

игры" бесшумное дутье в инструменты при открытых клапанах, постукивание по клапанам и т. п. А. Гугель хочет показать, как "звонит тишина"; Л. Юрина выбирает тишину "внутреннего", в этот мир "человек погружается, заткнув уши": "возникают звуки, подобные естественному звучанию человеческого тела" (хи... амплитуда этих звучаний достаточно велика и охватывает не только сферу эстетического). Идея тишины присутствует в подтексте программного пояснения "Интермеццо" А. Загайкевич: музыка словно "повисла" между тем, что уже отзвучало, и тем, что должно (или может) произойти".¹

Логическим итогом развития идеи "музыка как молчание" стало полное освобождение композитора от исполнителя (подобных опусов немало на современных зарубежных фестивалях). Здесь тоже есть разные "стили". К примеру, оклеивание стен страницами партитуры, которую посетитель "концерта" слушает глазами — в любой последовательности и любое количество раз.² Другой вариант — развешиваются фотографии: лицо композитора (или дирижера) крупным планом, отражающее разные состояния эмоционального переживания музыки. "Слушателю" предписывается, в какой последовательности и сколько минут смотреть на каждую фотографию и таким образом — через визуальные впечатления — конструировать внутренним слухом музыкальное нечто.

"Молчаливая" ("молчащая") музыка имеет в эстетике постмодерна теоретическое обоснование. Им служит доведенное до логического конца представление о слушателе как о "сотворце" произведения. "Открытость" произведения³ становится таким образом абсолютной, а провозглашенная Роланом Бартом "Смерть Автора"⁴ являет в подобных опусах последнюю стадию его агонии. Все это относится не только к реально молчащей музыке. "Тенденция к молчанию" помимо конкретной "немоты" означает еще и неспособность (нежелание) сказать о

¹ Все завыченные характеристики — из авторских пояснений в буклетах Форума.

² Нечто подобное было в творческой практике Дж. Кейджа, когда его друзья-художники устроили выставку его графических партитур (1958 г.), трактуемую как музыкальное событие.

³ Теория "открытого произведения", когда любое множество интерпретации не может исчерпать его смысла, разработана Умберто Эко.

⁴ *Барт Ролан. Смерть Автора // Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.*

"конечных истинах" (И. Хассан). Задачи художественного содержания, эстетического наслаждения в произведениях не ставятся, решаются, скорее задачи игровые: композитор задает загадку — слушатель отгадывает. В музыке XX века игровое начало — одна из ведущих примет, отличающих его от века XIX (слишком "серьезного", по мнению Й. Хейзинги): игра со стилями в полистилистике, игра со "структурами" в алеаторике, с исполнителями и слушателями — в хэппенинге и т. д. Однако, "прибавляя в весе", игровой элемент обедняется: он утрачивает "освященность" (Й. Хейзинга). Внешние формы игры вытесняют из нее эстетический фактор, и нарушение этого равновесия возвращает игру к ее истокам, к "самодостаточной" игре в чистом виде, которую энциклопедия объясняет как "непродуктивную деятельность, где мотив лежит не в результате, а в самом процессе" (выделено мной — Е. З.).¹

Но любая игра требует инструкции, расшифровки условий игры. Отсюда — столь характерное для постмодернистских опусов комментирование, осуществляемое через заглавия и пространные авторские пояснения. "Неовещественная" художественная энергия сублимируется в словесной программе, так что известный афоризм "там, где кончатся слова, начинается музыка" превращается в подобных опусах в свою противоположность: "там, где кончается музыка, начинаются слова".

Аналогичная ситуация возникает и в тех случаях, когда музыка уступает первенствующую роль нотации. Этой проблеме был посвящен доклад В. Екимовского на международной конференции в Кишиневе², названный им "Музыка без нотации и нотация без музыки". Полемически заостренная идея его выступления заключалась в том, что современные композиторы перестали сочинять музыку, они сочиняют нотацию (упраздняется нотный стан, придумываются новые графические обозначения и т. п.). А эта новая нотация, в свою очередь, требует обширного авторского растолкования — для исполнителей. Среди приводимых Екимовским примеров было и его собственное сочинение — *Baletto* для дирижера и ансамбля музыкантов. Его партитура представляет собой графическое истолкование телодвижений дирижера, в соответствии с которыми исполнители импровизируют музыку. Таким образом, автор

¹ Лотман Ю. Игра // БСЭ. М., 1972. Т. 10. С. 31.

