

**О КОМПОЗИЦИОННОМ ПОСТРОЕНИИ
«БОЛОГОВСКОГО ФРАГМЕНТА»
В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»**

Д.А. Романов

*Доктор филологических наук, профессор,
руководитель Центра русского языка и региональных лингвистических исследований
e-mail: kafrus@rambler.ru*

Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого

Статья посвящена семиотическому анализу композиционного устройства одного из ключевых содержательных «узлов» романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» – «бологовского фрагмента». В основу исследования положено введенное Тартусской семиотической школой (Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский) понятие точки зрения. Композиция рассматривается как сопряжение разнородных смысловых и формальных элементов, обладающих неограниченной семантической валентностью. Материал рубрицирован в соответствии с выявленными в изучаемом тексте композиционными линиями: событийной, речевой, эмоциональной и модальной. Они представляются с использованием исследовательского оператора «композиционный фокус», который позволяет выявить особенности текстовых переключений точек зрения (героев, автора-наблюдателя, автора-нарратора). В область рассмотрения попадают субъективные и объективные элементы композиции, а также смысловые перспективы отдельных композиционных ходов на развитие целостного романного действия. Разрабатываемый в статье подход к композиции позволяет включать ее в состав лингвопоэтических категорий текста.

Ключевые слова: *текст, лингвистическая поэтика, композиция, композиционный фокус, точка зрения, нарратив, эмоции, модальность.*

Б.А. Успенский убедительно показал, что своеобразие композиции любого текста напрямую обусловлено динамикой или совмещением в нем точек зрения, с которых ведется интерпретация содержания. В художественном тексте речь может идти о точках зрения автора и героев [Успенский 2000: 10]. Действительно, архитектура литературного произведения, представляющая собой важную черту его лингвистической поэтики, складывается путем придуманных писателем оригинальных «композиционных движений», которые проявляются не только в определенном расположении так называемых «художественных средств» и «деталей предметной изобразительности» произведения (портретов, пейзажей, сюжетных ходов, представлений чувств и переживаний и т.д.), но и в языковом построении текста как такового, в способах оформления речи автора и героев, в характере переноса фокуса художественного изображения и др. «Точка зрения становится осязаемым элементом

художественной структуры с того момента, как возникает возможность смены ее в пределах повествования (или проекции текста на другой текст с иной точкой зрения)» [Лотман 2015: 328].

Работы В.В. Виноградова, М.М. Бахтина, В.Н. Волошинова, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского позволяют говорить о возможности существования текстовой «точки зрения» в различных планах: идеологии, фразеологии, хронотопа, психологии. Такой подход является достаточно продуктивным для раскрытия внутренних механизмов функционирования литературного текста, причин его художественного воздействия, выявления уникальных черт авторского идиостиля.

Уже не раз отмечалось мастерство Л.Н. Толстого в построении композиции своих произведений: роль в ней переключения русского и французского языковых регистров [Виноградов 1939], применение докинематографического монтажа сцен [Шкловский 1965], использование классических фабульных деталей эпоса [Эйхенбаум 1960] и др. Однако тексты Толстого в композиционном отношении многослойны и до настоящего времени таят еще не открытые глубины. В значительной степени это относится к вершинным творениям писателя – его романам.

Рассмотрим один из наиболее известных и часто цитируемых фрагментов романа «Анна Каренина» – встречу Анны и Вронского на платформе в Бологом – с композиционной точки зрения. Этот фрагмент представлен в конце XXIX-ой и в XXX-ой главе первой части романа.

Наблюдение над текстом позволяет заключить, что в этом важнейшем для понимания общего смысла толстовского романа фрагменте разворачивается несколько композиционных линий. Как минимум, таких линий четыре: имеет смысл говорить о композиции событийной, речевой (или «фразеологической» – в терминологии Б.А. Успенского), эмоциональной и модальной.

Событийная композиция отрывка весьма динамична и имеет несколько фокусов развертывания, которые смещаются по ходу повествования. В центре этих фокусов находятся Анна, Вронский и окружающая их действительность. Подача событий начинается с фокуса Анны: именно она понимает, что поезд подъехал к станции, затем она вступает в краткий диалог с Аннушкой, одевается и отворяет дверь вагона (репрезентируют событийный композиционный фокус Анны глаголы совершенного вида прошедшего времени: *надела, отправилась, отворила*). На этом месте событийная композиция перемещается в фокус действительности: *«Ветер как будто только ждал ее, радостно засвистал и хотел подхватить и унести ее...»* [Толстой 1963: 92].

