

I. Історико-літературний процес

*Няццу Анатолій
(Чернівці)*

Ренесансна традиція в контексті світової літератури (теоретичні аспекти)

Література Відродження створила чимало зразків, що переходять з епохи в епоху і стали традиційними для літератури. У формально-змістовних аспектах найбільш активними є шекспірівські та сервантесівські сюжети, образи і мотиви, що набули нових значень, активно пристосовуються і трансформуються відповідно до запитів культур-реципієнтів.

У літературі ХХ століття подібні структури нерідко відіграють роль своєрідних морально-психологічних моделей, що мають чітко виражені гносеологічну, прогностичну, поведінкову і аксіологічну функції. Активність міфологічних і легендарних сюжетів зумовлюється, з одного боку, загальновідомістю використовуваних культурних зразків і багатозначністю їхніх структурно-змістових характеристик; з іншого боку – підкресленою актуалізацією позачасових координат традиційних сюжетів, перенесенням художньої уваги з розробки подієвого плану на всебічні дослідження світоглядних і моральних мотивувань канонічних ситуацій. Завдяки цьому у творі формується багатоплановий асоціативно-символічний підтекст, який встановлює змістовні зв'язки й перегуки конкретно-історичного, національного з універсальним, усучасним. Інакше кажучи, міфологічні і легендарні структури слугують своєрідним ідейно-естетичним каталізатором і концентратом загальнолюдської пам'яті, який

I. Історико-літературний процес

дозволяє через сполучення багатьох змістових різночасових рядів включати конкретні процеси в контекст світових духовних пошуків і традицій, досліджувати аксіологічні детермінанти створюваних художніх моделей.

К.Бальмонт трактує цю думку більш широко, надаючи їй загальнолюдського звучання: “Окремі країни землі роз’єднані природою і людьми. Але є світове перегукування від країни до країни. Одна другій дарує свій красивий звичай, або правильну думку, або слово пісні, або подвиг, що пробуджує душі, самі різні... Країна країні посилає в століттях вісника, щоб країни не здичавили у своїй відокремленості, – такого глашатая, який говорить однаково переконливо і своїм рідним, і всім чужим. Гекзаметри Гомера хіба не співають дотепер і у змінній Елладі, і у блідій Норвегії, і у вченій Німеччині..? І хіба не читає “Дон-Кіхота” і російський школяр, і посудниця в Аргентині, і гордовитий англієць?..”¹. Як бачимо, лейтмотивом наведених і багатьох інших подібних формулювань є безумовне ствердження необхідності виваженого підходу до загальнокультурної спадщини, що надає смислу кожній епосі-реципієнту, збагачує її повсякденність колосальним досвідом попередніх поколінь. Крім того, саме традиція, зберігаючи національну специфічність конкретної культури, здійснює її універсалізацію, дозволяє осмислити “приватне” життя окремого народу з точки зору багатьох інших національних континуумів.

У процесі літературної еволюції легендарно-міфологічний матеріал виявляє себе як традиція, що розвивається, долає тимчасове, віджиле і активно вбирає в себе продуктивні елементи нової реальності у всій складності взаємодії її гармонії й протиріч. Розгляд закономірностей функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу в літературі ХХ ст. засвідчує, що легендарно-міфологічні структури зберігають свою потенційну актуальність протягом століть і постійно “видобуваються” із загальнокультурної пам’яті для осмислення як загального, так і, головне, конкретного

національно-історичного. Обумовлено це тим, що чимало легендарно-міфологічних ситуацій являють собою своєрідне проектування певних морально-психологічних станів і конфліктів на іншу (тобто відмінну від колишньої) систему цінностей. При цьому для забезпечення впізнаваності ситуації має зберігатися мінімальний комплекс обставин, який стимулює усвідомлене сприйняття подієво-семантичних і аксіологічних домінант традиційного матеріалу в його нових літературних трансформаціях (ситуації Едипа, Прометея, Антігони, Нарциса, Медеї, Кассандри, Дон Жуана, Дон Кіхота, Фауста та ін.).

