

ЕВОЛЮЦІЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ДРАМИ В АВТОРСЬКІЙ КОНЦЕПЦІЇ МИКОЛИ ВОРОНОГО

У статті розглянуто авторську концепцію М. Вороного щодо еволюції європейської драми. Констатується, що принцип історизму є визначальним у теоретичних роздумах українського письменника. М. Вороний аналізує розвиток драми в розрізі характерології, звертаючи увагу не тільки на соціально-історичній модифікації драматичного характеру, але й на «історично-художній кон'юнктурі», яка впливає на форму й зміст драми.

Ключові слова: автор, характер, драма, історизм, характерологія, теорія драми.

В статье рассмотрено авторскую концепцию Н. Вороного про эволюцию западноевропейской драмы. Констатируется, что принцип историзма есть ключевым в теоретических размышлениях украинского писателя. Н. Вороной, анализируя драму в разрезе характерологии, обращает внимания не только на социально-исторической обусловленности драматического характера, но и на «историко-художественную конъюнктуру», которая влияет на форму и содержание драмы.

Ключевые слова: автор, характер, драма, историзм, характерология, теория драмы.

Mykola Voroniy's author conception of the evolution of the European drama is studied in the article. The principle of historical method is the key one in the theoretical reflection of the Ukrainian writer. M. Voroniy analyses the development of drama in the aspect of characters, paying attention not only to the social-historical modification of a dramatic character but also to the «historically-artistic conjuncture» of the affairs, which influences the form and the subject matter of drama.

Key words: author, character, drama, historical method, characterology, theory of drama.

Українська літературно-естетична думка кінця XIX – початку XX століття у справі розвитку теорії драми багато чим завдячує Миколі Кіндратовичу Вороному (1871-1938). Актор і режисер, поет і перекладач, літературно-мистецький і театральний критик, автор цікавих спогадів про І. Франка і полемічної публіцистики, М. Вороний був особистістю, чия натура, форми творчої самореалізації й трагічна життєва доля надзвичайно характерні для мінливо-строкатої і багато в чому підступної доби. Погляди письменника на теорію драми принагідно розглядалися у статтях літературознавців [див.: 2; 3; 4; 7; 8], але окреме дослідження з цієї проблеми в сучасному літературознавстві відсутнє.

Визначальним внеском М. Вороного в осмислення теорії та історії драми і театру стала його праця «Театральна мистецтво і український театр (Думки та уваги)», видрукувана в кількох книгах «Літературно-наукового вісника» (1912; під псевдонімом Номо, а наступного року – в його книжці «Театр і драма» (К., 1913). В українській

науковій літературі з питань театральнo-драматургійного мистецтва ця праця й нині зберігає своє значення, яке далеко виходить за межі історичного документа мистецтвознавчої активності її автора.

Розглядаючи театр як плід «колективної творчості тріумвірату – автора, режисера і артиста», М. Вороний врахував ще два чинники – критику і театральну публіку. Предметний інтерес нашого дослідження зобов'язує зосередитись передусім на питаннях, сконцентрованих навколо першої з цього «тріумвірату» особи – особи автора, власне – на результатах її діяльності з погляду еволюції драми.

Композиційно розділяючи розмову про кожний із чинників, М. Вороний неодноразово засвідчує їх взаємодію. Зазначаючи, що «з того моменту, як драма переходить на сцену, вона вступає в нову сферу мистецтва» [4, с. 277], він водночас застерігає, що автор і «писана драма» тим самим ніскільки не принижуються: «Як художній літературний твір, обрахований на читача, драма

вже виконує своє високе призначення...» [4, с. 278]. І хоч на сцені твір розподіляється між різними особами, проте його цілість від того не зникає. Джерело тієї єдності М. Вороний вбачає в авторові: «В дії відбивається повільний розвій авторового настрою, його світогляду, – зазначає теоретик. – Щоб оформити свій настрій, він його втілює в ряд образів. Але всі ті образи утворені одним настроєм його «я», і як би не відрізнялися характерами, темпераментами виведені в п'єсі особи, на всіх них лежить одслід авторового лица. В цім пункті власне драма тісно сполучена з лірикою. Отже, з сказаного логічно витікає, що сцена повинна мати відповідні засоби для втілення в конкретних образах єдиного настрою або лейтмотиву автора» [4, с. 279].

