

## ИГРОВОЙ МОДУС ЛИТЕРАТУРЫ

Феномен игры является сферой междисциплинарных исследований, который активно изучается философией, культурологией, психологией, антропологией и другими науками.

В различных научных подходах, осмысливающих специфичную проблему взаимоотношения игры и искусства, игры и литературы условно можно выделить две магистральные линии. Первая базируется на изучении генетических, онтологических, сущностных связей игры и искусства, игры и литературы. Вторая – на анализе принципов игровой поэтики в разнообразных дискурсных практиках (под игровой поэтикой понимается поэтика игровой системы, элементы которой нацелены на игру с читателем).

Рассмотрим оба магистральных подхода.

Со времен зарождения философской мысли формируется традиция, соотносившая игру с глубиной и сущностью мира, придававшая процессу игры фатальное, судьбоносное значение. Так, например, Гераклит, говоря об игре богов, сравнивал космос с шашечной партией, которую разыгрывает младенец, ничего не смыслящий в шашках (во времена Средневековья возникает апокрифический образ Бога и Дьявола, играющих в кости, у Лейбница – в шахматы).

Платон в «Законах», подчеркивая роль игрового компонента в воспитании человека, говорил, что сам человек – «это какая-то выдуманная игрушка богов, и по существу это стало лучшим его назначением. <...> Надо жить, играя. Что ж это за игра? Жертвоприношения, песни, пляски, чтобы <...> играя, снискать милость богов и прожить согласно свойствам своей природы; ведь люди в большей своей части куклы и лишь немного причастны истине» (803 с-804 б) [Платон 2008: 967]. По мнению М.Эпштейна, от дуалистического платоновского понимания игры прослеживается магистральная нить, объединяющая последующие теории игры, акцентирующие или концепцию «надо жить играя», или «человек – всего лишь игрушка» [Эпштейн 1988: 278]. В «Политике» понятием игра Платон обозначил все искусства, которые приносят удовольствия: музыку, а также «искусства украшения и живописи» (288 с) [Платон 2008: 735].

Пристальное внимание игре уделяла новоевропейская философия (И.Кант, Ф.Шиллер, Ф.Шлейермахер, Ф.Шлегель и др.).

В частности, И.Кант в «Критике способности суждения» (1790) утверждал, что основу эстетического искусства составляют изящные или «прекрасные искусства», в которых «удовольствие сопутствует представлениям как видам познания» [Кант 1994: 178]. «Прекрасные искусства», в свою очередь, Кант подразделяет на три вида – «словесное, изобразительное и искусство игры ощущений» [там же: 194]. К словесному искусству Кант относит красноречие и поэзию, к изобразительному – «искусства выражения идей в чувственном созерцании» – пластику и живопись [там же: 194-195], и, наконец, к искусству «прекрасной игры ощущений» – игру духовных сил человека («музыку и искусство колорита» [там же: 198]). Приносящую удовольствие «свободную игру ощущений» Кант подразделяет на азартную игру, игру звуков и игру мыслей [там же: 205-206].

По утверждению Ф.Шиллера («Письма об эстетическом воспитании человека», Письмо пятнадцатое, 1793-1794), эстетический опыт возникает благодаря склонности человека к игре, «побуждению к игре», соотносимо с категорией красоты: «... человек должен только играть красотой, и только красотой одною он должен играть <...> человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» [Шиллер 1957: 301-302].

На сути искусства как свободной игры «пламенной фантазии» настаивал Ф.Шлейермахер [Шлейермахер 1994: 180, 203]. Игру как онтологический принцип Универсума понимал Ф.Шлегель («Все священные игры искусства – это только далекие воспроизведения бесконечной игры мира, вечно формирующегося художественного произведения» [Шлегель 1983: 394]). Идеи Шлегеля оказались близки романтикам и позже были переосмыслены Ф.Ницше, определявшим искусство как особое подражание игре универсума, понимаемого в смысле снятия постоянного конфликта между «необходимостью» и «игрой», когда все возрастающее влечение к игре вызывает к



жизни новые миры – «другие миры» [Лексикон нонклассики: 189]. В «Веселой науке» («*La gaya scienza*», 1882-1887) Ницше выдвигает в качестве парадигмы «сверхчеловеческой» культуры будущего «идеал духа, который наивно, или <...> невольно, от избытка силы, мощи, играет со всем тем, что до сих пор называлось святым, хорошим, неприкосновенным, божественным <...>» [Ницше 2007: 336].

В фундаментальном труде «*Homo ludens*» («Человек играющий», 1938) нидерландский историк и культуролог Й.Хейзинга приходит к выводу о всеобщности игрового принципа в культуре, который распространяется на философию, искусство, политику, право, спортивные состязания, религиозные культы и другие сферы человеческой деятельности, т.о., игра предстает как универсальная категория человеческого существования, всеобъемлющий способ человеческой деятельности. Выдвигается и гипотеза о происхождении поэзии из архаических словесных игр, как загадывание и разгадывание загадок, словесные состязания, в последующем модифицирующиеся в поэтические дебаты и турниры. Хейзинга дает и краткое определение игры: «Это – действие, протекающее в определенных рамках места, времени и смысла, в обозримом порядке, по добровольно принятым правилам и вне сферы материальной пользы или необходимости. Настроение игры есть отрешенность и восторг – священный или просто праздничный, смотря по тому, является ли игра сакральным действием или забавой. Само действие сопровождается чувствами подъема и напряжения и несет с собой радость и разрядку» [Хейзинга 1992: 152]. Необыденный характер игры демонстрирует ритуал, маскарад, карнавал, а также карнавализация, роль которой в динамике культуры и становлении жанра европейского романа показана М.Бахтиным в монографии «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965). Сущность карнализации, по Бахтину, базируется на игре противоположными смыслами, перестановке высокого – низкого, сакрального – профанного, прекрасного – безобразного, жизни – смерти, добра – зла, увенчания – развенчания, верха – низа и т.д. Игровая профанация ценностей снимает антиномии культуры в смехе, подчеркивая полифонию и диалогизм самой культуры и хода ее развития [Бахтин 1990].