Загальновідомі легендарно-міфологічні ситуації провають у новому літературному контексті певні морально-психологічні конфлікти, що співзвучні духовним запитам тієї епохи, що сприймає. Для подібних творів принципово важливою характеристикою є своєрідний взаємоперехід тексту і дійсності, причому складові інтертексту взаємопідпорядковані одна одній, послідовно визначають характер сюжетного розвитку та тих колізій, що виникають у зв'язку з цим, сприяють змістовій взаємодії численних асоціативно-символічних планів. Завдяки цьому легендарно-міфологічний контекст “об’єктивується”, а соціально-історична дійсність, що моделюється, піддається активній універсалізації. “Багатоголосся” культурологічних рядів, яке виникає при цьому, надає авторові твору додаткові гносеолого-аксіологічні можливості у створенні художнього тексту, а дослідникам – широкий інтерпретаційний діапазон у прочитанні твору.

У процесі функціонування роль класики з точки зору діяхронії і синхронії стає багатозначною, культурно-історичні та інші контексти визначають характер її зближень і розходжень з епохою-реципієнтом. При цьому характер переакцентації традиційних поведінкових і аксіологічних моделей визначається комплексом чинників, які у свою чергу тісно пов’язані з онтологічними домінантами історично рухомого духовного контексту. Функціонально-семантичне виснаження якогось традицій-

I. Історико-літературний процес

ного матеріалу пояснюється “втомою традиції”, викликану рядом факторів. Як уже зазначалося, характер звернення до традиційних структур зумовлюється тими соціально-ідеологічними і духовними чинниками, що в дану епоху визначають життя соціуму. У такому разі функціонально-семантичні рівні рецепції матеріалу в багатьох випадках демонструють орієнтацію на пануючий естетичний і культурологічний фон.

Так, цілком очевидно, що класицистичні, сентименталістські й романтичні інтерпретації традиційного сюжетно-образного матеріалу визначаються вимогами пануючого літературного напрямку, течії, творчого методу. Філософсько-естетичні та власне художні “канони”, які досить жорстко регулюють духовний контекст певної культури, визначають характер трансформації змістових доміант загальновідомого матеріалу. Його традиціоналізовані функціонально-семантичні характеристики піддаються жорсткому переосмисленню, руйнуються сталі стереотипи сприйняття, виробляються функціонально перспективні напрямки рецепції національними культурами.

При різноманітних, часом зовсім протилежних загальновідомому змісту трактуваннях героя в його нових літературних “іпостасях”, безумовно присутній своєрідний мотиваційно-поведінковий імператив, який забезпечує впізнаність ситуацій та їх “необхідне” трактування. Саме реалії культурно-історичної дійсності (соціально-ідеологічні, політичні, духовні) “реанімують” конкретні структури, що знаходяться в “запасниках” світової культури.

Оцінюване нами сьогодні “тільки теперішнє” під впливом тенденцій, що складаються у розвитку цивілізації, може мати безліч варіантів у прогнозованому майбутньому, давно забуте “старе” демонструє схильність до змістової актуалізації. Цим пояснюється семантична рухливість таких понять, як “гамлетизм”, “фаустианство”, “донкіхотство” та ін.; у той же час практично незмінними залишаються поняття “прометеїзм”, “одіссея”, “робінзонада”, “едипів комплекс”, “нарцисизм” та ін.

Будь-який функціонально значимий елемент новизни проковує реципієнта на зближення, порівняння, протиставлення нового варіанта традиційної структури з її вихідним зразком, що дозволяє оцінити діалектику традиційного й оригінально-авторського в конкретній інтерпретації на багатьох формально-змістових рівнях. Складна подієва структурованість традиційного сюжетно-образного матеріалу часто передбачає багатоваріантність його функціонування в різних національних літературах.

Подієва домінанта визначає, наприклад, характер функціонування міфу про Амфітріона, заснованого на сімейно-побутовій колізії (класичний варіант “любовного трикутника“), яка традиційно припускає найширший діапазон інтерпретації. Тож при пристосуванні міфу до християнських догматів, ренесансного принципу тілесної розкутості, раціоналістичної етики або при романтичному акцентуванні трагічної роздвоєності індивідуальної свідомості – у всіх випадках домінуючим є подієвий аспект, що базується на принципі “qui pro quo“ і має переважно розважальний характер (Плавт, Камоєнс, Хуан де Тиманеда, Ж.Ротру, Т.Гейвуд, Д.Драйден, Ж.Б.Мольєр та ін.). Драматургія ж ХХ ст. надає поведінкову і моральну свободу міфологічній героїні, яка у попередніх трактуваннях не підозрювала, що за зовнішністю Амфітріона приховується олімпієць Зевс (винятком, мабуть, є тільки комедія Клейста “Амфітріон“, у якій намічається тенденція до руйнування міфологічної традиції).