Основні міркування, що стосуються драми, М. Вороний виклав у третьому розділі книжки. Далеко не всі вони оригінальні. Автор поклав на свою працю значні підручково-пропедевтичні завдання, а тому прагнув не стільки оригінальності, скільки систематичності й, по-можливості, повноти. Цим аспектам, як і навчально-педагогічному завданню, він надавав уже тривалий час великого значення і, як відомо, продовжив цю справу, створивши ще й спеціальну працю «Режисер» – розділ «Театрального підручника» (Львів, 1925). Видані за життя автора, ці праці М. Вороного останнім часом здобули нові публікації, а в академічному виданні в серії «Бібліотека української літератури», й належний коментар. Усе це позбавляє від необхідності докладно характеризувати положення основної теоретичної праці М. Вороного в цілому, як і її спеціально драматологічного розділу. В останньому звернемо увагу на кілька аспектів, показових для авторської концепції.

М. Вороний поєднує, як і в розділі про власне театральне мистецтво, теоретичне висвітлення питання з історичним і в розділі про драматургію, його підхід можна схарактеризувати поняттям теоретична історія. Причому принципу історизму він надає особливого значення, неодноразово наголошуючи на цьому з того чи того приводу, завжди істотного для розуміння проблематики розділу.

Пропонуючи придивитися «хоча б у загальних рисах до еволюції драм», М. Вороний попереджує цей огляд нагадуванням про складність мистецтва драматургії і зазначає: «Довгий і тяжкий шлях мусила пройти драма, поки дійшла до свого сучасного становища. Різні події часу і різні теоретичні течії впливали на її хід – хід непевний, з поворотами назад і зворотами вбік – то спиняючи, то знов посуваючи наперед її розвій. Всі ці відміни мусили покласти на неї свій одслід, і ми не зможемо дати їй правдиву оцінку, коли не візьмемо на увагу її історично-художню кон'юнктуру» [4, с. 321]. Поняття «кон'юнктура» ніскільки не здрибнює авторського підходу. Воно, сучасною мовою кажучи, рівнозначне увявленням про історико-типологічні чинники, дія яких

позначалась на змінах у драматургії вже в античності. Чи не найістотніша типологічна зміна відбулась там із приходом Евріпіда. «Малюючи складну психологію своїх героїв, – розкриває М. Вороний цей епізод, – він разом з тим замість велично спокійних дійових людей в п'єсах своїх попередників (Есхіла і Софокла) утворює людей активних, сповнених живої думки, в яких нема нічого такого, чого б не могла відчувати звичайна людина в момент зворушення, запалу, Про нього сам Софокл сказав: «Я малював людей такими, якими вони повинні бути. Евріпід малює їх такими, якими вони є в дійсності», таким чином, коли у свідомості грека на зміну боротьбі долі з людськими вчинками прийшла боротьба самих вчинків, опертих на складних психологічних мотивах, фаталізм грецької трагедії відступив місце скептицизму.

Грецька комедія виросла на ґрунті трагедії Евріпіда. Глибокий аналіз духовного процесу людини, аналіз думок і почувань привів до насмішки над проявами особистої і громадської психіки. Скептицизм Евріпіда, логічно розвиваючись, дійшов до сатири Арістофана, що брав всяке явище громадського життя за сюжет для своїх веселих комедій...» [4, с. 322-323].

З урахуванням «історично-художньої кон'юнктури» й цілого спектра суспільно-політичних чинників висвітлює М. Вороний римську драматургію, де трагедія «була ніби тінню грецької» [4, с. 324], «золотий вік» іспанської драми (Лопе де Вега, Кальдерон) і її занепад. «Лопе де Вега ввів у драму новий елемент: любовну інтригу. Драматична колізія полягала в ній на змаганні між особистими почуваннями і обов'язком...». Світська іспанська драма – це «драма інтриги, де конфлікти розв'язуються на підставі не психологічних мотивів, а наслідком втручання сторонньої сили; в ній єдність думки не відповідає єдності дії. Особлива властивість іспанської драми – це введення в драматичну ситуацію якої-небудь веселої, часом шельмуватої людини (*gratiozo*), цікаве розроблення інтриги і побутовий елемент. Цього не було в античній драмі, але це перейшло потім у нову драму і збереглося у ній до наших часів» [4, с. 326], зазначає автор здобутки іспанської драматургії, переважно світської, яка відіграла значну, більшу ніж драма духовна, роль в еволюції драматичної творчості.

