

## САДОВО-ПАРКОВЫЕ РЕАЛИИ ПЕТЕРБУРГА В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ Б.ЛИВШИЦА И О.МАНДЕЛЬШТАМА

А.Г.Разумовская

*Псковский государственный педагогический университет, aida1@list.ru*

Исходя из специфики преломления мифа о Петербурге, показаны сходство и различия в осмыслении петербургских садов двумя поэтами-классицистами, сделан вывод о существенном отличии их интерпретаций. Если у Лившица садово-парковые образы представляют квинтэссенцию его историософских размышлений о столице, государственной власти, судьбе отечества, то в сознании Мандельштама и городские, и пригородные парки, также выполняя историко-культурную функцию, больше насыщены индивидуально-личными переживаниями поэта.

**Ключевые слова:** *концепция, ландшафт, топос, мифология, Петербургский текст, интерпретация, лирический герой*

On the basis of specific treatment of the myth of St. Petersburg the author shows common features and original ones in understanding of St. Petersburg gardens by the two classicist poets and makes a conclusion about the significant differences in their treatment of the topic. Livshits's garden images present a quintessence of his historical and philosophical reflections on the capital, state power, the destiny of the country. Mandelstam's images of both urban and suburban gardens are more imbued with the poet's feelings, also carrying out a historical and cultural function.

**Keywords:** *conception, landscape, topos, mythology, St. Petersburg text, interpretation, persona*

В Петербургском тексте русской литературы значительное место занимают концепции двух поэтов XX века — Б.Лившица и О.Мандельштама. Связанные дружескими отношениями и во многом идущие параллельными путями в своем творчестве [1], они в создании мифа о Петербурге обращаются к одним и тем же памятникам города: Адмиралтейству, Казанскому собору, Дворцовой и Сенатской площадям; оба пишут о Павловске. Немаловажное значение в раскрытии их представлений о Петербурге имеют образы садов и парков.

В традиции Петербургского текста и Лившиц, и Мандельштам ощущают в городе противоборство стихии и культуры, воды и камня. Так, поэтический сборник Б.Лившица «Болотная медуза» (1914 — 1918), инициированный, как выявил М.Л.Гаспаров [2], чтением книги В.Я.Курбатова «Петербург: художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы» (1913), строится на мотиве творца, преодолевающего «разбег болотной крови». Архитекторы и скульпторы (Пиновий, Клодт, Монферран, Ламот, Леблон или просто «зодчий непреклонный») вместе со своими созданиями входят в метафорическую структуру стихотворных текстов о «новорожденном граде». Автор обращает свой взгляд и на знаменитый Летний сад, делая его одним из центральных символов города.

Летний сад, в принципе являющийся природно-культурным гибридом, весьма своеобразно интерпретируется поэтом: в этом зеленом островке Петербурга подчеркивается не растительная, а скульптурная составляющая — недаром он назван «садом мраморных изгнанниц» (76). Изображение городского сада строится у Лившица на контрасте статики и динамики, гармонии и хаоса. Их антиномичностью заряжены даже созданные мастерами каменные фигуры «полнощеких и кургузых / Эротов и спокойных муз»

и отлитые на щитах лики вопящих медуз, символизирующих водную стихию. Такое противоречие подчеркивает, что здесь властвует не Аполлон с его спутницами, а Горгона Медуза в союзе с Нептуном:

Полдневных пленниц мусикия  
Тебе воистину чужда:  
Недаром песни не такие  
Вокруг тебя поет вода... (73)

Город, в сознании Лившица, предстает архипелагом, острова которого омываются «плотью медуз» — Невой и малыми реками, каналами, чьи волны разносят ее «смертные вопли» и «нечленораздельную речь». Поэтому Летний сад назван «двусмысленной сухой»: «Сия Венуша», сотворенная волею Петра, стала прекрасной пленницей холодных северных вод.

Антитезу гармонии и хаоса поэт подчеркивает и в изображении решетки Летнего сада, но акцентирует внимание не на знаменитой ограде со стороны Невы, а на решетке со стороны Мойки. Ее декор («в связке ликторской секира / Утоплена по острию», голы женщины-чудовищ на щитах) должен, по замыслу архитектора, служить талисманом, отвращающим опасность. Однако в интерпретации поэта и ограда, призванная защитить сад от воды, отражает пленность суши «мятежным временем медуз» (74). Медуза-Нева вместе со своими бессмертными «сестрами», плещущими со щитов Персея, угрожают Летнему саду не только извне, но даже изнутри: «И вызов кинул не напрасно / Устами каждого щита!» (73).