У сучасних варіантах Алкмена стоїть перед необхідністю свідомо зробити вибір, хто для неї є важливішим: людина чи бог. Завдяки подібному сюжетному ходу античний міф одержує не властиві йому раніше змісти, збагачується сучасною проблематикою (Г.Кайзер “Двічі Амфітріон“, П.Гакс “Амфітріон“, Ж.Жироду “Амфітріон-38“, Г.Фігейреду “Бог переночував у цьому будинку“, А.Штольпер “Амфітріон“ та ін.). Якщо раніше однотипність семантичної трансформації визначалася подієвою домінантою, то сучасна література висуває на

I. Історико-літературний процес

перший план морально-психологічні мотивування, співзвучні новим уявленням про духовний світ жінки та її роль у вирішенні долі цивілізації. Подібне трактування міфологічних жіночих образів свідчить про формування нових напрямків у переосмисленні культурних зразків, заснованих на опозиціях “жінка – війна”, “жінка – чоловік”, “жінка – родина”, і має переважно гуманістичний характер.

Методологічно значимою в цьому сенсі є теза М.М.Бахтіна про те, що “чужа культура тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше і глибше (але не у всій повноті, тому що прийдуть й інші культури, які побачать і зрозуміють ще більше). Один зміст розкриває свої глибини, зустрівшись і зіткнувшись з іншим, чужим змістом: між ними виникає ніби діалог, який переборює замкнутість і односторонність цих змістів, цих культур. Ми ставимо чужій культурі нові запитання, яких вона сама собі не ставила, ми шукаємо в ній відповідь на ці наші запитання, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами нові свої сторони, нові смислові глибини. *Без своїх запитань неможливо творчо зрозуміти нічого іншого і чужого...* При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються і не змішуються, кожна зберігає свою єдність і відкрити цілісність, але вони взаємно збагачуються”². Доволі часто включення подібних характерологічних деталей супроводжуються змінами національного середовища протосюжету, що свого часу пояснив ще Г.Філдінг, який відзначив, що “людська природа усюди однакова, а звички й звичаї різних націй не настільки змінюють її, щоб Дон Кіхот в Англії помітно відрізнявся від Дон Кіхота в Іспанії”³.

Окремим випадком осучаснення є персоніфікація традиційних персонажів. Залишаючись образами-символами, вони водночас наділяються характерними рисами сучасників автора, осмислюються як дійсно люди-типи, що мають підкреслену індивідуальність. Переносячи на них морально-психологічний і поведінковий комплекси традиційних персонажів, автор прагне створити узагальнений

портрет певної частини соціального шару суспільства та підкреслити внутрішній зв'язок своїх героїв із міфолого-літературними протообразами.

При цьому нерідко відбувається зниження канонізованого звучання традиційного персонажу, акцентується його звичайність і поширеність. Так, приміром, у тургенівському “Гамлеті Щигрівського повіту” герой підкреслює: “Таких Гамлетів у будь-якому повіті багато”; так само мотивується звернення до літературних образів у “Степовому королі Лірі”: “Нас було чоловік шість, тих, що зібралися одного зимового вечора у давнього університетського товариша. Мова зайшла про Шекспіра, про його типи, про те, як вони глибоко й вірно вихоплені із самих надр людської “суті”. Ми особливо дивувалися їхній життєвій правді, їхній вседенності; кожен із нас називав тих Гамлетів, тих Отелло, тих Фальстафів, навіть тих Річардів Третіх та Макбетів (цих останніх, щоправда, лише в можливості), з якими йому довелося стикатися”. За свідченням одного із сучасників, І.С.Тургенєв стверджував: “Шекспір зобразив Гамлета, але хіба ми втрачаємо щось через те, що знаходимо і зображуємо сучасних Гамлетів? Ті герої вироблялися за одних умов, наші за інших, ми повинні, зобов'язані знаходити ці умови та їхній результат!”. Схожим чином оцінював соціально-побутову і особистісну конкретизацію та персоніфікацію комплексів шекспірівських персонажів і М.Г.Чернишевський: “Певно, чимало у нас Гамлетів у суспільстві, якщо вони так часто з'являються в літературі, – у рідкісній повісті ви не зустрінете одного з них...”⁴. Подібне естетико-психологічне сполучення в контексті твору художньо-вигаданого і дійсного одержало досить широке поширення в літературі ХІХ–ХХ ст. (М.М.Златовратський “Сільський король Лір”, А.О.Григор'єв “Монологи Гамлета Щигрівського повіту”, В.М.Дорошевич “Гамлет Завихривихрйського повіту”, Ф.Шпільгаген “Сучасний Фауст”, А.Голіцинський “Один із сучасних Гамлетів”, А.Волконський “Гамлет ХVІІІ століття”, М.С.Лесков “Леді Макбет Мценського повіту”,