Переходячи до характеристики англійської драматургії з її центральною постаттю Шекспіра, зауважимо, що М. Вороний, добре знаючи творчість великого англійського драматурга, не мав можливості висловитися про нього так просторо, як І. Франко.

Тут, з огляду на задум праці, його характеристика також лаконічна. Але ряд присутніх моментів у ній варті уваги.

Найперше – це наголос на національних ознаках. «Вже попередники Шекспіра – Марло і Грін, спираючись на античні зразки, пробували

знайти для англійської драми таку художню форму, в якій би збереглися і її національні властивості. В цім напрямку пішов і Шекспір (...) У своїх драмах Шекспір відбив і світогляд свого народу – в мові, приповідках, забобонах і т. п., але народність була тільки його рідною стихією, в яку вбирав він глибокі світові ідеї» [4, с. 326-327]. У цьому моменті М. Вороний солідарний із своїм попередником – Іваном Франком, який у кількох із своїх шекспірівських студій досить докладно висвітлив ці риси п'єс англійського драматурга і їх корені в тогочасній дійсності.

Другий момент стосується характерології в шекспірівських п'єсах. «Шекспір в осередку драматичної колізії ставить домінуючу пристрасть, жагучий порив, що виникає з певного комплексу індивідуальних властивостей, себто характеру, вдачі людини. Значить, у ґрунті речі Шекспірової драми все ж таки лежить не сама одірвана пристрасть, а її правдиве джерело – характер. Арістотелева єдність дії полягала на внутрішній причиновій залежності всіх її моментів межи собою. Щось подібне, але одмінне і поширене, бачимо і в Шекспіра, що висуває на перший план внутрішню причинову залежність мотивів дії і всю дію підкорює єдності характеру» [4, с. 327]. В наведеній цитаті відчувається деяка пристрасність автора, певний полемічний запал – і в підкреслюванні характеру та «єдності» його, і в експресивному «все ж таки», яким ніби проти когось (чи чогось) підноситься голос теоретика. Але – проти кого й чого? Що М. Вороний, художник реалістичної сцени, високо цінував «єдність характеру», – це вже зрозуміло. Але чим викликана така запальність при відстоюванні її у Шекспіра? Одна з можливих – і, як на наш погляд, найімовірніших – відповідей лежить, очевидно, в тогочасному культурному контексті.

У 1906 році Л. Толстой опублікував свою статтю «Про Шекспіра і про драму», присвячену великою мірою саме характерологічній проблемі, що так багато важила для російського реаліста-психолога. Одна з тез Л. Толстого, які набули резонансу, полягала в тому, що в «Гамлеті» Шекспіра – «у головної особи немає ніякого характеру» [9, с. 248], а твори англійського драматурга дуже недосконалі з погляду будови характерів і вмотивованості вчинків дійових осіб.

Незабаром з'явилася стаття відомого бельгійського драматурга М. Метерлінка «З приводу «Короля Ліра» (1907). Дослідник розвитку теорій драми О. А. Анікст зауважує: «Важко сказати, чи знав уже бельгійський письменник нападку автора «Воскресіння» на англійського драматурга, але за збігом обставин есе Метерлінка стало відповіддю на нищівну критику «Короля Ліра», що містилася в статті Л. Толстого» [1, с. 244]. Природно, що автор «Синього птаха» розглядав твори Шекспіра під кутом зору власних поетичних уподобань і найперше наголошував на близькому йому аспекті – ліричному: «Ліризм постає стриманим і безперервним в «Отелло» і «Макбеті», тому що

галюцинації кавдорського хана і шаленство венеційського мавра являють собою лише кризи пристрасті. Він видається спокійним і мрійним у «Гамлеті», бо втрата глузду ельсинорським принцем нерухома й мрійлива. Але ніде цей ліризм так не хлюпає через береги, як в «Королі Лірі», ніде він не рветься вперед таким нестримним, безперервним потоком, зіштовхуючи й зміщуючи в дивовижно-громадних образах океан, ліси, бурю й зорі, тому що величне безумство старого монарха, пограбованого й доведеного до відчаю, тягнеться від першої до останньої сцени» [6, с. 230-231]. Ліризм творів Шекспіра, як бачимо, в трактуванні Метерлінка постає пов'язаним не стільки з логікою характерів, скільки з розвитком пристрасті.

