

УДК 801.7

Т.А. ШЕСТАКОВА, канд. филол. наук, доцент,
преподаватель
Академическая гимназия Санкт-Петербургского
государственного университета,
Российская Федерация



Статья поступила 14 апреля 2019г.

ФИЛОСОФСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА: СЕМАНТИКА И ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ В РУССКОЙ АНТИУТОПИИ 1920 – 1930Х ГГ.

Основная проблематика литературного жанра антиутопии связана с осмыслением сущности человека и его места в мире и социуме; в центре внимания авторов этих произведений находятся нравственно-философские категории истины и свободы. Эти категории в художественном тексте, в отличие от философского трактата, представлены в иносказательной форме. При этом писатели подчас обращаются к областям других видов искусства и черпают в них материал для создания образов. Так, семантизация отдельных свойств музыкальных жанров является одним из механизмов моделирования фантастического гротескного мира антиутопии.

Предметом исследования является включение в художественную модель мира антиутопии марша и танца. Эти музыкальные жанры обладают относительно устойчивой семантикой. Однако авторы антиутопий, представляя в разных вариантах взаимодействие марша и танца, обогащают их новыми коннотациями.

В романе Е.И. Замятина «Мы» соотношение марша и танца коррелирует с фундаментальными оппозициями свобода / несвобода, человек / механизм. Эти жанры сначала обладают общими свойствами и являются знаками несвободы и механистичности. Затем они претерпевают изменения, в результате чего марш аннулируется, а классический танец, претворяясь в пляску, обретает коннотации свободы и человечности.

В повести М. Козырева «Пятое путешествие Лемюэля Гулливера, капитана воздушного корабля в Юбераллию, лучшую из стран мира, называемую также страной лицемерия и лжи» использование семантики марша, изображение марширующих войск помогают создать образ милитаристского государства с полицейским режимом. В двух фантастических танцах закодированы сущность внутренней и внешней политики Юбераллии, поведенческая установка и способ выражения мыслей ее граждан – подмена одного понятия другим, противоположным, результатом чего становится искажение понятий истина и свобода.

В повести С. Кржижановского «Боковая ветка» создается онейрическая ситуация. В ее основе – реализация метафоры «усыпление сознания». Одним из приемов реализации метафоры является описание фантастического пьяно-сомнамбулического шествия. Ставя проблему замены реальности фикцией, автор создает марш-фикцию с помощью травестиования ряда свойств марша и с помощью введения в него элемента танца.

Итак, включение в художественный мир антиутопии марша и танца помогает писателям выявить актуальную нравственно-философскую, эстетическую и социально-политическую проблематику.

Ключевые слова: антиутопия, жанр, истина, марш, музыка, свобода, танец.

SHESTAKOVA T.A., Cand. of Philol. Sc., Associate Professor,
Lecturer,
Academic Gymnasium of St. Petersburg State University, Russian Federation

PHILOSOPHICAL HERMENEUTICS: SEMANTICS AND FORMS OF INTERACTION OF MUSICAL GENRES IN THE RUSSIAN ANTIUTOPIA OF 1920-1930

The main problematics of the literary genre of anti-utopia is related to the understanding of the essence of man and his place in the world and society; the focus of the authors of these works are the moral and philosophical categories of truth and freedom. Unlike the philosophical treatise, these categories are presented in a non-verbal form in a literary text. At the same time, writers often turn to other art forms and draw from them material for creating images. Thus, the semanticization of certain properties of musical genres is one of the mechanisms of modeling the fantastic grotesque world of anti-utopia.

The subject of research is the inclusion of the antiutopia of march and dance in the artistic model of the world. These musical genres have a relatively stable semantics. However, the authors of anti-utopias, presenting the interaction of march and dance in different variants, enrich them with new connotations.

In E.I. Zamyatin's novel "We" the ratio of march and dance correlates with fundamental opposition to freedom/non-freedom, man/ mechanism. These genres first have common properties and are signs of unfreedom and mechanism. Then they undergo changes, as a result of which the march is annulled, and the classical dance, pretending to be a dance, acquires connotations of freedom and humanity.

In M. Kozyrev's novel "The fifth voyage of Lemuel Gulliver, the captain of an airplane to Huberallia, the best of the world's countries, also called a country of hypocrisy and lies", the use of the semantics of the march, the image of marching troops helps to create an image of a militaristic state with a police regime.