² Сентябрь 1995. Тема конференции: "Старое и новое в музыке XX века". Организована Национальной комиссией Молдовы по делам ЮНЕСКО.

выступает здесь скорее хореографом-постановщиком, нежели композитором.

"Немой" (в трактовке И. Хассана) нередко бывают поражены те громогласные опусы, где действует принцип преднамеренного хаоса. Идея "свалки" — одна из сквозных в искусстве постмодерна. Его исследователь А. К. Якимович вспоминает о любопытном музее постмодернистской культуры в Лос-Анджелесе, экспозиция которого напоминает свалку: среди экспонатов и башмак голливудской звезды, и древние окаменелости, и географическая карта Египта и т. п. Правда, он тут же замечает, что нечто подобное мы видели и у нас — в провинциальном краеведческом музее со "свалкой следов истории".¹ Умберто Эко также пишет о коллажном характере (типа свалки) (современных выставок поп-арта и "нового реализма".² Любопытен поэтический опус Елены Кацубы "Свалка", в основе которого — словесные игры: цепочка превращения слов путем замещения букв (анаграммы, метаграммы), разложения слова на всевозможные составляющие и т. п. Вот начало этой своеобразной "поэмы" (соотношение шрифтов — авторское):

Не выходи за пределы слова

СВАЛКА

в нем найдут друг друга

АС и СЛАВА СКАЛА и ЛАВА КВАС и ЛАВКА

ЛАК и ВАКСА ВАЛ и КАЛ

ЛАВ и ЛАСКА ВЛАС и КЛАВА

Они надятся САЛА и станцуют ВАЛС

ПУТЬ НА СВАЛКУ НЕМИНУЕМ!

Хотя не всегда логичен и предсказуем...

Звуковая вацханалгия зачастую формируется с помощью "первичной" материи: разрозненных звуков, выкриков, визгов, дуновений и т. п., образующих своего рода "свалку" строительного материала. Таковы, к примеру, "Прогулки в пустоте" В. Полевой для инструментального секстета: "отпущенные на волю" оркестранты вовсю резвятся, "добывая" звуки всеми возможными способами (скрипы флажолетов, стуки, игра на мундштуке, выкрикивание бессвязных слогов, пение инструменталь-

¹ Якимович А. Магические игры на горизонтальной плоскости // Мировое древо, 1993. № 2. С. 133.

² Эко Умберто. Средние века уже начались // Иностранная литература, 1994. № 4.

стов — естественно, некультурно), заполняя акустическое пространство звуковым "мусором". Подобный "плюралистический персонализм" приводит, в конце концов, к хаотическому нагромождению звуковостей (вспоминаются вырвавшиеся из-под дирижерского контроля музыканты в фильме Феллини "Репетиция оркестра")

Опусы, подобные "Прогулкам" В. Полевой, где груда необработанного неотшлифованного "сырья" служит основой "текста" ("обыкновенная рутинная абракадабра, где перемешанные "мотивы" составляют то ли смесь, то ли слизь", — писал Лев Аннинский о подобном в поэзии)¹, составляют сейчас довольно солидную популяцию. Используя мысль А. Е. Махова, их можно уподобить явлению неотени в животном мире, когда личинка, не развиваясь до стадии взрослой особи, обретает способность размножаться и обособляться в особый вид "Перед нами произведения, стадия черновика... перестала развиваться дальше, обрела статус полноценной структуры"².

Постмодернистские "свалки" имеют нечто общее с алеаторными опусами, ибо свалка как таковая ("беспорядочно накиданная куча, груда каких-то вещей", как объясняет словарь Ушакова) — это своего рода алеаторическая (случайная) комбинация; роясь в ней, создают новые комбинации. Но алеаторика предполагает создание "вероятностного" опуса, в котором изначально заложено некое разветвление возможностей. Метафора такого произведения — лабиринт (с таким же отсутствием линейно-векторных связей)³. В свалке тоже нет линейно-векторных отношений, но нет и идеи лабиринта, в котором все же имеется свой (хоть и запутанный) план. Свалка и план — несовместимы.⁴

¹ Аннинский Л. Зона. Незабвенная шестая часть земли // Дружба народов, 1995. № 12. С. 183.