Антиномичную сущность игры выделяет А.Махов, вычленяя в игре антиномии: «человеческого – недочеловеческого – сверхчеловеческого», «сущности-глубины – второстепенности-поверхности», «становящегося – (за)данного», «узнанности – непознаваемости, определенности – неопределяемости», «свободы – регламентации», «структурности – бесструктурности», «замкнутости – разомкнутости», «приятного – страшного», «творчества – рутины» [Махов 2001: 3-6].

Герменевтическая концепция эстетической сущности игры изложена в работе Х.-Г.Гадамера «Истина и метод» (1960), где игра рассматривается как универсальный принцип культуры, «способ бытия самого произведения искусства» [Гадамер 1988: 147]. По Гадамеру, искусство потенциально заложено в игре, составляет его сущностное ядро, выступает высшей ступенью, «завершением» игры. «Преобразуясь в структуру», игра преобразуется в искусство [там же:156]. Утверждая медиальный смысл игры, Гадамер подчеркивает, что игра всегда предполагает «нечто, с чем играющий ведет игру и что отвечает встречным ходом на ход игрока» [там же:151], игра же искусства непременно предполагает «другого» – зрителя, т.е. теория игры Гадамера базируется на идее определения эстетического бытия как игры и представления.

Э.Финк, рассматривая основные феномены человеческого бытия, также настаивает на всеобъемлющей структуре человеческой игры: «Игра объемлет все. Она вершится человеческим действием, окрыленным фантазией, в чудесном промежуточном пространстве между действительностью и возможностью, реальностью и воображаемой видимостью и представляет на учиненной ею идеальной сцене – в себе самой – все другие феномены бытия, да вдобавок самое себя» [Финк 1988: 392].

Не будет ошибкой утверждение, что игра выступает не только сферой культуры, но и ее значимым континуальным свойством. При этом история культуры являет усиление игрового модуса в определенные периоды своего развития и в определенных типах культуры. Так, например, максимальное проявление игровой стихии, свободной, избыточной игровой энергии Н.Бердяев связывает с эпохой Ренессанса, а в XIX в., по утверждению философа, ощущается иссякание игры [Бердяев 1969]. Й.Хейзинга, подчеркивая игровой характер культуры в раннюю эпоху ее возникновения, оживление и расцвет игрового модуса со времени Ренессанса вплоть до XVIII в., замечает, что культура XIX в. «гораздо меньше "играется", чем в предшествующие периоды»



[Хейзинга 1992: 217]: «XIX век оставляет, судя по всему, не много места для игровой функции как фактора культурного процесса. Все больший перевес получают тенденции которые по видимости ее исключают» [там же: 216]. По мнению Хейзинга, чем ближе XX в., тем больше проявляется угасание игрового начала, во многом благодаря распространению рационализма и утилитаризма. «Современная культура едва ли еще "играется"; там, где кажется, что она играет, игра эта фальшива. Между тем различение игры и не-игры в явлениях цивилизации становится все труднее <...>» [там же: 233]. Однако анализ русской литературы XX в. (особенно его двух рубежей – начала и конца) не подтверждает тезис нидерландского культуролога об угасании игрового модуса, а, пожалуй, наоборот, свидетельствует о его актуализации. Существующее противоречие, на наш взгляд, позволяет снять идея Н.Хренова о ситуации «переходности» и процессе формирования принципиально новой культуры: «Массовизация, апогей которой совпадает с XIX и XX вв., разумеется, подтверждает тезис Й.Хейзинги о свертывании игры, но игры лишь в аристократических, а точнее аполлонических формах. Это свертывание игры свидетельствовало о кризисе культуры Нового времени, представшем в таких универсальных формах, как барокко и романтизм. Но, вырываясь из традиционного культурного канона, игра оказывается основой формирования принципиально новой культуры (курсив наш. – О.К.), чувствительной к архаическим, т.е. карнавальным, игровым формам, который XX век реабилитирует, преодолевая ренессансный культурный канон. Игровой инстинкт <...> ощущается в модерне и в выражающем эпоху перехода художественном авангарде. Следующий прорыв игрового инстинкта – постмодерн <...> уже постструктурализм предполагает перенос акцента <...> на игровое действие» [Хренов 2001: 18]. Небезосновательно И.Ильин видит в работах Ж.Дерриды самодовлеющую «интеллектуальную игру в чистом смысле этого слова», установку на «смысловую игру» [Ильин 1996: 40], которая, по замечанию Р.Роти, строится на игре семантической многозначностью слова, применении мультилингвистических каламбуров, шуточных этимологий, аллюзий, фонических и типографических трюков» [там же]. Пристрастие постструктурализма к «игровому принципу», по мнению И.Ильина, выступает отголоском весьма распространенной в XX в. культурологической позиции, и потому в этом ряду ученый также вспоминает Шпенглера, Ортега-и-Гассета, Хейзинга, Гессе и Хайдеггера с его «игрой» в произвольную этимологию [там же: 42-43].

Заметим, что постструктуралистские и постмодернистские практики, отталкиваясь от хайдеггеровского понимания игры между смыслом и материалом искусства, обращают внимание на игру литературного текста, ассоциативные игры интертекстуальных и вербальных полей и т.п., возводя игру в статус сознательной стратегии (см. об этом подробнее, например, в работе И.Скоропановой «Русская постмодернистская литература» [Скоропанова 2007]), и делая весьма актуальной в литературоведческой перспективе изучение феномена игровой поэтики, подтверждением чему может служить вышедший в 2006 г. в Ростове-на-Дону первый выпуск сборника научных трудов под названием «Игровая поэтика. Сборник научных трудов ростовской школы игровой поэтики» (под ред. А.Люксембурга, Г.Рахимкуловой) [Игровая поэтика 2006].

Итак, осмысление феномена игровой поэтики, ее основных приемов и принципов функционирования видится насущной и весьма перспективной сферой научного осмысления, наиболее актуальными видятся проблемы, часть которых мы и попытаемся обозначить, не претендуя, естественно, в пределах статьи на всеохватность и исчерпывающую полноту решения поставленных задач.