In two fantastic dances, the essence of the domestic and foreign policy of Huberallia, the behavioral attitude and the way of expressing the thoughts of its citizens are encoded - the substitution of one concept with the other, the opposite, which results in the distortion of the concepts of truth and freedom.

In the novel by S. Krzhizhanovsky's "Side branch" creates a neuric situation. It is based on the realization of the metaphor of sinking consciousness. One of the methods of the metaphor realization is the description of the fantastic drunken and somnambulist procession. Putting the problem of replacing reality with fiction, the author creates a march fiction by travestying a number of properties of the march and by introducing a dance element into it.

Thus, the inclusion of the antiutopia of the march and dance in the artistic world helps writers to reveal the actual moral-philosophical, aesthetic and socio-political problems.

Keywords: antiutopia, genre, truth, march, music, freedom, dance.

Как известно, основная проблематика жанра антиутопии связана с осмыслением сущности человека и его места в мире и социуме; в центре внимания авторов этих произведений находятся нравственно-философские категории *истины* и *свободы*. Эти категории в художественном тексте, в отличие от философского трактата, представлены в иносказательной форме. Прибегая к различного рода иносказательности, писатели подчас обращаются к областям других видов искусства и черпают в них материал для создания образов. Весьма яркой и оригинальной, с этой точки зрения, оказывается взаимосвязь литературы и музыки.

Семантизация отдельных свойств музыкальных жанров является одним из механизмов моделирования фантастического гротескного мира антиутопии. В первую очередь имеется в виду обращение писателей к массово-бытовому жанрам – песне, маршу и танцу. Поскольку песня (как и другие вокальные жанры) в литературном тексте создает определенные смыслы, главным образом, своим словесным содержанием, особый интерес представляют марш и танец, свободные от обязательной лексической составляющей, но, в то же время, несвободные от относительно устойчивой семантики.

Предметом нашего исследования является включение в художественную модель мира

марша и танца как ее системных элементов, предполагающее их взаимодействие друг с другом и с остальными элементами этой модели. В этом случае введение их в сюжетную ситуацию представляет собой не просто «музыкальное сопровождение» события, а манифестирует закон существования изображаемого мира и структурный принцип изображающего его текста. В рассмотренных нами произведениях 1920 – 1930х гг. (Е. Замятина, М. Козырева, С. Кржижановского) формы взаимодействия марша и танца и порожаемые им коннотации различны.

В романе Е.И. Замятина «Мы» соотношение марша и танца коррелирует с фундаментальными оппозициями *свобода / несвобода, человек / механизм*.

В создаваемой «ритуально-музыкальной» ситуации оба жанра оказываются на одном полюсе оппозиции – полюсе *несвободы*. В «Записях» эксплицитного автора Д-503 трактовка и оценка марша и танца связаны с приданием музыке функций управления государством, с подчинением с ее помощью граждан воле Благодетеля. Марш Единого Государства является воплощением идеальной несвободы. Он определяет темп, ритм, направление, характер и согласованность движений людей – «номеров». При этом условия, в которых он исполняется, противоречат общепринятой практике: маршируют на прогулке в «личный час», при переходе из одного аудиториума в другой и даже при самоубийстве. Несоответствие жанра условиям исполнения принципиально важно для создания абсурдного мира Единого Государства, стремящегося к реализации абсолютной и тотальной несвободы.

Ситуация прогулки-марша является композиционным стержнем, на который нанизываются все остальные сюжетные ситуации романа [1]. Более того, она многократно повторяется. Постоянное возвращение к ней через ряд эпизодов, появление лейтмотива прогулки в других ситуациях иллюстрируют как упорное стремление государства регулировать личную и общественную жизнь граждан, восстанавливать и сохранять порядок, так и успешное осуществление этих задач. Трансформация же прогулки, затрагивающая, прежде всего, ее музыкальную составляющую – марш, свидетельствует о происходящих в гражданах и в государстве переменах. Эта трансформация касается набора инструментов (трубы Музыкального Завода → ветер) и количества исполнителей, в

результате чего нарушается проведенный через все описания прогулки-марша принцип квадратности (прогулка «в рядах по четыре» → марш трех «отпущенников»). Социальные беспорядки и, как следствие, нарушение церемониала, сопряжены с отказом от марша на прогулке.