Важко судити, чи був знайомий з текстом статті Л. Толстого й український теоретик. За час від її появи (1906 р.) і до його роботи над своєю теоретичною працею (1911-1912 рр.) він мав більше можливостей, хоч текстуальне цього не засвідчено. Втім, виступ російського письменника проти Шекспіра мав значний розголос, надто – в театральних колах Росії (де М. Вороний бував і з якими контактував), і, безперечно, суть того виступу була йому відома. Не маючи простору для детального розгляду творів Шекспіра, теоретик спробував узгодити «пристрасть» і «характери» у своїй трактовці в найзагальнішому вигляді й так, як це бачилося йому, а саме – під знаком «єдності характеру». У цьому він проявився як захисник реалістичної (і неореалістичної) драми і, відповідно, сценічного мистецтва. А прихований полемізм, який усе ж проглядає в розглянутому фрагменті, засвідчив, що і в теоретичних студіях вирують пристрасті й відбувається боротьба за певні погляди на драму і її еволюцію.

Виявлене М. Вороним розуміння творчості Шекспіра може не задовольняти adeptів того чи того (романтичного чи реалістичного, «пристрасного» чи «характерного») тлумачення його драматургії. Але цим не одмінюється висока оцінка, вершинне місце в еволюції драми, які проголошує теоретик і які збігаються із загально визнаними оцінками. Виходячи з цього, М. Вороний демонструє у своїй праці високу міру об'єктивності й послідовного історизму. «Здавалось, – говорить він далі, – разом з Шекспіром нова європейська драма вступила на певний шлях, але, на жаль, в її еволюції ми бачимо ще й повороти назад і звороти, і збочення, що затримали її розвій в напрямку, вказаним великим англійським драматургом. Починаючи з XVI і особливо XVII ст., етикетальна королівська Франція закохується в творах класичної давнини і пробує відродити античну трагедію на новім ґрунті. Цей напрямок, відомий під назвою «псевдокласичного», досягає сього буйного розцвіту за панування Людовіка XIV, коли французька література висуває своїх визначніших представників: Корнеля, Расіна і Мольєра» [4, с. 327].

Післяшекспірівська драматургія йде у своїй

еволюції не прямими, звивистими шляхами. Відреставрований у відомому неокласицистичному трактаті Н. Буало «Поетичне мистецтво» нормативний «закон триєдності (часу, місця і дії)», як показує Вороний, захитувався вже сучасниками французького теоретика в практиці драматургії, а ще більше – в добу Просвітництва, коли Дідро висуває потребу «середнього жанру» – майбутньої драми і «знижує «становий» характер трагедії і комедії, – на його думку, представники всіх станів мають однакове право на увагу драматурга» [4, с. 329].

Магістральним для М. Вороного-теоретика зберігається відстеження еволюції драми в розрізі характерології. «Доля повинна бути неминучим наслідком вчинків, вчинки – пристрастей, а пристрасті – характерів», – цитує він «Гамбурзьку драматургію» Лессінга і резюмує: «Таким робом, і в теорії Лессінга, як і Шекспіра, характер є вихідне джерело пристрасті героя і самої дії драми. Характер він ставить понад усе і тому, на його думку, найменшу помилку в характеристиці дійової особи не можна надолужити навіть ідеально викінченою будовою п'єси» [4, с. 330]. Цю думку М. Вороний вочевидь поділяє. Хоч зауважує, що Лессінг, «як і його попередники, не дивиться на драматичне мистецтво з історичного погляду і тому не знає, що форми художніх творів можуть одмінатись в залежності від їх змісту, який вкладає час» [4, с. 329]. У цьому зауваженні повністю прояснюється суть формули М. Вороного «історично-художня кон'юнктура». Це для теоретика не що інше, як історико-типологічна залежність форми від змісту: «форми художніх творів можуть одмінатись в залежності від їх змісту, який вкладає час».