² См.: Апокриф 2. Культурологический журнал. М., 1994. С. 86.

³ Показательным примером того, как "работает" модель лабиринта в системе алеаторики, может служить роман Итало Кальвини "Если однажды зимней ночью путник". Его герой (Читатель) покупает книгу с типографским браком: под одной обложкой сброшюрованы фрагменты произведений разных авторов. Погоня за недочитанной книгой (поиск "выхода из лабиринта") ни к чему не приводит: каждый раз это оказывается другой роман и тоже незавершенный ("путник").

⁴ Свалка, к которой приложен план, превращается в склад. "Произведения-склады" тоже известны: эклектические опусы эпигонов.

Вариант "свалки как картины мира" возникает в "чужих" полистилистических опусах. Пример — "Ab ovo ad infinitum" И Тараненко, где сталкиваются в одновременности различные музыкальные "экспонаты": фрагменты из музыки к кинофильму "Иисус Христос, украинская баллада "Да любил парень распрекрасную деву" (в исполнении фольклорного ансамбля), авторские импровизации для различных инструментов и т. д. Это коллажное нагромождение для различных контекста и сваленных в кучу отрывков должно символизировать, по мнению автора, "бесконечность всего сущего". Однако если в полистилистических опусах всевозможные отсылки, аллюзии, цитаты и т. п. объединены идеей диалога (полилога), чем и создается семиотическая сеть перекодировок, то в "свалке" пространство для диалога отсутствует. Спрессованная в плотную массу, "свалка" неподвижна, динамическая волна переосмыслений (эффект интертекстуальности) в ней не возникает.¹

Своеобразным прототипом "свалки" (во всех ее вариантах) может служить явление плеоназма в литературе (объясняемого в словарях как "приток слов при остановленности смысла, включенного в них"²). Сягизмунд Кржижановский считал, что "плеоназм поражает литературную речь обыкновенно в эпоху, когда все идеи данной культуры... *израсходованы* (выделено С. К.). ...Искусство мышления деформируется в искусство слов, а искусство слова (поэзия) вырождается в игру звуком и буквами. В такие эпохи болезнь слова проповедуется как высшее здоровье и возникает и разрабатывается как особое искусство: *искусство молчать словами* (выделено С. К.)"³.

Но только ли с постмодерном связан феномен "музыки как молчания", проявления которого, как видим, достаточно разнообразны: от реального молчания, наполненного смыслом, — до молчания, создаваемого самой музыкой; от "немоты" при "говорении" — до немоты реаль-

¹ При слушании опусов, аналогичных произведению И. Тараненко, возникающие параллели ведут скорее к театру абсурда, в частности — пьесе Э. Йонеско "Новый жилец". Все действие ее заключается в постепенном загромождении квартиры мебелью, которую безостановочно вносят грузчики. В конце концов, образуется грандиозная свалка вещей, погребаящих под собой жильца.

² Простейший вид плеоназма — тавтология.

³ *Кржижановский С.* Статьи из "Словаря литературных терминов" // Новый круг, 1993. № 1. С. 34-35.

ного молчания. Размышления на эту тему выводят на увлекательные и пока не пройденные музыковедением исследовательские тропы. Например — пауза. Как складывается ее судьба в истории музыкального искусства? У кого-то она только знак препинания, а у кого-то нечто большее... Генеральная пауза — как знак молчания... Какими смыслами может быть оно заряжено? Пауза как трагический провал в тишину, в небытие — в первой части VI симфонии Чайковского (перед репризой побочной), и пауза как конструктивный элемент в "Узорах" Гравоского (своего рода аналог белого пространства на вышитом холсте). Или "молчащие", "выпадающие" такты в финале Второй симфонии Б. Буссака, создающие ощущение стоп-кадра, застывшего в памяти изображения (ощущение, усиленное тем, что музыканты беззвучно имитируют игру, "исполняя" "выпавший" такт). А "калещия-визуале" в Четвертом скрипичном концерте А. Шнитке, когда скрипач играет во все более высокой tessiture и, наконец, словно вырываясь за пределы возможного, "играет" по воздуху... Наконец, симфония С. Губайдулиной "Слышу... Умолкло...", где смысловой кульминацией становится жестовое соло дирижера при молчании оркестра... История музыкальной паузы — какой интереснейший исследовательский сюжет!