Таким образом, временно обузданная стихия («В нерасторжимых ропщет узах / Душа, не волящая уз») держит город (и сад) в своем плену, готовая отомстить, набросившись на сушу наводнением. Поэтому в дождливую погоду Нева, кипит, мечется «в гранитном склепе», «в саркофаге» набережных. Тем самым Лившиц актуализирует пушкинскую традицию. Ср.:

Плеская шумною волной  
В края своей ограды стройной,  
Нева металась, как больной  
В своей постеле беспокойной.  
Уж было поздно и темно;  
Сердито бился дождь в окно...

и

Но силой ветров от залива  
Перегражденная Нева  
Обратно шла, гневна, бурлива,  
И затопляла острова,  
Погода пуще свирепела,  
Нева вздувалась и ревела,  
Котлом клокоча и клубясь... («Медный  
всадник», часть I).

О.Мандельштам, создавая свою мифологию петербургского пространства, также помнит легенду о городе, обреченном на гибель в морской пучине. Называя его Петрополь, поэт тоже вводит римско-эллинический и одновременно пушкинский контекст в осмысление города. Как и Лившиц, Мандельштам соотносит воду с медузой: «Но, как медуза, невская волна / Мне отвращенье легкое внушает» [3], подразумевая, по-видимому, все-таки иной мифологический образ — возлюбленную Посейдона, демона подземного мира. Если Лившиц показывает невскую воду в динамике, изображая ее неукротимый нрав, то у Мандельштама она ассоциируется скорее с тяжестью, свинцовостью, неподвижностью: «Морской воды тяжелый изумруд» (I,112). Имя Медузы связано у поэта и с «богиней моря, грозной Афиной» (I,112).

У Мандельштама, как и у Лившица, вода — это кровь, циркулирующая по артериям петербургских рек: «Нева как вздувшаяся вена...» (I,291), но уже *подчиненная порядку*. Потому «медуза» не угрожает поглотить землю, а смиряется перед мастерством «преемников Петра». В интерпретации Лившица суша-самозванка лишь мечтала о покорении стихии:

И в каждом ветре, с водной воли  
Врывающемся в гущу лип,  
Ты жадно ловишь привкус соли  
И отсырелой мачты скрип! (73)

У Мандельштама человек сумел организовать, освоить природное пространство строительством города-корабля:

Нам четырех стихий приязненно господство,  
Но создал пятую свободный человек:  
Не отрицает ли пространства превосходство  
Сей целомудренно построенный ковчег?

Сердито лепятся капризные Медузы,  
Как плуги брошены, ржавеют якоря —  
И вот разорваны трех измерений узы  
И открываются всемирные моря! (I,88)

В данном случае символично, что укрощенные медузы — аллегорические фигуры стихий — выступают как элемент декора на здании Адмиралтейства. Мандельштам акцентирует внимание на значимости камня, строительства, архитектуры, утверждая победу мастера, «простого столяра», над энергией воды. И хотя мысль о человеческом бытии в истории связывает Мандельштама с Лившицем, для него не актуальна

тема борьбы гармонического и стихийного начал: Аполлон здесь уже одержал победу над хаосом. Воспринимая Петербург как центр русско-европейской культуры, поэт-акмеист, в отличие от Лившица, рисует образ державного и солнечного Петербурга: «А над Невою — посольства полумира, / Адмиралтейство, солнце, тишина!» (I,85). В противоположность ему Лившиц, для которого в Петербурге идея хаоса преобладает над идеей порядка, именно в Летнем саду как знаке культуры острее осознает тщетность усилий обуздать непокорную стихию, способную в любой момент поглотить сушу.