На семантическую значимость танца указывает вынесение слова «балет» в первую позицию «конспекта» «Записи 2-ой». Более того, это первое введение танца непосредственно предшествует первому введению марша, а описание работы станков дает ключ к прочтению всех последующих музыкальных ситуаций романа именно с точки зрения оппозиций *свобода / несвобода, человек / механизм*: «Нынче утром я был на эллинге, где строится «ИНТЕГРАЛ», – и вдруг увидел станки: с закрытыми глазами, самозабвенно, кружились шары регуляторов; мотыли, сверкая, сгибались вправо и влево; гордо покачивал плечами балансир; в такт неслышной музыке приседало долото долбежного станка. Я вдруг увидел всю красоту этого грандиозного машинного балета, залитого легким голубым солнцем» [2, с. 309].

Трактовка танца эксплицитным автором недвусмысленна: «...почему – красиво? Почему танец – красив? Ответ: потому что это *несвободное* (выделено автором. – Т.Ш.) движение, потому что весь глубокий смысл танца именно в абсолютной, эстетической подчиненности, идеальной несвободе. И если верно, что наши предки отдавались танцу в самые вдохновенные моменты жизни (религиозные мистерии, военные парады), то это значит только одно: инстинкт несвободы издревле органически присущ человеку, и мы в теперешней нашей жизни – только сознательно...» [2, с. 309].

Таким образом, социальная несвобода в записях Д-503 не только идеализируется, но и эстетизируется. Примечательно представление о танце как части не только религиозных мистерий, но и военных парадов. Тем самым ему приписываются те же свойства и функции, что и маршу: унифицировать, синхронизировать, отрегулировать, доведя до автоматизма, движение большой массы людей, сформировать его по принципу «все как один».

Структура экфрасиса концептуальна. Его начало – «и вдруг увидел», его последнее предложение, в котором обобщается впечатление, начинается словами: «Я вдруг увидел». Композиционное кольцо создает впе-

чатление замкнутости, законченности, статики. Это же впечатление создает, используемый, как и в марше, принцип квадратности в структуре описания: оно содержит четыре объекта (шары, мотыли, балансир, долото) и четыре вида танцевальных движений (кружение, сгибание вправо и влево, покачивание плечами, приседание); четыре предложения в составе сложного посвящены описанию движущихся механизмов. Принцип квадратности соответствует концепции красоты, заключающейся в равновесии, в устойчивости, и является конструктивным выражением понятия «квадратная гармония», вынесенного во вторую позицию «конспекта» этой же «Записи». Одновременно принцип квадратности коррелирует с концепцией идеального общества, созданного в результате «последней революции», то есть общества завершеного, неизменяющегося, замкнутого.

Квадрат в текстах Замятина является также знаком простого, примитивного, понятного, что воплощает в романе не только проблему опрощения, утраты индивидуальности в тоталитарном обществе, но и упрощенное, механистическое представление о человеке. Неслучайно наименования действий машин и людей в «Записи 15-ой» абстрактны, сведены к самым общим движениям. Трактовать эти производственные действия как танец позволяет их сходство с движениями, ранее (в «Записи 2-ой») уже названными «машинным балетом», а также повтор фразы «я видел», отсылающий к той же «Записи», и лексемы «в такт» и «музыка»: «Я видел: по Тэйлору, размеренно быстро, в такт, как рычаги одной огромной машины, нагибались, разгибались, поворачивались люди внизу. Я видел: по стеклянным рельсам медленно катились прозрачно-стеклянные чудовища-краны и так же, как люди, послушно поворачивались, нагибались, просовывали внутрь «ИНТЕГРАЛА» свои грузы. И это было одно: очеловеченные, совершенные люди. Это была высочайшая, потрясающая красота, гармония, музыка...» [2, с. 361].

Сравнивая работу механизмов с балетом, Д-503 имеет в виду не театральные жанры в целом, не балетный спектакль, а именно искусство классического танца, с его пронумерованными «позициями», определяющими положения ног и рук, со строгими требованиями к танцовщикам правильно выполнять каждое па, соблюдать не только синхронность, но и одинаковую амплитуду движений. А абсолютная, идеальная синхронность

и симметричность движений доступна именно механизмам. Поэтому Д-503 не только видит «высочайшую, потрясающую красоту, гармонию, музыку» в работе людей и кранов, но и называет краны «совершенными людьми» («Запись 15-я»). Но важнее всего то, что балетный постановочный танец, в отличие от стихийно-народного, исключает импровизацию, то есть несвободен.