Начнем с того, что подготовленный коллективом авторов (М.Гиршман, М.Дарвин, Д.Магомедова, А.Махов, В.Тюпа, И.Фоменко) под редакцией Н.Тамарченко, изданный в 2008 г. в Москве (издательством Кулагиной, Intrada) фундаментальный труд «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» дает следующее определение игры: «В современной поэтике И. (игра – О.К.) понимается как авторская стратегия, включающая широкий спектр приемов, соответствующих разным типам И. К таким приемам относятся скрытые аллюзии, разнообразные «шифры», неочевидные возможности прочтения <...>; ложные, уводящие читателя «в сторону» ходы сюжета; прием *mise en abyme* («помещение в бездну»), при котором аналогичные элементы разных уровней подобны направленным друг на друга зеркалам, бесконечно отражающим друг друга («пьеса в пьесе» и т.п.); введение метатекста (комментарий, предисловие), проблематизирующего смысл основного текста и тем самым создающего эффект игровой неопределенности. Данные приемы приближают произведение к тому или иному типу И., уподобляя его И.-загадке, И.-соревнованию



(автор «состязается» с читателем, например, скрывая от него подлинное направление развития сюжета), комбинаторно-конструктивной И. (читатель должен «сконструировать» произведение в процессе чтения, приняв во внимание все скрытые тонкости его формальной организации), И. случая (читатель выбирает между вариантами чтения, полагаясь на случай) и т.п.» [Поэтика: 76-77].

Как представляется, остается весьма актуальной и перспективной проблема типологической классификации форм игры в литературе и дальнейшего углубления представлений о парадигмах игровой поэтики.

По утверждению Й.Хейзинга, литература, сознательно или неосознанно вызывающая «напряжение словом», которое приковывает читателя/слушателя, проявляет игровой модус практически во всем: в творческом воображении и в формах его образного воплощения, в мотивах и способах их оформления и выражения. Однако, полагаем, что наиболее активно игровая поэтика функционирует на языковом, характерологическом и сюжетном уровнях произведения (что позволяет условно выделить соответствующие типы игровой поэтики), при этом некоторые литературные формы и приемы являют повышенный игровой модус, формируя усиленное игровое поле. Поскольку наиболее многообразным по формам презентации видится именно языковой тип, остановимся на обозначении его активных (с точки зрения презентации игрового модуса) подтипов и парадигм, иллюстрируя литературными примерами.

Итак, в языковом типе повышенным игровым модусом в художественном тексте обладают:

– принцип мультязычия (в качестве примера можно привести принцип билингвизма в прозе Б.Поплавского, в частности, романы «Аполлон Безобразов» (1932) и «Домой с небес» (1935) и др.);

– игра слов – каламбур. Наиболее распространены каламбуры, базирующиеся на многозначности слова («Пожарный всегда работает с огоньком» Эмиль Кроткий) либо на обыгрывании сходства в звучании слов – игра слов, построенная на паронимии. Преднамеренное употребление двух слов-паронимов в одном предложении с точки зрения лингвистических норм выступает стилистической ошибкой. В литературе данное явление выступает особой стилистической фигурой (парономазией) – намеренным комическим или образным сближением слов вследствие сходства в звучании и частичного совпадения морфемного состава: Например, в «Зияющих высотах» (1976) А.Зиновьева: «Был он невероятно глуп и косноязычен <...> не мог отличить Гегеля от Бебеля, Бебеля от Бабеля, Бабеля от Кабеля, Кабеля от Кобеля, Кобеля от Гоголя, зато имел правильное происхождение и взгляды, соответствующие моменту» [Зиновьев 2008: 233].

Особо продуктивна данная форма игры в творчестве оригинального, однако, к сожалению, малоисследованного писателя XX в. С.Кржижановского. Парономазия прослеживается уже в названиях его произведений: «Якоби и "якобы"» (1918), «Странствующее "Странно"» (1924) и др. Причем парономазия у Кржижановского становится «отправной точкой» насыщенной смысловой игры, благодаря которой разворачиваются серьезные, не лишённые философичности размышления. Например, в новелле «Чуть-чуть» (1922): «"Что поддельваете". Почему не "что подделываете": подделывают любовь, мысль, буквы, подделывают самое дело, идеологию, себя; все их "положения" – на подлоге. А их так называемый брачный подлог, то есть нет – полог: выдерни из слова букву, из смысла малую неприметность, отдерни полог – подлог, и там такое... (курсив наш – О.К.)» [Кржижановский 2001: 83-84].

Парономазия зачастую взаимодействует с амфиболией (от греч. амфиболия – «дву-смысленность, неясность») – двойственность или двусмысленность, получающаяся от того или иного расположения слов или употребления их в различных смыслах, смешение понятий. В упомянутой выше новелле Кржижановского «Якоби и "якобы"» из цикла «Сказки для вундеркиндов» известный философ Якоби, спеша закончить свой трактат, выписывает фрагмент цитаты Канта, содержание которой весьма примечательно: «...дву-смысленность, или амфиболия, человеческого рассудка заключается в том, что, имея дело только с феноменами, мы, однако, относимся к ним так, якобы... (курсив наш. – О.К.)» [Кржижановский 2001: 107]. Неожиданно слово "якобы" оживает и вступает в развернутую полемику (по форме напоминающую философскую диатрибу) с почтенным Якоби о мнимости, иллюзорности мира, субъективности человеческого представления о нем. В споре Якоби и "якобы" звучат мысли Гераклита, Платона, Аристотеля, Демокрита, Секста Эмпирика, Декарта, Бёме, Гоббса, Спинозы, Фихте, Шеллинга, Шлегеля, Канта, Гегеля и др. мыслителей, таким образом, Кржижановский разворачивает вневременной и внепространственный