В творчестве Мандельштама петербургские сады лишены развернутых описаний и упоминаются бегло. Однако вместе с «разливом площадей», «островами памятников», «кариатидами Эрмитажа» «кудрявые сады» составляют «нежное сердце города» (II,9), являющегося, таким образом, природно-культурным топосом. В романе «Египетская марка» (1927) Петербург репрезентируется как город «тяжелорунных садов и картонажных улиц» (II,62), «преlestный город с чистыми корабельными линиями» (II,76). Благодаря этому вспоминается уже отмеченный выше образ «фрегата» или «ковчега», которому подвластны «всемирные моря». Метафора «тяжелорунные сады» подчеркивает не только их пышный абрис на фоне строго вычерченных улиц, но и вызывает ассоциацию с золотым руном, за которым пустились в плавание аргонавты. Так и в прозе Мандельштам широко использует культурный подтекст, обнаруживая при этом равнодушие к природно-растительной составляющей садов (ярко выраженный урбанизм сближает его с Лившицем).

Характерно, что сады, хотя и упоминаемые вскользь, в творчестве Мандельштама, тем не менее, подспудно включаются в контекст его размышлений о судьбе человека в современной истории, усиливают тревогу за общее неблагополучие жизни. Городской сад в начале стихотворения «Летние стансы» (1913) связывается с любовными встречами:

В аллее колокольчик медный,  
Французский говор, нежный взгляд —  
И за решеткой заповедной  
Пустеет понемногу сад (I,290).

Догадка, что здесь подразумевается Летний сад, подерживается и на уровне прозы, когда местом свиданий, «освященным давностью, морской зеленью неба и Невою», называется «одна боковая дорожка в Летнем саду, положение которой я запамятовал, но которую без труда укажет всякий знающий человек» (II,62,64). Однако образ «заповедной решетки», давая толчок такой ассоциации, одновременно подключает семантику огражденного места и тем самым уподобляет сад раю. Тем острее воспринимается финал — здесь разыгрываются не только счастливые, но и драматические коллизии частной жизни человека:

И с бесконечной челобитной  
О справедливости людской  
Чернеет на скамье гранитной  
Самоубийца молодой (I,290).

Таким образом, у Мандельштама сад является призрачным островком блаженства, который лишь

подчеркивает иллюзорность городского «рая» «перед концом, когда температура эпохи вскочила на тридцать семь и три и жизнь пронеслась по обманному вызову» (II,62).

Проблема судьбы личности в истории, обостренная послереволюционной действительностью, отражается, по мнению Мандельштама, на судьбе романного жанра: «...акции личности в истории падают в сознании современников, и вместе с ними падают влияние и сила романа...» (II,203). В собственном романе «Египетская марка» автор на примере главного героя демонстрирует «распыление биографии как формы личного существования». (II,203) Его по-детски беспомощный Парнок испытывает смещение и страх перед «петербургским инфлуэнчным бредом» (II,85).

В романе появляются царскосельский парк и сад Таврический, в восприятии поэта идентичные (в силу своей принадлежности Петербургу), а потому лишённые каких-либо индивидуальных особенностей, как и их дворцы. Так, прозаическое описание Царского Села: «Дворцы стояли испуганно-белые, как шелковые куколки. <...> В темной зелени шуршали велосипеды — металлические шершни парка» (II,78) является автоцитатой из стихотворения «Жизнь упала, как зарница...» (1925):

Есть за куколом дворцовым  
И за кипением садовым  
Заресничная страна, —  
Там ты будешь мне жена. (I,157)

Однако в поэтическом тексте речь идет о Таврическом саде, расположенном рядом с домом О.Ваксель, к которой и обращено стихотворение. Именно в романе, углубляя и дополняя недосказанное, автор прямо расшифровывает то, что было скрыто в стихотворении. Сон рассказчика передает «ощущение великой вины и беспорядка», подтолкнувшее его к бегству в Таврический сад: «Я то и дело нагибался, чтоб завязать башмак двойным бантом и все уладить, как полагается, — но бесполезно. Нельзя было ничего навестать и ничего исправить: все шло обратно, как всегда бывает во сне. Я разметал чужие перины и выбежал в Таврический сад, захватив любимую детскую игрушку — пустой подсвечник, богатый оплывший стеарином, — и снял с него белую корку, нежную, как подвенечная фата» (II,85).