Как и в случае с маршем, танец в романе претерпевает изменения, что отмечается в описании работы ракетного двигателя во время испытательного полета «ИНТЕГРАЛА», совпавшего с попыткой его захвата и ее провалом («Запись 34-я»): вместо «неслышной музыки» – «грохот от раскаленных взрывов труб», вместо «приседания» долота и всеобщей безмятежности – «отчаянная пьяная присядка» мотылей и «не перестающая ни на секунду, чуть заметная дрожь» [2, с. 440] стрелок на циферблатах.

Ускорение темпа движения, предельная громкость сопровождения и эмоциональная напряженность уже являются отклонением от нормы. Но самая суть трансформации заключена в метафоре «пьяная присядка». «Пьяная присядка» не только грозит сбоем мерного, механического ритма. Она характерна для народной пляски, основа которой – импровизация, тем более непредсказуемая у пьяного танцора. Трансформация танца начинает сдвигать его с полюса *несвободы* к противоположному и формировать потенциальную оппозицию *балет / пляска*.

Рассматривая взаимодействие двух жанров в романе «Мы», необходимо еще раз отметить: марш действительно исполняется людьми и трубами Музыкального Завода, танец существует лишь в восприятии Д-503 как ассоциация при наблюдении за работой механизмов и людей. Тем не менее, изменения, происходящие в изображаемом музыкальном жанре, семантически значимы, независимо от того, исполняется ли тот или иной жанр в объективной реальности персонажей или возникает в качестве их субъективной ассоциации. Поэтому изменение свойств танца машин, существующего только как метафора в тексте эксплицитного автора, отражает кризис в сознании персонажа и осознаваемый им кризис в общественной ситуации.

Таким образом, в романе Е. Замятина марш и танец сначала обладают общими свойствами и являются знаками несвободы и механистичности. Затем они претерпевают изменения, в результате чего марш исчезает,

а классический танец, претворяясь в пляску, обретает коннотации свободы и человечности.

В повести М. Козырева «Пятое путешествие Лемюэля Гулливера, капитана воздушного корабля в Юбераллию, лучшую из стран мира, называемую также страной лицемерия и лжи» нет описания маршей и танцев, нет и сюжетных ситуаций их исполнения. Но неоднократные упоминания о передвижениях войск, а также краткая характеристика придворных балльных танцев в высшей степени значимы. Легко заметить, что сообщения: «вечные парады» [3, с. 157], «парады воинских частей, происходившие на площади перед дворцом два раза в неделю» [3, с. 145], «отряды войск, шедших под барабанный бой в походном порядке» [3, с. 109] помогают создать образ милитаристского государства с полицейским режимом; не вызывает сомнений и то, что эти передвижения под барабанный бой – марши.

Более интригующими из рассматриваемых музыкальных жанров являются два фантастических танца, в которых закодированы сущность внутренней и внешней политики Юбераллии, поведенческая установка и способ выражения мыслей ее граждан. В основе изобретения писателем фантастических танцев заложен тот же принцип, что и в описании обычаев и нравов юбералльцев: принцип подмены одного понятия другим, противоположным. «Я уже не жил затворником под лестницей дворца: я участвовал теперь во всех увеселениях, устраиваемых при дворе почти ежедневно. Я посещал придворные балы, причем научился прекрасно танцевать неизвестные Европе танцы – разбой и бомба – излюбленные танцы страны. <...> оба танца были разновидностью пехотных маршей, требовали быстрых движений, были, как говорят, очень полезны для развития мускулатуры и, кроме того, создавали бодрое настроение, чрезвычайно ценившееся в стране.

Из музыкальных инструментов всем прочим предпочитался барабан, несколько смягченный трензелями и бубнами» [3, с. 145].

Характеристика танцев вскрывает их иную жанровую сущность – марш, который, как известно, является одним из основных жанров военной музыки. Подтасовка видна уже в том, что оба танца представляются как разновидности пехотного марша. Таким образом, военный жанр выдается за мирный. Батальная суть балльных танцев и лицемерие

юбералльцев разоблачаются в названии танцев – «разбой» и «бомба», а также в составе музыкальных инструментов: они исключительно ударные, в первую очередь, барабаны, сопровождающие также ежедневные походные марши солдатских отрядов. И если бубны еще способны обмануть читателя, поскольку традиционно предназначены для сопровождения некоторых национальных танцев, то третий инструмент окончательно срывает с придворных маску миролюбия и свободного веселья.