метадиалог древнегреческих, китайских, индийских, немецких философов о сущности мира и человеческом представлении о нем. Скепсис "якобы" обыгрывает философские построения с помощью паронимазии: «Будем откровенны: так ли уж ты твердо уверен в том, что твое так называемое "я" не есть просто сокращенное суждение: "я – как бы", "якобы"... или "как-бы-я", то есть, повторяю, схема, пожалуй даже искажение <...> меня, якобы» [Кржижановский 2001: 110], проявляющегося «обыкновенно, в виде кабы "я", как смутная тревожная мечта, лейбнищевское "inquietude pousseante" (фр. – движущее беспокойство. – О.К.) о своем настоящем, теплом, уединенном "я"» [там же: 117]. На возражение Якоби о близости размышлений «якобы» с теорией Фихте о становлении «я», полемизирующее слово, используя искаженный перевод с немецкого фамилии Фихте (Fichte – нем. «ель»), не без иронии замечает: «Может быть. Но Фихте, на том языке, на котором мы с тобой сейчас говорим, (выделено Кржижановским. – О.К.), значит: «сосна», и придуманное точно со-сна (курсив наш. – О.К.) напрасно трактуется им как действительность» [там же]. Мы намеренно привели здесь фрагмент новеллы Кржижановского с целью показать напряженно насыщенное игровое поле поэтики писателя.

Нельзя не вспомнить, что прием актуализации двойного значения плодотворно используется В.Набоковым. Например, в предисловии к русскому изданию «Других берегов» автор так определяет цель книги: «<...> описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нем полноточные очертания, а именно: развитие и повторение тайных тем в явной судьбе (выделено нами. – О.К.). Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон» [Набоков 2008: 143]. Если учесть, что «Мнемозина – греческая богиня памяти, мать девяти муз, также название бабочки *Parnassius mnemosyne*, которую Набоков нарисовал для вклейки в "Память, говори"» [Маликова 2008: 673], то смысл высказывания наполняется, по видимому, глубинным содержанием, при котором факт автобиографии (увлечение бабочками и исследовательская работа в сфере лепидепторологии) синтезируется с автокомментарием к собственному творчеству (где значимую роль при создании «литературной личности» выполняют, как известно, бабочки). Можно привести и другой пример: набоковский неологизм «нимфетки» в «Лолите», который, с одной стороны, восходит к греческому *nymph* – «нимфа» – мифологическая полубогиня, с другой – сопряжен с энтомологическим термином «нимфа» – личинка, куколка, первая стадия развития бабочки [Люксембург 2003: 607]. Т.о., стадии развития бабочки от куколки до взрослой особи соотносятся с изучением становления Лолиты от нимфетки до женщины. (В текстах Набокова активны также стратегии автоаллюзий и автоповторов, обыгрывания культурных и литературных реминисценций, шахматных партий, нумерологические игры (о датах в произведениях писателя см. подробнее исследование П.Тамми [Тамми 2001]) и т.д., что дает основание усматривать в его наследии метауровневое функционирование игровой поэтики).

В поэзии усиленный игровой модус проявляет составная каламбурная рифма. Напомним, что последняя встречается в фольклорных произведениях, используется в поэзии XIX в. (особенно часто Д.Минаевым, прозванным современниками «королем рифм»):

Область рифм – моя стихия,  
И легко пишу стихи я;  
Без раздумья, без отсрочки  
Я бегу к строке от строчки,  
Даже к финским скалам бурым  
Обращаюсь с каламбуром.

(Д.Минаев «В Финляндии» [«Мысль, вооруженная рифмами»: Поэтическая антология... 1987: 272]).

Безусловное новаторство в разработку каламбурной рифмы внес В.Маяковский. Как правило, каламбурная рифма использовалась как средство комизма. Маяковский канонизирует составную каламбурную рифму, применяя ее и в комических («Хрен цена / вашему дому Герцена» – «Дом Герцена», 1928 [Маяковский 1955-1961: IX, 183]), и в «серьезных» произведениях с одическим пафосом:

Лет до ста  
расти  
нам  
без старости

(В.Маяковский. «Хорошо!», 1927) [там же: VIII, 327],

– и трагическим пафосом:



Глазами взвила ввысь стрелу.  
Улыбку убери твою!  
А сердце рвется к выстрелу,  
а горло бредит бритвою.

(В.Маяковский. «Человек», 1916-1917) [там же: I, 256].

Отчетливым игровым статусом обладает также:

– окказиональный словотворческий эксперимент, ярким примером которого, безусловно, является поэзия Велимира Хлебникова, достаточно вспомнить его «Заключение смехом» (1908-1909): «О, рассмейтесь, смехачи! / О, засмейтесь, смехачи <...>» [Хлебников 1986: 54]. Название данного стихотворения, отсылающее к заклинанию и ритуальному заклятию, также усиливает парадигму игровой поэтики. Можно здесь вспомнить и хлебниковские окказиональные формы от корня ЛЮБ, которых, по подсчетам ученых, свыше 150-ти.

Указанные выше приемы и принципы формируют лексико-семантический подтип языковой игры в литературе.

Отдельно можно вычленил т.н. грамматический подтип языковой игры, основу которого составляет обыгрывание грамматической парадигматики. Подобно классическому примеру Л.Щербы с его знаменитой «Глокой куздрой...», Л.Петрушевская свои «Лингвистические сказочки» (в частности, «Пуськи бятые» и «Бурлак») выстраивает на игре с морфологическими формами и их значениями:

«Сяпала Калуша с калушатами по напушке. И увазила бутявку, и волит:

– Калушата! Калушаточки! Бутявка!

Калушата притяпали и бутявку стрямкали. И подудонились.

А Калуша волит:

– Оее! Оее! Бутявка-то некузявая!

Калушата бутявку вычучули.

Бутявка вздрезнулась, сопритюкнулась и усяпала с напушки.

А Калуша волит калушатам:

– Не трямайте бутявок, бутявки любые и зюмо-зюмо некузявые. От бутявок дудонятся.

А бутявка волит за напушкой:

– Калушата подудонились! Калушата подудонились! Зюмо некузявые! Пуськи бятые!»

(Л.Петрушевская «Пуськи бятые» [Петрушевская 1996: 79]).