I. Історико-літературний процес

А.Орлов “Прогулянка в країні тургенівських Гамлетів”, М.П.Садовської “Дон Кіхот московського закутка”, А.Курчаткін “Гамлет із селища Уш”, А.Мердок “Чорний принц”, А.Деблін “Гамлет, або Довга ніч підходить до кінця” та ін.). Декларуючи зв'язок повсякденності, що моделюється в художньому контексті, з семантикою загальнокультурних зразків та їхньою подієвою логікою, письменники прагнуть різко посилити аксіологічний рівень рецепції, зв'язати часткове і цілком звичайне із загальнолюдським.

У ряді версій обробки традиційних сюжетів ніби повертають буденний, повсякденний зміст ідеалізованому світові міфів і легенд. Здійснюється це різними способами і в кожній конкретній версії має цілком певний зміст: автор у такий спосіб прагне наблизити абстрактні міфологічні характеристики і доміанти до конкретно-історичної дійсності, наповнивши реалістичними предметно-побутовими деталями загальновідому схему.

У літературних долях Юдифи, Прометея, Едипа, Іуди, Фауста, Дон Кіхота та багатьох інших традиційних персонажів у концентрованому вигляді відбилися матеріальне і духовне життя людства в його найбільш суттєвих проявах, складні й часом трагічні пошуки істини, суперечливість і багатозначність навколишнього світу. Саме тому традиційні сюжети, що містять у собі комплекси загальнолюдських ідей та уявлень, завжди актуальні і схильні до осучаснення. Для багатьох традиційних структур характерною є бінарна семантична опозиція, що реалізується в дихотомічних персонажах: Дедал та Ікар, Фауст і Мефістофель, Дон Кіхот і Санчо Панса, Дон Жуан і Лепорелло (Сганарель) та ін. Подібні сюжети можна назвати “симетричними”, оскільки парні персонажі, що визначають характер їхнього літературного функціонування, виражають два світорозуміння, наявність різних типів сприйняття дійсності.

Так, Санчо Панса в романі Сервантеса бачить лише об'єктивно існуюче, реальне; Дон Кіхот же “перетворює”

дійсність у фантастичну проекцію своїх уявлень (метафора бажаного матеріалізується у нього в конкретно відчутні явища: млини перетворюються у велетнів, постійний двір – у зачарований замок, селянка Альдонса – у шляхетну Дульсинею Тобосську і т. ін.). Різні типи сприйняття однієї й тієї ж дійсності породжують у романі Сервантеса скоріше трагічне, аніж комічні ситуації, бо на зі- й протиставленні двох рівнів осмислення життя виникає і вирішується питання про ставлення людини до реальності в ситуації вибору, її моральну позицію в екзистенціальних умовах. Наявність діалектичного союзу дихотомічних персонажів визначає винятково багатогранні інтерпретаційні можливості сюжетів, їхню семантичну гнучкість у процесі літературного функціонування; крім того, “симетричні” сюжети нерідко мають підвищену подієву та інформаційну щільність у порівнянні із сюжетами, заснованими на домінуванні одного персонажа.

Множинність смислів традиційних сюжетів у поєднанні з відносною стабільністю головних подієвих і семантичних домінант пояснює їхню спроможність вступати в процесі літературного функціонування у складні структурно-змістовні стосунки, переплітатися, взаємопроникати й доповнювати один одного (наприклад, “фаустизація” сюжету про Дон Жуана, підключення гамлетівського начала до семантики образу Дон Кіхота або Дон Жуана та ін.).