Использование в качестве музыкального инструмента трензелей весьма неожиданно и в то же время семиотично. Трензель – средство управления лошадью, состоящее из грызла и двух колец, за которые трензель крепят к щечным ремням уздечки; к кольцам пристегивают и повод. В тот момент, когда всадник тянет за оба повода, грызло сгибается вокруг нижней челюсти, давит на ее кость и причиняет лошади боль, порой нестерпимую; при этом вся конструкция может издавать очень неприятный скрип. В том, что М. Козырев называет инструмент «трэнзель», а не «удила», помимо ономотопеического эффекта («трэнзель» созвучно русскому «тренькать») есть и своя логика: как Юбераллия восходит к немецкому «über alles», так и трэнзель к немецкому «die Trense».

Упомянув в качестве музыкального инструмента трэнзель, автор предоставляет возможность для работы читательского воображения и для интерпретации. Главный вопрос: как играть на трэнзелях? Для того чтобы извлечь звук из трэнзельного железа, надо дергать за поводья. На балу танцуют, как правило, в парах. Предположим, что кавалеры взнуздывают дам и, натягивая поводья, ведут их в танце, определяя направление, темп, заставляя сгибать голову влево или вправо. Таким образом, пехотный марш, выдаваемый за танец, на деле оказывается кавалерийским (двойная подмена!). Кавалерийский марш читается в танце и благодаря предваряющему его экскурсу в прошлое императора: «Император, будучи в молодости кавалеристом, вступив на престол, окружил себя кавалерийскими генералами, те по естественной склонности привлекли к делу управления страной коннозаводчиков, которые, заняв вакантные места в академии наук, выработали учение о чистоте расы и вместе с тем правила для вступления в брак» [3, с. 143]. По всей видимости, коннозаводчики же являются и придворными хореографами.

Введение трензеля в состав музыкальных инструментов помогает создать образ Юбералии как страны лицемерия и лжи, так как «увеселение», в том числе, «излюбленные танцы страны», создающие «бодрое настроение», оказываются сродни пытке, а подчинение партнеру объясняется стремлением избежать боли. Именно трензель является главной деталью, в которой сконцентрирована суть внутренней политики государства и отношения к ней граждан: «правление» партнером по танцу коррелирует с жестоким авторитарным правлением императора страной. Трензель в танце – аналог «поощрительных мер» [3, с. 139] для обретения «потерянной» [3, с. 139] совести, которые заставляют «взвнузданное» население отказываться от жилья, еды и одежды и добровольно являться на работу и на казнь.

В повести С. Кржижановского «Боковая ветка» создается онейрическая ситуация. В ее основе – реализация метафоры «усыпление сознания». Идеологическим центром ситуации является лекция на «Вечерних курсах ночных видений», где провозглашается главный метод усыпления сознания – подмена: подмена яви сновидениями, фактов фантомами, действительности вымыслом, науки утопией, и, как говорит лектор, головы подушкой. В общем и целом речь идет о создании тотальной фикции. Осмысляемая героем техника подмены содержит скрытую оценку манипуляторов общественным сознанием (передергивание фактов и усыпление сознания оказывается сродни действиям фокусника и шулера) и одновременно сомнение в реальной возможности такой манипуляции: «"И все-таки,- подумалось Квантину,- единственно возможная техника подмены светлой карты черной, дня ночью - это стремительность, мгновенье, умеющее быть быстрее "мгновения ока"» [4, с. 508].

Одним из приемов реализации метафоры «усыпление сознания» и образцом подмены является описание фантастического пьяно-сомнамбулического шествия под лозунгом «Слава всем непробудным». Его участники – то ли беспробудные пьяницы, то ли готовые впасть в непробудный сон. Исполняемой оркестром музыке дается двойное жанровое определение: марш и гимн, и в то же время используются различные способы для превращения их в фикцию.

Остановимся на основном жанровом определении звучащей музыки – марше. Техника подмены заключается, во-первых, в его

названии – «звонкий марш *лопающихся пузырей*» [4, с.493]. Пузырь – сам по себе является знаком обманчивой видимости, пустоты. Но техника подмены этим не ограничивается. Название марша – оксюморон, по сути своей оптимально отвечающий задаче создания фикции, поскольку вторая часть наименования марша («*лопающихся пузырей*») подчеркивает значение первой («звонкий марш»).