Помимо лексико-семантического и грамматического, выделяется также фоно-графический подтип языковой игры. Вспомним популярные в античной и средневековой поэзии приемы липограмматизма – избегания определенных букв и панграмматизма – повторения буквы в определенных местах текста. Примеров фонической игры, «фонического письма» можно привести множество, один из наиболее показательных – стихотворение «Влага» (1899) К. Бальмонта, где аллитерация –л– приобретает статус осознанной стратегии, так как реализуется в каждом слове – самостоятельной части речи:

С лодки скользнуло весло.  
Ласково млеет прохлада.  
"Милый! Мой милый!" –  
Светло,  
Сладко от беглого взгляда

Лебедь уплыл в полумглу,  
Вдаль, под луною белея.  
Ластятся волны к веслу,  
Ластится к влаге лилея

Слухом невольно ловлю  
Лепет зеркального лона.  
"Милый! Мой милый!" –  
Люблю!.."

Полночь глядит  
С небосклона  
[Бальмонт 1991: 286].

Условно можно выделить и синестезийную разновидность фоно-графического подтипа, которая базируется на разрабатываемой в литературе стратегии осознанного сближения звука и буквы с их пространственно-цветовым восприятием (сонет «Соответствия» (1855) Ш.Бодлера, хрестоматийно известные «теории соответствий» С.Малларме, и, безусловно, сонет «Гласные» А.Рембо (1871): «А – черный; белый – Е; И – красный; У – зеленый. О – синий: тайну их скажу я в свой черед <...>» [Рембо]).

Известны примеры восприятия цветовой и смысловой характеристики звуков и букв Андреем Белым («ы» как нечто «тупое и склизкое» [Белый 2003: 34]), интересна система «звукообразов» Евг.Замятина («Р – ясно говорит мне о чем-то громком, ярком, красном, горячем, быстром. Л – о чем-то бледном, голубом, холодном, плавном, легком. Звук Н – о чем-то нежном, о снеге, небе, ночи <...> С А – связывается широта, даль, океан, марево, размах. С О – высокое, глубокое, море, лоно <...>» [Анненков 2001: 187]).

Оригинальным экспериментом соединения звука и цвета выступает творчество Велимира Хлебникова: «Бобэоби пелись губы...» (1908-1909) («Бобэоби пелись губы, / Вээоми пелись взоры, / Пиээо пелись брови, / Лиэээй пелся облик <...>» [Хлебников 1986: 54]); см. также систему пространственных соответствий «звездного языка» в его «сверхповести» «Загези» (1920-1922):

«Вэ значит вращение одной точки около другой (круговое движение).

Эль – остановка падения, или вообще движения плоскостью, поперечной падающей точке (лодка, летать).

Эр – точка, пересекающая насквозь поперечную площадь <...>

Эс – выход точек из одной неподвижной точки (сияние) <...>

Зэ – отражение луча от зеркала. – Угол падения равен углу отражения (зрение) <...>»

[Хлебников 1986: 481].

Обыгрывает соотношение цвета и буквы В.Набоков в «Других берегах» (1954): «<...> молодая луна цвета Ю висела в акварельном небе цвета В» [Набоков 2008: 229]. Набоков дает там же развернутое описание окраски, формы и вкусового ощущения звуков и букв русского алфавита в сопоставлении с латинским, что само по себе довольно интересно, потому приведем его полностью:

«Любопытно, что большей частью русская, инакописная, но идентичная по звуку, буква отличается тускловатым тоном по сравнению с латинской.

Черно-бурую группу составляют: густое, без галльского глянца А; довольно ровное (по сравнению с рваным R) P; крепкое каучуковое Г; Ж, отличающееся от французского J, как горький шоколад от молочного; темно-коричневое, отполированное Я. В белесой группе буквы Л, Н, О, Х, Э представляют в этом порядке, довольно бледную диету из вермишели, смоленской каши, миндального молока, сухой булки и шведского хлеба. Группу мутных промежуточных оттенков образуют клистерное Ч, пушисто-сизое Ш и такое же, но с прожелтью, Щ.

Переходя к спектру, находим: красную группу с вишнево-коричневым Б (гуще, чем В), розово-фланелевым М и розовато-телесным (чуть желтее, чем V) В; желтую группу с оранжеватым Ё, охряным Е, палевым Д, светло-палевым И, золотистым У и латуневым Ю; зеленую группу с гуашевым П, пыльно-ольховым Ф и пастельным Т (все это суше, чем их латинские однозвучия; и наконец, синюю, переходящую в фиолетовое, группу с жестяным Ц, влажно-голубым С, черничным К и блестяще-сиреневым З. Такова моя азбучная радуга (ВЁЕПСКЗ)» [Набоков 2008: 229].

Если Набоков сравнивает букву Н со смоленской кашей, то современная писательница Т.Толстая в рассказе «Ночь» – с «вкусным горячим молоком» [Толстая 1999: 110], а «пыльно-ольховую», по Набокову, букву Ф – с мягким, кислым, глухим запахом клея [там же: 106].

Обыгрывание образности буквы и звука в художественной литературе, включение в текст «вторичной» системы звуко- и букво-моделирования, синтезированной с цветовым, пространственным, вкусовым, тактильным и т.д. восприятием, выступает мощным средством выразительности в произведении, свидетельством утонченности и усложнения поэтической техники автора.

Дифференциация языкового типа игры может быть дополнена вычленением структурно-комбинаторного подтипа, где «коды» и смыслы актуализируются благодаря специфичным построениям и организациям текста.



Яркий пример – построение «Сонета, заключающего в себе три мысли... («Вовеки не пленюсь красавицей иной...», 1761) А.Ржевского, в названии которого присутствует авторская подсказка: «читай весь по порядку», а также «одни первые полустушия и другие полустушия» [Ржевский 1987: 65]:

Вовеки не пленюсь красавицей иной;  
Ты ведай, я тобой всегда прельщаться стану,  
По смерть не пременюсь; вовек жар будет мой,  
Век буду с мыслью той, доколе не увяну.

Не лестна для меня иная красота;  
Лишь в свете ты одна мой дух воспламенила.  
Скажу я не маня: свобода отнята—  
Та часть тебе дана о ты, что дух пленила!