А.Ласкин, обнаруживая в этих фрагментах романа биографический подтекст, расценивает их как сожаление о несостоявшейся женитьбе на О.Ваксель [4]. Но, на наш взгляд, не менее важен здесь и другой мотив, связанный именно с этим, конкретным садом, — мотив детства. Герой «Египетской марки» ребячески-наивно спасается в саду бегством с любимой игрушкой. Подсвечник играет роль «спутника» в его таинственных «странствиях» по саду, чье название — Таврический — отсылает к загадочному миру Тавриды, привносит эллинский дух. Туда, «к nereидам на Черное море», убежал в своем воображении поэт «от рева событий мятежных», и именно там герой романа чувствует себя в безопасности. Таврический сад, уже самим наименованием расковывающий полет мысли, ассоциируется у Мандельштама с родным домашним

пространством, свободным и естественным местом детских игр, в противоположность чопорному Летнему саду, где «нравы детей» «были очень церемонные» (II,8).

Итак, отмечая черты сходства в понимании Петербурга двумя поэтами, необходимо вместе с тем подчеркнуть специфичность их восприятия городских садов: историко-культурный образ Летнего сада, раскрывающий метафизику Петербурга у Лившица, далек от интерпретации садов Мандельштамом, для которого важна их связь с частной жизнью петербуржцев. Столь же существенно различаются образы Павловска.

Одноименное стихотворение Б.Лившица занимает периферийное положение в «Болотной медузе»: в нем поэт отступает от темы борьбы Запада и Востока, темы создателя, хотя речь идет об одном из первоклассных образцов садового искусства, сотворенном знаменитым П.Гонзаго. Но самому пригородному парку поэт уделяет значительное внимание, используя приемы футуристической поэтики. Пейзаж создается не описательно, а по законам живописной композиции: «Во цвель прудов ползут откосы, / А в портики — аквамарин» (81). Лившиц подмечает эффект перспективы, возникающий благодаря затейливой разбивке парка, и передает иллюзию движения по местности с подъемами, террасами и спусками. Небо, вода, парковые павильоны — все как будто сдвинулось со своих привычных мест и «наезжает» друг на друга.

Поэт предлагает специфическое описание парка — глазами статуи Павла I (работа И.П.Витали), которая оживает благодаря скрытой динамике, заложенной в ней скульптором: «плещется плащом курносый / Выпуклолобый паладин», «А ты стремишь свою порфиру / В сырую даль, в зеленый прах...». Динамизм передается и в строках «Еще уходит по ранжиру / Суконный бант на париках», которые рисуют метонимически «сдвинутую» картину удаляющихся после аудиенции императора придворных. Стремясь к передаче субъективных ощущений, Лившиц нарушает логические связи между словами и реформирует синтаксис.

Центральность фигуры Павла подчеркнута колористически: пурпур мантии контрастирует с зеленью деревьев и «цвелью прудов». Мозаичность мелькающих перед его взором парковых декораций усилена цветовыми пятнами пастельных, нежных тонов — синевато-зеленого («аквамарин» неба) и розового. На таком фоне густой красный цвет плаща императора намекает на его трагическую судьбу.

Сама архитектурная парка соотносится с противоречивой личностью императора и его неоднозначной деятельностью:

О, как решительно и туго  
Завязан каждый из узлов  
В твоём саду, воитель круга  
И дон-кишот прямых углов!

В Великом Магистре Мальтийского ордена поэт подчеркивает безразличие к земному и устремленность к небесному, идеальному. Потому парк предстает не местом увеселений, не топосом любовных свиданий

(что закрепилось в богатой традиции «павловской» поэзии), но пространством романтического томления по идеалу: «Следить, сошла ли с небосклона / Твоя мальтийская звезда». Историческая персона, известная своей одержимостью военной муштрой, раскрывается в необычном пристрастии к мальтийству:

И царедворцы верят фавну,  
Клевещущему в лоно звезд,  
Что прадеду неравен правнук,  
По гроб избравший белый крест. (81)

Павел предстает преданным своей Звезде рыцарем («паладином») и в какой-то степени уподобляется языческому богу лесов и полей — Фавну, обладающему пророческим даром. Не случайно венчает стихотворение образ звездного неба, к которому обращена речь героя.