Во-вторых, подмена состоит в наборе музыкальных инструментов. Медные духовые заменены стеклянными бутылками без дна, в которые дуют музыканты и из которых в их глотки вливается «пьяная влага». Отсутствуют типичные для марша ударные инструменты, предназначение которых «отмечать шаги» и «диктовать их скорость» [5, с. 31].

Поэтому, в третьих, подмена обнаруживается в характере движений демонстрантов. Процессия не держит строй: оркестр движется «беспорядочной, как куча листьев в ветре, массой» [4, с. 492]. Не соответствует требованиям походно-строевого марша темп – медленный, о чем свидетельствуют детали описания шествия: «шатким шагом» [4, с. 492], «роняя тела» [4, с. 493] и «хватаясь <...> за стены» [4, с. 493]. Таким образом, марш, который по своей сути должен воплощать идею неостановимого движения вперед, демонстрирует постепенное превращение в свою противоположность, что отвечает поставленной лектором задаче погрузить «весь мир в бездвижный непробудный сон» [4, с. 500].

И все же шествие воспринималось бы как карикатура на марш или просто как марш чересчур подгулявших людей, если бы не одна, весьма существенная деталь в его описании. Ключевым в акте подмены является ритмический рисунок шага – «ровный топ и притоп» [4, с. 492]. Эпитет соответствует мерности ритма марша, но «топ с притопом» – это шаг, характерный для пляски. Именно танцевальный «притоп», на наш взгляд, играет решающую роль в превращении марша в фикцию.

Обобщая, можно сказать, что марш и танец обладают относительно устойчивой семантикой, закрепленной условиями их бытования в обществе, многовековой историей их развития. Однако авторы антиутопий, представляя в разных вариантах взаимодействие марша и танца, не только используют традиционную интерпретацию этих жанров массовым сознанием, но и обогащают их новыми

коннотациями, что помогает выявить актуальную нравственно-философскую, эстетическую и социально-политическую проблематику

Список литературы

1. Шестакова, Т. А. «Прогулка» в романе Е. Замятина «Мы»: структура, композиционная роль, семантика [Текст] / Т. А. Шестакова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. СПб.: Издательский Дом СПбГУ, 2012. – Вып. 2. – С. 88-97.
2. Замятин, Е. И. Избранное [Текст] / Е. И. Замятин. – М.: изд-во Правда, 1989. – 461 с.
3. Козырев, М. Пятое путешествие Гулливера и другие повести и рассказы [Текст] / М. Козырев. – М.: Текст – Риф. 1991. – 303с.
4. Кржижановский, С. Д. Боковая ветка [Текст] / С. Д. Кржижановский / Чужая тема. Собр. соч: в 5 т. / Сост., предисл. и комм. В. Перельмутера. – СПб.: Симпозиум, 2001. – Т. 1. – 687с.
5. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм [Текст] / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1964. – 160с.

References

1. Shestakova T.A. "Progulka" v romane E. Zamyatina "My": struktura, kompozitsionnaya rol', semantika ["The Walk" in the novel E. Zamyatina "We": structure, compositional role, semantics]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika*. [Saint Petersburg University Review. Series 9. Philology. Oriental Studies. Journalism.]. Saint Petersburg, Saint Petersburg State University Publ. House, 2012, vol. 2, pp. 88–97. (In Russian)
2. Zamyatin E.I. *Izbrannoe* [Selected]. Moscow, Pravda Publ., 1989, 461 p. (In Russian)
3. Kozyrev M. *Pyatoe puteshestvie Gullivera i drugie povesti i rasskazy* [Gulliver's Fifth Journey and other stories and stories]. Moscow, Tekst – Rif. 1991, 303 p. (In Russian)
4. Krzhizhanovskiy S.D. *Bokovaya vetka* [Side branch]. *Chuzhaya tema. Sobranie sochineniy v pyati tomakh*. [Alien theme. Five-volume essay collection]. Sostavlenie, predislovie i kommentarii V. Perel'muter. Saint Petersburg. Simpozium, 2001, vol. 1, 687 p. (In Russian)
5. Tsukkerman V.A. *Muzykal'nye zhanry i osnovy muzykal'nykh form* [Musical genres and basics of musical forms]. Moscow, Muzyka, 1964, 160 p. (In Russian)

Received 14 April 2019