З таким розумінням закономірностей літературно-мистецького процесу М. Вороному вдається адекватно потрактувати й романтичну драматургію. Він не вважає, що її здобутки рухають еволюцію драми по висхідній, бо романтики орієнтувалися на зміст свого часу, і хоч Лессінг у теорії й практиці продемонстрував характерологію Шекспірівської генези, проте «навіть Шіллер писав свої драми, керуючись принципами грецької трагедії. Так само фатум таємничою вагою лягає на вчинки його героїв, так само пристрасть грає в них провідну роль незалежно від характерів, які змальовано здебільшого блідо і поверховими рисами. Особливо – підкреслює теоретик – це можна сказати про його драми ваймарського періоду, що вражають своєю теоретичністю художніх засобів: не жива дійсність, не побутові і громадські явища приваблюють увагу поета і керують його чуттям у виборі тем, а головне те, наскільки даний сюжет придатний для вияснення в ньому тих чи інших естетичних принципів» [4, с. 330]. У своїх оцінках романтичної драматургії М. Вороний, як спостерігаємо, послідовно обстоє реалістичну характерологію і, виступаючи теоретиком, водночас повстає проти «теоретизму» (чи «естетизму») в драматичному мистецтві.

Визнаючи історично зумовлену залежність форми твору від змісту, він усе ж таки магістраль еволюції пов'язує не з тією «реформаційною роллю», яку «відіграла на якийсь час романтична драма, відома більш під популярною назвою «мелодрами» [4, с. 330], а з тим, що «вона, порвавши останні зв'язки з псевдокласицизмом, розчистила шлях для натуралістичної, або, як її ще називають, реальної драми» [4, с. 331]. З цією драмою в теорії М. Вороного асоціюються основні здобутки – характерологічні.

Завершуючи теоретико-історичний нарис європейської драматургії, М. Вороний зупиняється на її сучасному стані, підкреслюючи, що «досвід минулого не минув марно і еволюція драми завершилася досить-таки досконалою формою» [4, с. 332]. Серцевинним мотивом у його описі цієї форми, природно, постає характер: «Сучасна натуралістична драма, звичайно, відкидає установлені Арістотелем закони: з відомої триєдності вона прийняла тільки єдиність дій в залежності від єдиності характеру, як це розумів Шекспір. (...) Всі вчинки дійової особи повинні бути психологічно і логічно умотивовані і витікати з її характеру, який потребує особливо старанної обробки з боку автора. Але характер, oprіч його вроджених властивостей, є продукт зовнішніх обставин, його оточення, і тому автор повинен яскраво змалювати побутову закрутку цього оточення в мові, поглядах, смаках, звичках, забобонах і т. д. Oprіч всього згаданого, душею п'єси мусить бути певна провідна ідея, що, виразно виступаючи, не переходила б у грубу тенденцію» [4, с. 332].

Концепція натуралістичної (реальної) драми сформована в теорії М. Вороного на засадах характероцентризму: «Замість грізного фатуму грецької трагедії сучасна драма признає закон внутрішньої неминучості, що гніздиться в самім характері людини; людина, що вийшла поза межі, призначені їй природою, обставинами незалежними від її волі подіями, мусить упасти жертвою цих непереможних сил» [4, с. 332]. Такий характер, як бачимо, не зводиться до єдиного начала – «природи», «вроджених властивостей» людини чи однієї людської «пристрасті» (також прояву «природи»); він бачиться теоретикові як складна єдність (чи, як він каже: «єдиність») природи, обставин і подій. Якими мають і можуть бути співвідношення між ними в тій «єдиності характеру», теоретик не вказує. Очевидно, такі співвідношення складаються діалектичне, під впливом стихії життя, залежно від якостей і природи, і обставин, і подій.