Быть ввек противной мне, измены не брегись,  
В сей ты одна стране со мною век любись.  
Мне горесть и беда, я мучуся тоскою,

Противен мне тот час, коль нет тебя со мной;  
Как зрю твоих взор глаз, минутой счастлив той,  
Смущаюся всегда и весел, коль с тобою.

Отчетливым игровым модусом в структурно-комбинаторном подтипе также обладают: –анаграммы (формирующие структурно-фонический подтип), которые, по замечанию В.Топорова, выступают как «средство проверки связи <...> между текстом и достойным его, т.е. понимающим его, читателем, выступающим как деш и фровщ и к криптограмматического уровня текста <...> речь идет о таком примере метаязыковой (разрядка В.Топорова. – О.К.) функции, когда <...> связи предельно замаскированы <...> и поэтому предполагают установку на отбор наиболее «кодо(во)проницательного», изошренного и/или обладающего особым знанием читателя, который как бы способен решить задачу соотношения формы и содержания в наиболее сложных случаях взаимоотношений» [Топоров 2005: 708-709] (см. в указанной работе Топорова разборы анаграмматических структур темы Рима у Вергилия и в послевергилианской поэзии, анализ бессознательного анаграммирования в лирике А.Фета, «исключительное значение» анаграммы в жанре загадки [там же: 739-743] и т.д.

Известно, что анаграммирование наблюдается в разных эпохах развития литературы, в разных культурно-языковых традициях, в разных жанрах и стилях, у разных поэтов. В русской литературе анаграммирование активизируется в начале XX века в связи с усилением интереса к метафизическим сферам и усложнением поэтической техники. Особо популярны анаграммы и анаграмматические ситуации в творчестве Вяч.Иванова, А.Белого, А.Блока, О.Мандельштама, М.Цветаевой, В.Набокова и др. Приведем лишь один пример: в стихотворении Цветаевой «Рельсы» (1923) звуки «а» (с учетом аллофонов) «н», «к», «р», «э», «и» в финальной строфе складываются в имя героини Л.Толстого: «Растекись напрасною зарею,/ Красное, напрасное пятно! / ...Молодые женщины порою/ Льстятся на такое полотно» [Цветаева 1990: 112]. В скоплении фонем вполне отчетливо проступает имя «Анна Каренина», усиленное, безусловно, контекстом. «Открытие анаграммы всегда есть решение задачи, разгадка» [Топоров 2005: 723], приближающаяся по своей сути к ходу и завершению игровой ситуации.

Интересен также вид анаграммы, основанный на перестановке букв, в результате чего образуется новое слово. Например, на анаграмме построено название стихотворения В.Маяковского «Схема смеха» (1923), название первого сборника конструктивистов «Мена всех» (1924) – от анаграмматической модификации «Смена вех» – публицистического сборника русской эмиграции (1921, Прага). К анаграмматической перестановке букв нередко обращаются писатели при выборе псевдонимов: Алькофрибас Назье – Франсуа Рабле, Алданов – Ландау и др.





В поэзии игровой модус являет и панторим или панторифма – стихотворный отрывок, в котором попарно рифмуются все или почти все слова, как, например, стихотворные строки, авторством которых считают В.Маяковского:

Седеет к октябрю сова –  
Се деют когти Брюсова.

К структурно-комбинаторному подтипу игры условно можно отнести и парадигмы, формирующие структурно-визуальные формы:

– игры с типо-графикой, куда относятся фигурные стихи и калиграммы, а также намеренная комбинаторика в произведении различных типографских шрифтов и отступов.

Фигурные стихи (графическое оформление целого текста, когда из расположения строк складываются очертания какого-либо предмета и т.п.) известны с III–IV вв. до н.э. и создавались во все последующие эпохи. В форме свирели, жертвенника, писали стихи древнегреческие поэты (сами фигурные стихи назывались по-гречески «пайгниями», или «играми»), особо популярны стихотворения в форме крестов, звезд, лабиринтов, лестниц в эпоху Средневековья и Возрождения, обыгрывает форму сосуда в «Молитве божественной бутылке» Ф.Рабле, звездой, крестом и сердцем располагает строки Симеон Полоцкий. В XVIII–XIX вв. фигурные стихи создают А.Сумароков, А.Ржевский, Г.Державин, А.Апухтин и др. Со временем стихографический рисунок усложняется, в XX столетии встречаются поэтические строки, оформленные в виде ярусов воды фонтана, дождя, снега, птиц, деревьев, падающей башни, скамьи и т.д. («Калиграммы» Г.Аполлинера, «Пирамида» В.Брюсова, «Железобетонные поэмы» В.Каменского, «Фонтан» и «Барочный фонтан в стене на Вилла-Скьяра» И.Бродского, «Рапсодия распада» А.Вознесенского и др.).

В поэзии XX в. поэты-футуристы, в прозе – А.Белый и Б.Пильняк используют также комбинаторику различных текстовых отступов и шрифтов. Данная форма, как и стихографика, способствует креации сверхтекстовых смыслов, демонстрируя оригинальный вектор визуализации и интеллектуализации литературы, идущей путем поиска и эксперимента.

Игровой модус являют также:

– акростих – стихотворение, начальные буквы которого составляют имя, слово или фразу. «Скрытый» код распознается благодаря визуализации текста, «спрятанного» в себе «ключ». Время появления акростиха в европейской поэзии неизвестно, однако все исследователи указывают на древность его происхождения. В русской же поэзии акростих распространяется с XVII в. Известен, например, акростих монаха Германа, где начальные буквы, не считая рефрена, составляют фразу «Герман сие написа»:

<...>

Господа славящее ясно,  
елико мощно и гласно,  
Рай нам ныне отверзшаго,  
Мертвых всех воскресившаго.  
Аллилуия, аллилуия, аллилуия.  
Ангелов царя поющее,  
на слышание зовущее,  
Еже вняти молитвы глас,  
свободити отца всех нас.  
Аллилуия, аллилуия, аллилуия.  
Иже в житии сем сущих,  
его пастырства жаждущих,  
Напасти zde избавити,  
а онде мук освободити.  
Аллилуия, аллилуия, аллилуия.  
Пастыря и всех пасомых  
извести в место питомых,  
Со святыми купно быти,  
аггелом вечно сожити.  
Аллилуия, аллилуия, аллилуия

[«Мысль, вооруженнаярифмами»: Поэтическая антология...1987: 569-570].