В дальнейшем событийная композиция будет постоянно менять фокус: *действительность – Анна – Вронский – действительность – Анна* и т.д. И в фокусе героев, и в фокусе действительности ведущую роль играют физические действия. Вронский *«заслонил колеблющийся*

свет фонаря», «приложив руку к козырьку, он наклонился перед ней...»; Анна «вынула руку из муфты, чтобы взяться за столбик и войти в вагон», «оглянулась», «поднялась на ступеньки», «быстро вошла в сени вагона» и т.д. Вокруг также разворачивается непрерывное движение: «Страшная буря рвалась и свистела между колесами вагонов по столбам из-за угла станции. Вагоны, столбы, люди, все, что было видно, – было занесено с одной стороны снегом и заносилось все больше и больше. На мгновение буря затихала, но потом опять налетала такими порывами, что, казалось, нельзя было противостоять ей. Между тем какие-то люди бегали, весело переговариваясь, скрипя по доскам платформы и беспрестанно отворяя и затворяя большие двери» [Толстой 1963: 92]. То есть внешне, событийно все изображено достаточно напряженным, даже лихорадочным. Эта буря в фокусе реальной действительности ассоциативно связана с другими композиционными линиями фрагмента («смешанными» эмоциями Анны, перемещениями в ирреальную модальность осмысления мира героиней) и, безусловно, существенно влияет на понимание содержания романа в целом, на осознание читателем авторской концепции произведения.

Необходимо отметить, что в фокусе действительности событийной композиции Толстой постоянно применяет прием олицетворения (или сравнения на основе олицетворения). Это касается не только изображения бури, но и дальнейших утренних событий. Так, ночью метель и ветер *рванулись* навстречу Анне, «заспорили с ней о двери», «ветер как будто только *ждал* ее», «*хотел* подхватить и унести ее», ужас метели «сказал то самое, чего желала ее душа». В Петербурге утром «заботы предстоящего дня и следующих *обступили* ее». Вполне очевидно, что олицетворение действительности необходимо Толстому для того, чтобы подчеркнуть параллель происходящего в композиционных фокусах героев и окружающего их мира: Анна и Вронский попадают в неуправляемый и труднопреодолимый круговорот жизненных событий, который лихорадочно влечет их в страшное неведомое.

Речевая композиция исследуемого отрывка построена с тем мастерством нарратора, которого достиг «зрелый» Толстой в 1870-е гг. Он использует почти все имеющиеся при построении художественного текста возможности передачи авторской речи (речи повествователя) и речи героев. Цель этого – создать речевую композицию разнообразной, не утяжелять и не отягощать ее дублированием, а следовательно – усилить воздействие текста на читателя, сделав его восприятие доступным, интересным, естественно вводящим в развитие сюжета, эквивалентного самой реальности. Это особенность зрелого реалистического художественного текста, когда «создается не фокусированная, а рассеянная, множественная точка зрения, которая становится центром надсистемы, воспринимаемой как иллюзия действительности. При этом

существенным именно для реалистического стиля, стремящегося выйти за пределы субъективности семантико-стилистических точек зрения и воссоздать объективную реальность, является специфическое соотношение этих множественных центров, разнообразных (соседствующих или взаимонаслаивающихся) структур: каждая из них не отменяет других, а соотносится с ними» [Лотман 2015: 341].

В отрывке имеется прямая речь героев: Анны, Вронского, Аннушки, служащих станции Бологое, – но речевая ткань отрывка организована гораздо сложнее, чем простой обмен репликами. Так, ключевая для Анны и Вронского фраза представлена Толстым в зеркальных речевых отражениях: личном и косвенном. Сначала она звучит во внутренней речи Анны как ирреальная (предположительная, но так желаемая – еще не до конца осознанно, интуитивно, подавляемо даже в подсознании) косвенная фраза Вронского. Здесь, естественно, третье лицо адресата (*она*). А затем та же самая фраза исходит уже из уст Вронского как его прямая речь (со вторым лицом адресата – *вы*). Сравним:

1. «Она знала это так же верно, как *если б он сказал ей, что он тут для того, чтобы быть там, где она*».

2. «– Я не знала, что вы едете. Зачем вы едете?...

– Зачем я еду? – повторил он, глядя ей прямо в глаза. – Вы знаете, я еду *для того, чтобы быть там, где вы*, – сказал он...» [Толстой 1963: 93].