Важливо, що М. Вороний, окресливши складну концепцію характеру в натуралістичній (реальній) драмі, не вважає її доконечною. Означені ним чинники характеру можуть, як показано далі, осмислюватися по-різному. У практиці «став виступати тенденційно грубий натуралізм», і саме тому, що співвідношення між чинниками характеру захиталися: драматурги «послабили внутрішню сторону: дрібні риси характеру, побутовий епізод

в них затерли психіку героїв і загальний настрій п'єси» [4, с. 332], викликавши в драматургії реакцію, яка вилилась у дві течії: неореалістичну і символічну» [4, с. 333]. Як раніше, при розгляді «реальної» і романтичної драми, так і тепер М. Вороний віддає перевагу драмі неореалістичній: «Взявши на увагу, що неореалістична школа в своїй творчості натуралістичних засобів не цурається, а тільки послаблює їх значення, відсуваючи на другий план, то виходить, що її теорія особливого перевороту не робить. Вона вертає натуралістичну драму до її першоджерела – реалізму і поглиблює самий метод, переносячи центр ваги на інше місце, власне – на психологічну концепцію п'єси» [4, с. 333]. Тут М. Вороний стисло відтворює судження, висловлені ним у статтях «Драма живих символів» та «В путях брехні», де концептуалізовано неореалістичну драму.

Символічна драма – друга з означених М. Вороним течій у тогочасній драматургії – «розриває всі зв'язки з традиціями попередньої драми. Вона хоче виявити те трагічне, що існує в щоденній житті, що можна відчутти, але нелегко показати, тому що основа трагізму тут не матеріальна; вона стає на шлях філософічного і релігійного пізнання, намагається відгадати містичні таємниці потойбічного існування, недосяжного позитивному знанню. Вона мусить, таким робом,

віддалятися від реальної дійсності і заглиблюється у сфери туманного і незрозумілого. З глибин підсвідомого, з джерел надчуттєвого черпає вона своє натхнення, утворюючи галюцинації і фантоми, часом звабливі і гарні по-своєму, але не здатні внести в душу живу радість і чистий спокій високого раювання, навпаки, здатна лише сполохати, обвіяти її жахом, передчуттям таємничого, небезпечного. Треба зауважити, що талановитіший представник цієї школи М. Метерлінк начебто сам злякався тієї сумеркової імлі, куди він повів був драму, і вже повернув у бік барвистої неоромантики, що почала розцвітати на німецьким ґрунті» [4, с. 334]. Аналізуючи поетику драматичних творів цього напрямку, М. Вороний зазначає, що символічна драма «зрелась найважливішої основи драматичної дії – змалювання характерів, що, стикаючись межи собою, символізують діалектику життя. Замість характерів вона утворила силуети, бліді тіні, майже позбавлені руху і поставлені в рамки абстрактної дійсності, без певних ознак часу і місця дії» [4, с. 334]. Становище символічної драми в театрі бачиться М. Вороню «непевним і хитким», а сучасна драматургія, в якій «появились неоромантики, неокласики, неопатетики, але в усіх цих неощуканнях чогось більш-менш тривкого, виразного дуже мало», – «стоїть на роздоріжжі, переживаючи переломову добу» [4, с. 335] разом із театром, що опинився перед дефіцитом репертуару.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А. Аникст. – М. : Наука, 1988. – 312 с.
2. Білецький О. І. Микола Вороний / О. І. Білецький // Білецький О. І. Письменник і епоха : [Збірник статей, досліджень, рецензій з питань української літератури]. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1963. – С. 241–271.
3. Вервес Г. Д. Микола Вороний / Г. Д. Вервес // Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / [упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової]. – К. : Наукова думка, 1996. – С. 5–30.
4. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / М. Вороний ; [упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової]. – К. : Наукова думка, 1996. – 704 с.
5. Ільєнко І. Боже! За віщо? Судний день Миколи Вороного / І. Ільєнко // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. : У 3-х кн. – Кн. перша. – К. : Видавництво «Рось», 1994. – С. 228–240.
6. Метерлінк М. Полное собр. сочинений : В 4 т. / М. Метерлінк. – Т. 4. – Пг., 1915. – С. 230–231.
7. Охріменко О. Микола Вороний і світова література / О. Охріменко // Березіль. – 1991. – № 11. С. 167–171.
8. Погребенник В. Вороний М. / В. Погребенник // Історія української літератури. Кінець XIX–поч. Х ст. : [підручник]. – У 2-х кн. – Кн. 2. – К., 2006. – С. 238–314.
9. Толстой Л. Полное собр. сочинений : в 90 т. / Л. Толстой. – М., 1928–1958. – Т. 35 : Произведения 1902–1904-х гг. – М. : Художественная литература. – 709 с.