Форма акростиха получает распространение в русской поэзии XVIII-XIX в. В качестве иллюстрации приведем «Загадку акростическую» Ю.Нелединского-Мелецкого:

Довольно именем известна я своим;  
 Равно клянется плут и непорочный им;  
 Утехой в бедствиях всего бываю боле;  
 Жизнь сладостней при мне и в самой лучшей доле.  
 Блаженству чистых душ могу служить одна;  
 А меж злодеями – не быть я создана.

[«Мысль, вооруженная рифмами»: Поэтическая антология...1987: 88].

Особо популярной форма акростиха становится в альбомной поэзии XIX в., прослеживается и в поэзии XX в. (например, сонет-акростих В.Брюсова «Немеют волн причудливые гребни...»), в котором начальные буквы строк указывают на адресат посвящения «Николаю Бернеру» и др.).

– феномен палиндрома – осмысленного текста, читающегося одинаково слева – направо и справа – налево, от начала до конца и обратно.

Известно, что форма палиндрома, как игрового словесного искусства идет из глубокой древности. Например, палиндромное изречение, вырезанное на мраморной купели в византийском храме Софии в Константинополе: «*nispnana mimata mi monanopsin*», означающее: «Омывайте не только лицо, но и ваши грехи». В России в XVII–XVIII вв. палиндромы назывались «рачьими стихами». Например:

Анна ми мати та ми манна.  
 Анна пита мя мати панна.  
 Анна дар и мне сень мира данна.

(Величко, киевский поэт XVII в.) [Квятковский 1966: 190].

Яркие примеры создания палиндрома встречаем: у Г.Державина («Я разуму уму заря,/ Я иду с мечем судия»), известный классический палиндром, авторство которого обычно приписывается А.Фету: «А роза упала на лапу Азора», стихотворения-палиндромы В.Брюсова «Голос луны» (1915), «В дорожном полусне» (1918), его же:

Я – арка края.  
 Атака заката.  
 О, лета тело!  
 Ала зола

[Новая антология палиндрома 2008: 80].

Или вспомним стихотворение Велимира Хлебникова «Перевертень» (ок.1912):

Кони, топот, иннок,  
 Но не речь, а черен он  
 Идем молод доллом меди

Чин зван мечем навзничь <...> [Хлебников 1986: 79].

А также, например, два отрывка-перевертня №1 «Путь» и № 10 «Пытка» из поэмы «Разин» (ок.1921) Хлебникова:

СЕТУЙ УТЕС  
 УТРО ЧОРТУ  
 МЫ НИЗАРИ ЛЕТЕЛИ РАЗИНЫМ  
 ТЕЧЕТ И НЕЖЕН НЕЖЕН И ТЕЧЕТ  
 ВОЛГУ ДИВ НЕСЕТ ТЕСЕН ВИД УГЛОВ  
 ОЛЕНИ СИНЕЛО  
 ОНО  
 ИВА ПУК КУПАВЫ  
 ЛЕПЕТ И ТЕПЕЛ  
 ВЕТЕЛ ЛЕТЕВ  
 ТОПОТ

<...> [Хлебников 1986: 360]

Известно также стихотворение-палиндром Ильи Сельвинского «Город энергий в игре не дорог...» (ок.1926) и т.д.



Актуализация палиндроматических опытов, как правило, сопряжена с активизацией авангардного поиска в литературе.

Активный игровой модус являет и гетерограмма (от греч. «разная запись» имеется в виду один и тот же набор букв) – текст, изменяющий смысл после новой расстановки пробелов и знаков препинания, но при сохранении исходной последовательности букв. Классическим примером может служить неявная гетерограмма из романа «Лолита» В.Набокова (1955) в русском переводе автора: «В первом же мотеле, который я посетил <...> я нашел, среди дюжины явно человеческих адресов, следующую мерзость: Адам Н. Епилинтер, Есноп, Иллиной (курсив наш. – О.К.). Мой острый глаз немедленно разбил это на две хамских фразы, утвердительную и вопросительную («Адам не пил. Интересно, пил ли Ной?» – О.К.)» [Набоков 2003: 305].

Ярким примером игрового модуса может служить и гетерограмма современного автора Сергея Федина, где все слова написаны слитно «АВАНГАРДИЗМУЧИЛРОССИЮ» [Новая антология палиндрома 2008: 248], которая, в зависимости от расстановки пробелов приобретает два смысла: «АВАНГАРДИЗМ / УЧИЛ / РОССИЮ» и «АВАНГАРД / ИЗМУЧИЛ / РОССИЮ», наглядно демонстрируя игровой статус гетерограмматической конструкции.

Подводя итог, подчеркнем, что игровой модус активно проявляет себя на разных уровнях литературного произведения, потому в последующем классификация и типологизация форм игровой поэтики будет существенно дополняться и углубляться, что, безусловно, требует отдельного самостоятельного и целенаправленного исследования. Если, хотя бы на шаг, нам удалось приблизиться к решению данной проблемы, считаем нашу задачу выполненной. Активизация же игровой поэтики (особенно в литературе XX века) выступает свидетельством тенденций:

- усиления гетерогенности, полисемантической и полиструктурности художественного текста, его креативных стратегий в создании «семантик возможных миров»;
- усиления роли реципиента в художественном дискурсе во многом благодаря созданию амбивалентных ситуаций открытого выбора;
- интеллектуализации литературы, косвенным подтверждением чему может служить, например, нередкое обозначение «шарады», «загадки» и т.п. по отношению к различным видам литературной комбинаторной игры и сопоставление ее с шахматной игрой;
- и, естественно, динамичного процесса активного непрекращающегося эстетического поиска.