Дійсне змістове наповнення традиційних сюжетів усвідомлюється й пізнається лише за межами епохи-творця і багато в чому залежить від аксіологічних принципів того континуума, що сприймає. У зв'язку з цим доречно згадати думку М.М.Бахтіна про те, що “в кожній культурі минулого закладені величезні смислові можливості, що залишилися не розкритими, не усвідомленими і не використаними протягом всього історичного життя цієї культури. Античність сама не знала тієї античності, яку ми знаємо... та дистанція в часі, що перетворила греків у древніх греків, мала величезне перетворююче значення:

I. Історико-літературний процес

вона сповнена розкриттями в античності все нових і нових смислових цінностей, про які греки дійсно не знали, хоча самі й створили їх”⁵.

Ще на початку ХХ століття А.Г.Горнфельд дав ємне формулювання своєрідності історико-функціонального аспекту життя літературних творів: “Завершений, відчужений від творця, він (твір. – *А.Н.*) вільний від впливу останнього, він став ігрищем історичної долі, тому що став знаряддям чужої творчості: творчості тих, що сприймають. Твір художника потрібен нам саме тому, що він є відповіддю на наші запитання: наші, оскільки художник не ставив їх собі й не міг їх передбачити... Свій Гамлет у кожного покоління, свій Гамлет у кожного читача. Вони користуються образом великого поета для того, щоб висловити за його посередництва свій душевний стан, однак, користуючись ним, вони його перетворюють: розширюють або звужують, поглиблюють або опошлюють, але в будь-якому разі перестворюють за образом і подобою своєю”⁶.

Полісемантизм традиційних сюжетів і образів не є відкриттям сучасної літератури (як, втім, й інші інтегральні ознаки), однак у попередні епохи він жорстко детермінувався соціально-ідеологічними і літературно-естетичними чинниками (див., наприклад, класицистичні інтерпретації міфологічних сюжетів) та використовувався авторами переважно в завуальованій формі. Вже через це, враховуючи діахронний та синхронний аспекти функціонування традиційних структур, можна говорити про якісно новий етап сприйняття й трансформації класичних зразків у літературі ХХ ст.

Для сучасних інтерпретацій традиційних сюжетів характерним є напружений психологізм оформлення їхніх змістовних характеристик. Якщо, наприклад, давні греки (Гомер, зокрема) не обговорювали етичних аспектів дій Гектора, Ахілла та Єлени (втім, що стосується Єлени, то вже в добу античності виникли дві версії стосовно її справжньої долі); якщо Тірсо де Моліну не цікавив

моральний бік пригод севільського спокусника (його покарання у фіналі було скоріше дидактичним штампом, аніж функціонально активним сюжетним ходом), то в літературі ХХ ст. на перший план виходить не питання про те, **що** відбувається (або відбулося), а **чому** це відбулося, як воно співвідноситься із загальновизнаним моральним імперативом. Подібна семантична переакцентація традиційних образів (колізій) відкриває надзвичайно широкий простір для моделювання різних аспектів духовної суперечливості світу окремої людини або картини її матеріального буття, що реконструюється письменником.

Дуже часто звернення до легендарно-міфологічних структур продиктоване прагненням виявити й художньо дослідити глибинні джерела сучасних авторів процесів і катаклізмів, через осмислення закономірностей фактору повторюваності акцентувати універсальність конкретних соціально-ідеологічних та морально-психологічних проблем. Здійснюваний при цьому процес включення традиційних структур у сучасний культурний і предметно-побутовий простір характеризується взаємодією кількох цілком рівнозначних рівнів актуалізації традиційного матеріалу.

Вельми поширеною формою національно-історичної і особистісної конкретизації традиційних образів є порівняння, накладення їх семантики на імена історичних, наукових та культурних діячів різних часів і народів. Ця тенденція чітко простежується в літературі й публіцистиці, дуже часто вона декларується вже в самому заголовку твору. У таких випадках заголовок, приміром, виражає авторське ставлення до тієї чи іншої особистості, встановлюється масштаб її діянь, визначається місце в історії, культурі, науці свого часу (для даного народу або всього людства).