Но организующим образом в стихотворении звезда выступает еще и под влиянием самого ландшафта, подробно описанного В.Я.Курбатовым в работе о Павловске [5]. Будучи, судя по всему, ее внимательным читателем, Лившиц обратил внимание на множество звездобразных в плане уголков в парке: радиально расходящиеся аллеи на просторстве за Розовым павильоном, район Двенадцати дорожек в Старой Сильвии и район Большой звезды, включающий в себя Круглый зал, Долину Прудов и остров Любви. В результате стихотворение помимо сугубо авторского восприятия пейзажа содержит репрезентацию ландшафта в работе искусствоведа.

При этом интерпретация Лившица имеет и историко-философский аспект: написанное в год начала Первой мировой войны, стихотворение включает в спор о путях развития России, показывая петровскую тему в ее историческом продолжении: «прадеду неравен правнук». Обращаясь в начале цикла к строителю Петербурга, автор сомневался: «И ты, вершитель, не насытишь / Туман цветами чугуна» (68). Летящий «на темном звере» «наездник с бешеным лицом» и появившийся в конце книги «выпуклолобый паладин», устремленный «в лоно звезд», соотносятся, как рациональное и эмоциональное начала в жизни России. Так образ Петербурга и образ Павловска объединяются мыслью о судьбе Отечества, что лишний раз доказывает продуманность концепции Петербурга, отразившуюся и на композиции книги Лившица.

Совсем в ином ключе интерпретируется павловский парк Мандельштамом. Выросший в Павловске и всегда ощущавший свою кровную связь с ним, он воссоздает образ парка через призму детского восприятия. Осмысляя настоящее и воскрешая прошлое, Мандельштам в автобиографической повести «Шум времени» (1923) дает выразительную зарисовку музыкальных представлений в здании Павловского железнодорожного вокзала, куда съезжалась петербургская публика: «В середине девяностых годов в Павловск, как в некий Элизиум, стремился весь Петербург. Свистки паровозов и железнодорожные звонки мешались с патриотической какофонией увертюры двенадцатого года, и особенный запах стоял в огромном вокзале, где царил Чайковский и Рубинштейн. Сыроватый воздух заплесневших парков, запах гниющих парников и оранжевых роз и навстречу им тяже-

лые испарения буфета, едкая сигара, вокзальная гарь и косметика многотысячной толпы» (II,6-7). В его воспоминаниях парк возникает из смешения запахов — плесени, гнили и тонкого аромата роз. К отзыву Н.Лернера, заметившего об авторе книги, что «его ухо умело прислушаться даже к самому тихому, как в раковине, «шуму времени»...» [6], следует добавить, что Мандельштаму удалось найти «счастливое выражение для многих неуловимостей» (Б.Пастернак) [7], и не только звуковых, но и обонятельных. Запахи у него передают *дух времени*. Такая острота восприятия мира, характерная для ребенка, стала у поэта выражением его акмеистического (первородного) мироощущения.

Называя знаменитый пригород слегка меланхолично «российским полу-Версалем» (II,7), автор создает образ состарившегося городка, где доживают свой век «дворцовые лакеи» и «статские вдовы». Если в раннем стихотворении «Царское Село» (1912) бывшая императорская резиденция для Мандельштама — это «казармы, парки и дворцы» (величественные «парки и дворцы» упоминались им лишь *после* «казарм»), то в осмыслении Павловска речь уже не идет о его глухой провинциальности.

Исследователи творчества поэта отмечают переломный характер стихотворения «Концерт на вокзале» (1921): оно знаменует поворот к теме времени [8] и прощание с обжитым миром XIX века, миром собственного детства [9]. Удушливость современной эпохи заявлена уже в самом начале:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,  
И ни одна звезда не говорит,  
Но, видит Бог, есть музыка над нами,  
Дрожит вокзал от пенья Аонид,  
И снова, паровозными свистками  
Разорванный, скрипичный воздух слит.

В прежние годы искусство выступало у Мандельштама как «блистательный покров, накинутый над бездной» (II,13), но новое время, в котором «ни одна звезда не говорит», утратив связь с культурой, не способно играть роль защиты от «хаоса», «утробного мира». «Музыка, на которую еще совсем недавно возлагалась миссия окультуривания одичавшего мира, теперь сама нуждается в заботе и уходе», — замечает В.Мусатов [10]. Отсюда и возникает в стихотворении образ Павловска как огромного парника:

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.  
Железный мир опять заморожен.  
На звучный пир в элизиум туманный  
Торжественно уносится вагон:  
Павлиний крик и рокот фортепьянный.  
Я опоздал. Мне страшно. Это — сон.