А ведь паузой искусство работает давно. Не углубляясь в эту тему, вспомним хотя бы отточия в пушкинском "Евгении Онегине", которыми отмечены пропущенные строфы и даже целая глава. Эти умалчивания вызваны вовсе не цензурными соображениями, а играют важную роль в "словесной динамике произведения" (Ю. Тынянов). Вспомним о "белых" страницах Малларме или об изобретенной Василиском Гиндоловым "чистой паузе" — его "Поэме конца" (по свидетельству современников, она "читалась" движением руки и была, таким образом, первым жестовым стихотворением в русской поэзии).¹

Вспомним также, что размышлениям о молчании, умолчании, тишине, об их сущности предаются едва ли не все, кто занимается искусством, и (что самое удивительное, а может, наоборот — самое естественное?) особенно настойчиво те, кто работает со звуком — музыканты. Речь не просто о "теме тишины", "теме молчания" в их творчестве, часто слитой с темой сна, смерти (здесь примеров много, особенно у символистов), а именно о стремлении постичь сущность феномена. Опус-

¹ Таким образом, "жестовая музыка" Губайдулиной имеет аналог-предтечу в поэзии.

кая хорошо всем знакомый гениальный Silentium Ф. Тютчева, напомню
хотя бы несколько высказываний.

Серж Лифарь: Тишина — "самый страшный и самый сильный звук
вселенной в ее быстром беге" (выделено мной — Е. З.)¹

Почти то же у **Оскара Уайльда**: "А тишина еще страшнее. / Чем
грозный, медный звон". ("Баллада Редингской тюрьмы", перевод
К. Бальмонта). Обратите внимание, что тишина у них — не пустота, не
вакуум, она *лучше*.

Бальмонт: Тончайший звук, откуда ты со мной?
Ты создан птицей? Женщиной? Струной?
Быть может, солнцем? Или тишиной? ("Звук")

Пастернак: Тишина — ты лучшее.
Из всего, что слышал.

А вот поэт о поэте — **Анат. Найман** об Иосифе Бродском: "Если поэт
это звучащий язык, то когда поэт умолкает, наступает не тишина, а ми-
нус-речь"². Генадий Айги даже вводит понятие "Мастерство-
Молчания". Очень интересны его размышления на эту тему:

— Паузы — место преклонения: перед Песней.

— Мои строки — лишь из отточий. Не "пустота", не "ничто", — эти
отточия — шуршат (это "мир сам по себе").

— Мощно молчит Бетховен.³

В музыке начала века также встречаем и произведения о молчании
("Остров мертвых" Рахманинова, "Молчание" Мясковского, "Сад смер-
ти" Василенко и др.), и "чистую" паузу — правда, только в проекте — у
Скрябина (периода "Мистерия"), говорившего, по свидетельству Саба-
ноева, о произведении, состоящем из одного молчания, из мелодий,
заканчивающихся в жесте. Скрябин не нагружает тишину звуками
внешнего мира, как Кейдж, им руководит "страстная жажда исчезнове-
ния материи", стремление к "воссоединению с Абсолютом"⁴.

В современной украинской музыке есть немало прекрасных страниц
"молчания", творимого музыкой (опять вспоминается Г. Айги: "спросит
даже об этом — словами? Да, и молчанье, и тишину можно *творить*
лишь словом"). Поразительную картину смертного молчания создал

¹ *Лифарь С.* Страдные годы. Киев, 1994. С. 13

² *Октябрь*, 1990. № 12. С. 198.

³ *Дружба народов*, 1996. № 3.

⁴ *Савицкая Л.* Скрябин. М., 1923. С. 35.

Станкович в трио "Музыка рудого леса" ("Музыка рыжего леса") для скрипки, виолончели и фортепиано (1992, отклик на Чернобыльскую трагедию). Природа, из которой ушла жизнь, — как это передать? В ней нет красок (разноцветья), нет звуков — умолкли голоса зверей и птиц, нет "сокровенный разговор деревьев и трав" (Ваграм Ачян), нет гармонии целого — оно разрушено (земля, дерево и небо не слиты в женственном круговороте). И это безмолвие, это *беззвучие* передать *звуками*?

