирались на традицию гораздо более старую, чем тургеневский стиль, — на фольклор, что для потомственного старовеера Рябушинского было особо значимо. Он и сам, чувствуя веяния времени, тяготел к русским мифологическим темам. Как живописец-дилетант он выставлял свои работы, в которых отчетливо ощущалось влияние Поля Гогена, на вернисажах, устраиваемых редакцией журнала. На выставке «Голубая Роза» в 1907 г. Рябушинский представил полотно под названием «Бог трав и лугов» — свой вариант многоликого фольклорного образа восточнославянского полевика. Ху-

<sup>1</sup> Ремизов А. Нежить. Белун. Ховала // Золотое руно. 1907. № 7–8–9. С. 73–75; Ремизов А. «Эна какая — разливная весна!..». «Заушницы». «Ведогонь» // Золотое руно. 1908. № 1. С. 41–43; Ремизов А. Кот Котофей Котофеич отпускает нас к Морю-океану // Золотое руно. 1908. № 11–12. С. 46–49.

дожник С. А. Виноградов оставил нам описание этой работы: «На картине какой-то с загадочным выражением и веселостью в лице зорко-зорко глядящий человек, голенький, полногрудый, почти по-женски, и без ушей, по пояс в нежной утренней росистой траве — в лугу» [5, с. 435].

«Золотое руно» считало Ремизова полностью «своим» автором и ревниво следило за тем, чтобы он не печатался у конкурентов. Когда стало известно, что писатель отдал рассказ «Жертва» в «Весы», секретарь редакции Г. Э. Таставен послал ему «принципиальное» письмо, в котором особо подчеркнул разницу между журналами по национальному вопросу. Хотя «Жертва» и появилась в «Весах», произведения Ремизова продолжали печататься в «Золотом руно»: писатель отстаивал свое право быть выше корпоративных распри. Но история «Золотого руна» уже заканчивалась: после неудачной попытки самоубийства в сентябре 1908 г. Рябушинский охладевает к своему детищу. В последнем номере журнала за 1909 г. Ремизову всё же удалось напечатать свою «Трагедию о Иуде, принце Искаротском» и, в качестве «приложения», тематически связанную с ней раннюю поэму «Сказание об Иуде Предателе». В «прощальной» статье редакция журнала, отметив общую национальную ориентацию издания («искание Золотого руна ... в глубине русского народного духа»), констатировала: «С „Золотым руном“ тесно связано имя Алексея Ремизова, воскрешающего в своем художественном творчестве народный миф».

#### Список литературы

1. *Белый А.* Начало века. М.: Художественная литература, 1990. 687 с.
2. *Белый А.* Симфонии. Л.: Художественная литература, 1991. 528 с.
3. *Богомолов Н. А.* К истории «Золотого руна» // Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова: статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 41–83; 522–528.
4. Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. 854 с. (Литературное наследство. Т. 85)
5. *Виноградов С. А.* О странном журнале, его талантливых сотрудниках и московских пирах // Воспоминания о Серебряном веке. М.: Республика, 1993. С. 430–439.
6. Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. 624 с.
7. *Лавров А. В.* Русские символисты: этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. 632 с.
8. Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым // Русская литература. 1992. № 3. С. 158–197.
9. *Ремизов А. М.* Чёртик // Собрание сочинений. Т. 11. СПб.: Росток, 2015. С. 87–116.
10. *Рябушинский Н.* Отчет жюри по конкурсу «Золотого руна» на тему «Дьявол» // Золотое руно. 1907. № 1.
11. *Садовской Б. А.* Ровесник «Серебряного века» // Встречи с прошлым. Вып. 6. М.: Советская Россия, 1988. С. 116–131.
12. *Элитис В.* Неотвратимые судьбы: главы из романа // Даугава. 2000. № 4. С. 19–69.
13. *Эткинд А.* Хлыст. Секты, литература и революция. М.: Новое литературное обозрение, 1998. 688 с.

#### Об авторе

РОЗАНОВ Юрий Владимирович, доктор филологических наук, профессор Вологодского государственного университета; e-mail: rosanov007@gmail.com