И я вхожу в стеклянный лес вокзала,  
Скрипичный строй в смятении и слезах.  
Ночного хора дикое начало  
И запах роз в гниющих парниках —  
Где под стеклянным небом ночевала  
Родная тень в кочующих толпах... (I,139)

В понятие культуры у Мандельштама включены слитые с музыкой здание вокзала и парк. Они и есть тот «элизиум туманный», тот рай, где звучит

«пенье Аонид», — то, что пока еще способно «завожить» «кочующие толпы». Но лирический герой охвачен страхом: «это — сон». Внешний мир, увиденный из оранжерейных «сеней», иллюзорен. Это подчеркнуто нагромождением «стекла», из которого и свод («шар») вокзала, его стены и колонны, подобные стволам деревьев в парке, и парники для роз, и само небо. Но несмотря на благоустроенность лирический герой называет это тепличное пространство «стеклянный лес», передавая тем самым ощущения покинутости, как в лесу, и страха перед реальной жизнью. Эти чувства усиливают звуковые диссонансы: «Скрипичный строй в смятении и в слезах./ Ночного хора дикое начало...». Особенно пугающе звучат здесь «павлиний крик и рокот фортепьянный».

Павлины и розы, в культурном сознании ассоциирующиеся с Эдемом, являлись неотъемлемой реальностью Павловска. Но поэт трансформирует эти парковые «атрибуты», неожиданно вводя «запах роз в гниющих парниках». Именно эта метафора венчает образ Павловска как стеклянного, оранжерейного пространства со спертым воздухом, «горячим паром». Высокая культура не в силах противостоять суровой реальности «железного мира», как не может гармония преобразить какофонический век с его «диким началом».

Таким образом, можно сделать вывод, что и Павловск с его парком, включенный в контекст мыслей о России, своеобразно воспринимается поэтами-классицистами. У Лившица садово-парковые образы вообще представляют квинтэссенцию его историко-софских размышлений о судьбе Отечества. В сознании Мандельштама и городские, и пригородные парки, также выполняя историко-культурную функцию,

больше насыщены индивидуально-личными переживаниями поэта. И поскольку для него сам Петербург — «детская болезнь», «наваждение» (II,83), то с любимыми парками у Мандельштама связаны мотивы детства и сна. В столкновении со злобещей реальностью поэт обнаруживает наивность собственных идеалов и хрупкость надежд на спасительную роль культуры.

1. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания / Вступ. ст. А.Урбана; Сост. Е.Лившиц и П.Нерлера; Подгот. текста П.Нерлера и А.Парниса; Примеч. П.Нерлера, А.Парниса, Е.Ковтуна. Л.: Сов. писатель, 1989. С.516, 696. Все тексты поэта цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.
2. Гаспаров М. Петербургский цикл Б.Лившица. Поэтика загадки // Гаспаров М. Избр. тр. Т. II. О стихах. М., 1997. С.229-237. О петербургской теме у Б.Лившица см. также: Осповат А.Л., Тименчик Р.Д. «Печальную повесть сохранить...» М., 1987. С.30-31.
3. Здесь и далее тексты О.Мандельштама цитируются с указанием тома и страницы в скобках по изданию: Мандельштам О. Соч.: В 2-х т. М., 1990. Т. I. Стихотворения; Т. II. Проза. Переводы / Сост., подгот. текста и коммент. П.Нерлера; Вступ. статья С.Аверинцева. С.111.
4. Ласкин А. Ангел, летящий на велосипеде: Документальная повесть об О.Ваксель и О.Мандельштаме. СПб., 2002. С.80.
5. Курбатов В. Павловск. Художественно-исторический очерк и путеводитель. СПб., 1909. 50 с.
6. Цит. по: Лекманов О. Осип Мандельштам. М.: Молодая гвардия, 2004. С.108.
7. Там же. С.109.
8. Струве Н. Осип Мандельштам. Томск: Водолей, 1992. С.24.
9. Мусатов В. Лирика Осипа Мандельштама. Киев: Ника-Центр, Эльга-Н, 2000. С.237.
10. Там же. С.238.