Станкович блистательно решает эту задачу. Манеру его письма здесь можно сравнить с техникой графического рисунка, где главные приемы — штрих, пятно, монохромность. В крайних частях трио (в произведении три части) рисунок словно растушеван, его контуры смазаны, преобладает флажолетная техника, узкообъемные глассандирования, "расплывающиеся" пятна кластерных созвучий (фортепиано во 2-3 октавах), предельно тихая звучность (ppp). В то же время сохраняется свойственный графике линейный стиль: партии трио не вертикализуются, не складываются в согласный ансамбль. Каждая живет в своем измерении, а их метроритмическая несинхронность и техника несерийной додскафонии, освобождающая звуки от ладотональных тяготений, усиливает ощущение разобщенности. Повисающие в акустической "пустоте" капли-звуки, паутинные нити флажолетов, монотония остинатных кружений (их формулы меняются) создают зримое ощущение безжизненного ландшафта, небытия природы. В ее мертвом пространстве "затерялось время" (А. Фет), оно утратило вектор — будущее, превратилось в бесконечно длящееся настоящее.

Очень значительно "молчание" у Сильвестрова, и самый характерный в этом плане опус — *Misterioso* для кларнета соло (1996). Голос кларнета подзвучивается роелем, на котором играет сам кларнетист.

Слушая *Misterioso*, соглашаешься с Жильбером Сесброном ("Язык души не музыка, а тишина") и понимаешь Геннадия Айги, писавшего о двух разных "молчаниях": "Молчание — тишине с "содержанием".

¹ Правая педаль роля закинута, крышка поднята максимально. Рояль развернут клавиатурой на 45° вглубь сцены, кларнетист стоит вполборота к залу и играет преимущественно в сторону открытых струн роля, что создает эхообразные отзвуки. Этот прием уже использовался Сильвестровым в "Лесной музыке".

² Кстати, очень близкого Сильвестрову и давшего ему немало творческих импульсов (например, "Лесную музыку").

"нашим" и "чужим" с молчанием ушедших" "Нсбытия нет. Все есте-
стает": В произведении Сильвестрова "слышатся" оба эти молчания

Сотканным из простейшего (по видимости) материала звуковых
"уколов", вибрируя на одном звуке, басовые тремоло, свирельные на-
грыши (типично сильвестровские секвенционные струения),
Misterioso производит впечатление потрясающего душу соприкоснове-
ния с запредельным. Это "музыка ухода", "музыка прощания", в
"молчании" которой растворено эзотерическое знание о "несказуемом"
о тайне ухода туда, "идеже несть болезнь, ни печаль, ни возрахание, но
жизнь бесконечная". Вряд ли даже это было осознано композитором
(вернее, если говорить об осознании, то лишь в том минимальном
объеме, который определил название — Misterioso), и он выступает
здесь (используя мысль поэтессы Марии Авакумовой) "инструментом,
на котором играет то, что превышает нас". Как достигается здесь
"мастерство молчания" — отдельный разговор. Отмечу лишь, что ти-
шина, молчание присутствует в Misterioso и как образ, создаваемый
звуками, и как реальная "тишина с содержанием", и как "инобытие"
тематизма.

Интонационные вспышки ("уколы" разгорающихся и затухающих
vibrato) воспринимаются как направленные лучи (вот еще одна особен-
ность произведения, имеющего не только горизонтальную,
"распластанную материей" координату, но и направленную вверх, в
космос).² Эти энергетические послы вызывают ответную вибрацию
звуковой материи — дальний гул басовых тремоло, мерцания свирель-
ных пассажей, "зависающих" в разреженном звуковом пространстве.
Интонационные разряды, накапливаясь, сгущаясь, — вызывают пре-
красное видение: одиноко льющуюся печально-светлую мелодию, со-
тканную из самых узнаваемых романтических формул. Эта прекрасная
песнь души носит прощальный характер, вызывая в памяти пастерна-
ковское "Тут все — полуслова и тени..." или тотчевское:

¹ Дружба народов, 1996. № 3.

² По аналогии с поэзией Марии Авакумовой, Misterioso можно отнести к
"вертикальной поэзии", "поэзии прямого луча" (определение поэтессы). "Поэзия
прямого луча... это поэзия взаимодействия Космоса и поэта, — говорит М.
Авакумова, — поэт воспринимает тончайшие вибрации космоса, он живет как
бы на кончике луча, связывающего его с чем-то..., превышающим его..."
(Литературная газета, 25.07.1990).