## Литература

1. Анненков Ю.П. Евгений Замятин // Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Том первый и второй. – М.: Захаров, 2001. – С.186-223.
2. Бальмонт К.Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. / Сост., вступ.ст. и коммент. Д.Г.Макогоненко. – М.: Правда, 1990. – С.137.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 541с.
4. Белый А. Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом // Белый А. Собр. соч.: в 6-ти т. – Т.2. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2003. – С.7-313.
5. Бердяев Н.А. Смысл истории. – 2-е изд-е. – Париж: YMCA-Press, 1969. – 272 с.
6. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем. М.А.Журиной, С.Н.Земляного, А.А.Рыбакова, И.Н.Буровой / Х.-Г. Гадамер; Общ. ред. и вступ. ст. [с. 5-36] Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
7. Зиновьев А.А. Зияющие высоты. – М.: Эксмо, 2008. – 736 с.
8. Игровая поэтика: Сб. науч. тр. рост. шк. игровой поэтики. – Вып.1. /Под ред. А.М. Люксембурга, Г.Ф. Рахимкуловой. – Ростов н/Д: Литфонд, 2006.
9. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
10. Кант И. Критика способности суждения /Пер. с нем. – М.: Искусство, 1994. – 367 с.
11. Квятковский А.П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. – М.: Сов. энцикл., 1966. – 376 с.
12. Кржижановский С. Чуть-чуть // Кржижановский С. Чужая тема. Собр. соч. – Т.1. /Сост., предисл. и комм. В. Перельмутера. – СПб.: Симпозиум, 2001. – С.83-92.
13. Кржижановский С. Якоби и «Якобы» // Кржижановский С. Чужая тема. Собр. соч. – Т.1. /Сост., предисл. и комм. В. Перельмутера. – СПб.: Симпозиум, 2001. – С.107-122.
14. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. /Под ред. В.В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 608 с.

15. Люксембург А. Комментарии // Набоков В.В. Собр. соч. в 5-ти т.: Пер. с англ. – Т. 2. – СПб.: Симпозиум, 2003. – С. 601-670.
16. Маликова И. Примечания // Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5-ти т. /Сост. Н.Артемченко-Толстой. – Т. 5. – СПб.: Симпозиум, 2008. – С. 668-723.
17. Махов А.Е. Антиномии игры // Традиционная культура: Научный альманах. – М., 2001. – № 1. – С.3-6.
18. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955-1961.
19. «Мысль, вооруженная рифмами»: Поэтическая антология по истории русского стиха /Сост. В.Е.Холшевников. – Изд-е 2-е, испр. и доп. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1987. – 608 с.
20. Набоков В.В. Другие берега //Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5-ти т. /Сост. Н.Артемченко-Толстой. – Т. 5. – СПб.: Симпозиум, 2008. – С.140-335.
21. Набоков В.В. Лолита // Набоков В.В. Собр. соч. в 5-ти т.: Пер. с англ. – Т. 2. – СПб.: Симпозиум, 2003. – С.11-376.
22. Ницше Ф. Веселая наука /Пер. с нем. М.Кореневой, С.Степанова, В.Топорова. – СПб: Изд. Дом «Азбука-классика», 2007. – 352 с.
23. Новая антология палиндрома /Авт.-сост. Б.С.Горобец, С.Н.Федин. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 248 с.
24. Петрушевская Л.С. Лингвистические сказочки // Петрушевская Л.С. Собр. соч.: В 5-ти т. – Т. 4. Книга приключений: Сказки для детей и взрослых. – Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. – С.78-80.
25. Платон. Законы /Пер. с древнегреч. А.Н.Егунова // Платон. Диалоги. Книга вторая. – М.: Эксмо, 2008. – С.767-1162. (Серия «Антология мысли»).
26. Платон. Политик /Пер. с древнегреч. С.Я.Шейнман-Топштейн // Платон. Диалоги. Книга вторая. – М.: Эксмо, 2008. – С.693-766. (Серия «Антология мысли»).
27. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий /Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
28. Рембо А. Гласные /Пер.с фр. А.Кублицкой-Пиотух //www. <http://allquimistabook.boom.ru/remboglasnie.html>.
29. Ржевский А.А. Сонет, заключающий в себе три мысли: читай весь по порядку, одни первые полустишия и другие полустишия // «Мысль, вооруженная рифмами»: Поэтическая антология по истории русского стиха /Сост. В.Е.Холшевников. – Изд-е 2-е, испр. и доп. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1987. – С.65.
30. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М.: Флинта, 2007. – 607 с.
31. Тамми Пекка. Поэтика даты у Набокова /Пер. с англ. М.Маликовой / ЖЗ. – Старое литературное обозрение. – 2001. – №1(277) //www. <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/tamm.html>
32. Толстая Т.Н. Ночь // Толстая Т.Н. Река Оккервиль. – М.: Издательский Дом «Подкова». – 1999. – С.102-110.
33. Топоров В.Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т.1: Теория и некоторые частные ее приложения. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – С.708-755.
34. Финк Э. Часть четвертая. Всеобъемлющая структура человеческой игры // Финк Э. Основные феномены человеческого бытия /Пер. с нем. А.Гараджи. – М., 1988. – С.392-403.
35. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерланд. В.В.Ошис; общ. ред. Г.М.Тавризян. – М.: Изд. группа «Прогресс-Академия», 1992. – 459 с.
36. Хлебников Велимир. Творения. – М.: Сов. писатель, 1986. – 736 с.
37. Хренов Н.А. Игра в истории культуры // Традиционная культура: Научный альманах. – М., 2001. – № 1. – С.7-19.
38. Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. – М.: Худож.лит., 1990. – 398 с.
39. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Фридрих. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Худож. литература, 1957. – Т.7. – С.300-302.
40. Шлегель Ф. Разговор о поэзии // Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. – Т.1. /Пер. с нем. Ю.Н.Попова. – М.: Искусство, 1983. – С.365-417.
41. Шлейермахер Ф. Речи о религии к образованным людям ее презирающим; Монологи: Пер. с нем. /Т.А.Янковенко (ред.), С.Л.Франк (авт. предисл.). — М.; К.: REFL-book; ИСА, 1994. – 417с.
42. Эпштейн М.Н. Игра в жизни и искусстве // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков. – М.: Сов. писатель, 1988. – С.276-303.