При цьому іноді можливі істотні характерологічні розбіжності. Якщо, приміром, Наполеон називав імператора Павла I “російським Дон Кіхотом”, акцентуючи його романтичну подвійність, то протилежну оцінку цій особі

I. Історико-літературний процес

пізніше дав О.І.Герцен: “Павло І являв собою огидне і сміховинне видовище коронованого Дон-Кіхота”; для відзначення певної риси поведінки особи термін “донкіхотствувати” часто вживали у своїх творах Державін, Карамзін, Белінський та ін.

Можна привести чимало інших прикладів, які свідчать про постійні спроби часової й національної локалізації не лише Гамлета, але й багатьох інших традиційних персонажів. Так, на початку трагікомедії Г.Горіна “...Чума на обидва ваші дома!” Хор сповіщає глядачів (читачів) про характер використання загальновідомого матеріалу:

“Для вас
Мы вспомнили старинную легенду,
Воспетую Банделло и Шекспиром,
(А, может быть, и кем-нибудь еще,
Но менее известным и забытым...).
Давно замечено: у истинных легенд
Нет окончаний, есть лишь продолженья:
Сюжет, наполненный чужим воображеньем,
Становится правдив, как документ!...”⁷.

Сюжетний розвиток цієї п’єси вибудовується на драматизації мемуарів шекспірівського персонажа (ченця Лоренцо), який у своїх записах повідомляє про не відомі раніше подробиці життя героїв шекспірівської трагедії.

Показові, наприклад, випадки традиціоналізації “Декамерона” Боккаччо (Убейда Закані “Трактат, що веселить серце. Сто порад”, Ошима “Японський Декамерон”, В.Кресс “Зекамерон ХХ століття”, Е.Радзинський “Наш Декамерон”, Ю.Вознесенська “Жіночий Декамерон”, Є.Гуцало “Блуд”, збірник оповідань “Український Декамерон”).

Древні міфи й епоси, що викладені в новій культурно-історичній дійсності та розповідають про боротьбу людини за своє самоствердження в природі й суспільстві, виконують гуманістичну виховну функцію, допомагають осмислити сучасні процеси в контексті загальнолюдського досвіду (Ф.Фюман “Прометей. Битва титанів”, В.Майнк

“Рамайна”, Г.Гюттнер “Беовульф”, І.Новотний “Сказання про Гудруна”, В.Руйка-Франц “Витязь у тигровій шкірі”, В.Гайдучек “Дивні пригоди Парцифаля” та багато ін.).

У есе “Прометей в пеклі” А.Камю писав: “Міфи не живуть самі по собі. Вони чекають, щоб ми надали їм плоть і кров. Нехай хоча б одна людина у світі відгукнеться на їхній поклик – і вони напоять нас своїми невичерпними соками. Наша справа – зберегти їх, зробити так, щоб сон їхній не виявився смертним сном, щоб стало можливим воскресіння”⁸. Іншими словами, звернення до класичних зразків у деяких випадках визначається прагненням вичленити тенденції, закономірності в “дійсності, що розтікається.” Крім того, слід враховувати й таку принципово важливу обставину, котра нерідко ігнорується дослідниками. Суть її полягає в тому, що кожне звернення до міфу, спроба творчого його переосмислення часто провокують процес міфотворчості, тобто класичний міф стає основою для творення нового міфу (або варіанту того, що в принципі варіантів мати не повинно).

¹ Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. — М.: Правда, 1990. — С.566-567.

² Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. — М.: Худож. лит., 1986. — С.507-508.

³ Филдинг Г. Дон Кихот в Англии // Английская комедия XVII-XVIII веков: Антология. — М.: Высшая школа, 1989. — С.578.

⁴ Детальніше див.: Няццу А.Е. Легендарные образы в литературе. — Черновцы: Рута, 2002. — 175 с.

⁵ Бахтин М.М. Цит. вид. — С.506.

⁶ Горнфельд А.Г. О толковании художественного произведения. — СПб., б.и., 1912. — С.9-13.

⁷ Горин Г. Комическая фантазия: Пьесы. — М.: Сов. писатель, 1986. — С.144.

⁸ Камю А. Избранное: Сборник. — М.: Радуга, 1989. — С.371.