Душа моя — Элизium теней,
Теней безмолвных, светлых и прескрасных.
Ни радостям, ни горю не причастных.
Прерываясь, замолкая, тема вновь и вновь всплывает, с каждым рас-
ском отдаваясь, затухая, словно теряя силы. Жизненная энергия звука
оскакает (фиоритуры кларнета все чаще окутываются "ветром") и, в
конце концов, "обеззвучивается": имитируется шумом дуновений.² Ма-
териальная ипостась звука окончательно исчезает, переходит в
"метафизическое измерение" — в ставшую музыкой тишину, переходит в
безмолвный диалог "молчание ушедших" и "памятное молчание"³ жи-
вущих. 12 секунд тишины завершают это пророческое произведение.⁴

... "Музыка как молчание", "молчание как музыка". В чем разница
между "молчаниями" в постмодернистских опусах и, к примеру, у Силь-
вестрова? Думаю, "молчание" постмодернизма можно сравнить с
гипнозом. В эллинистической математике гипнозом — геометрическая
фигура, которая образуется, если из нарисованного параллелограмма
"вынуть" меньший, подобный ему параллелограмм. Оболочка, обни-
мающая пустоту, и будет гипнозом. В постмодернистских опусах из
"молчания" "вынут" смысл. Оно обнимает пустоту.

Но, обидев постмодернистов, тут же хочу если не оправдать, то по-
пытаться понять их (хотя бы наших — отечественных). Конечно, проще
всего было бы трактовать упомянутые постмодернистские опусы как
гимнастику резающего ума, как реакцию на занудную многозначи-
тельность БСС (Большого Советского Стиля)⁵, возможность, не таясь,
"впасть в ересь", давно пройденную Западом. Однако вспомним спра-
ведливую мысль, что "всякое осмысление мира — поскольку оно проис-

¹ "Ветер" — шпиглящий полусист на "у" — в тоне указанной ноты (поясне-
ние композитора в клавире).

² "Ветер" без звуков, но как бы окрашенный в выписанные в клавире нот-
ные фразы.

³ Из стихов М. Авакумовой:

Нет смысла в крике, в слове — больше нет.

Ищу я смысла в памятном молчании...

О, не темно оно, там зреет свет...

⁴ Вскоре после создания *Misterioso* из жизни ушла жена композитора Лариса
Бондаренко.

⁵ Термин критики Натальи Ивановой.

ходит в сфере культуры — есть свойственная этой культуре метафора мира. Данная культура постигает мир, используя такие метафоры. Они непреодолимы, отказаться от них означало бы отказаться от данной культуры...¹ Другими словами, каков мир — такова метафора.

Случайно ли постмодерн с его восприятием жизни как хаоса² вошел в резонанс с нашим искусством именно сейчас, когда мы все — всей страной — впали в хаос? Когда общественное сознание уподобилось грандиозной свалке, где перемешано вчерашнее и сегодняшнее, коммунизм и капитализм, суеверие и мистика и т. д. и т. п. Случайно ли "пустота" (гнóмон молчания) стала одной из главных метафор культуры постмодерна? Помните, с чем связывает *пустоту* выдающийся писатель, пророчески описывая в 30 годы наше (недавнее и настоящее) время (для героев романа оно — прошлое): "Неуверенность и исподлинность духовной жизни того времени, во многом другом отмеченном энергией и величием, мы, нынешние, объясняем как свидетельство ужаса, охватившего дух, когда он в конце эпохи вроде бы побед и процветания вдруг оказался лицом к лицу с *пустотой* (выделено мной — Е. З.), с большой материальной нуждой, с периодом политических и военных гроз, с внезапным недоверием к себе самому, к собственной силе и собственному достоинству, более того — к собственному существованию" (Герман Гессе. *Игра в бисер*)³.

¹ Вжозек Войцех. *Историография как игра метафор: судьбы "новой исторической науки"* // *Одиссей*, 1991. С. 60-61.

² И. Хассан считает это специфической постмодернистской эпистемой. (См.: Hassan L. *Making sense: the Trials of postmodern discourse* // *New literary history*. 1987. Vol. 18. № 12).

³ М., 1992. С. 31-32.