Такое зеркальное совмещение фрагментов речевой композиции срабатывает в тексте как резонанс. Оно срывает покровы с подавляемых желаний Анны и равносильно вспышке молнии в театральной постановке, когда становится очевидной истина, предопределяющая дальнейшую трагедию. Неслучайно Толстой сопрягает в пространстве текста последнюю фразу с таким проявление фокуса действительности из сюжетной композиции: «И в это же время, как бы одолев препятствие, ветер посыпал снег с крыш вагонов, затрепал каким-то железным оторванным листом, и впереди плачевно и мрачно заревел густой свисток паровоз» [Толстой 1963: 93]. То есть мы наблюдаем художественный эффект взаимодействия различных композиционных элементов.

Известным композиционным приемом Толстого является свертывание внешней речи во внутреннюю и в авторский третьеличный нарратив о том или ином герое. В исследуемой части романа это происходит регулярно. Например, диалог Анны со служанкой представлен лишь двумя репликами (по одной с каждой стороны). Остальная часть диалога достаточно «экономно» (чтобы не затруднять читателя не слишком важным разговором персонажей) «убрана» в рассказ об Анне: «*Она попросила Аннушку подать ей снятую пелерину и платок, надела их и направилась к двери*» [Толстой 1963: 92].

Появление Вронского Толстой в речевой композиции представляет через косвенную речь. И это выглядит далеко не случайным.

В событийной композиции Вронский уже появился, но его речевая персонификация оттягивается автором: «Приложив руку к козырьку, он наклонился перед ней и *спросил, не нужно ли ей чего-нибудь, не может ли он служить ей?*» [Толстой 1963: 92]. Показательно, что пунктуационно здесь косвенная речь приближена к прямой, т.к. оформлена вопросительным знаком в конце. Но все-таки это косвенная речь. Вронский словно бы еще не полностью «вышел» из мыслей Анны. Этот художественный эффект поддерживается Толстым с помощью следующего элемента событийной композиционной линии (фокус Анны): «Она довольно долго, ничего не отвечая, вглядывалась в него...» [Толстой 1963: 92].

Внутренняя речь в отрывке принадлежит исключительно Анне. Она дана в узнаваемом толстовском стиле с характерными конструкциями погружения в сознание героя (эти специфические конструкции выделены курсивом): «Не раз *говорила она себе* эти последние дни и сейчас только, что Вронский для нее один из сотен вечно одних и тех же, повсюду встречаемых молодых людей, что она никогда не позволит себе и думать о нем...»; «Не вспоминая ни своих, ни его слов, *она чувством поняла*, что этот минутный разговор страшно сблизил их...» [Толстой 1963: 92].

Отсутствие внутренней речи Вронского объясняется стремлением Толстого перемещать «центры тяжести» в романе: в начале (для фабульной линии Анна – Вронский) это подробный анализ сознания Анны, затем – Вронского, в финале – самого автора. На это обратил внимание Е.Г. Эткинд, указав, что в первых двух частях романа Толстой стремится «подробно и глубоко раскрыть внутренний мир Анны Карениной» [Эткинд 1999: 306].

Эмоциональная композиция бологовского фрагмента развивается в трех фокусах: Анны, Вронского и автора. При этом подавляющее большинство эмоциональных характеристик относится к авторскому нарративу, который в одних случаях поясняет то, что происходит в душе героини (точно – Вронского), а в других – дает такую эмоциональную оценку происходящего, которая не связана с ощущениями героев и отражает «прорывы» стороннего наблюдения (не автора-повествователя, а как бы стороннего объективного свидетеля происходящего).

В сфере эмоциональной композиции мы включаем не только непосредственные обозначения самих эмоций (так называемые «эмоциональные модальности»), но и определения чувств, переживаний, настроений, т.е. эмоциональный репертуар текста в широком смысле.

Доминантными в эмоциональной композиции фрагмента становятся обозначения эмоции *радость*. В модальных классификациях базовых, или фундаментальных, эмоций она обозначается как *удовольствие-радость* (см., например: [Аргайл 1990: 184], [Изард 2003: 146]). В исследуемом фрагменте радость проявляется как сама по себе, так и в оттенках,

модальных модификациях, степенях интенсивности – *веселье, наслаждение, оживление, возбуждение, восхищение*. Однако наложения и пересечения разных композиционных элементов, которые автор осуществляет в тексте, всякий раз отягощают радость иными, порой противоположными эмоциями или не дают читателю оценить эту радость как реальную, действительную, настоящую (при пересечении с ирреальными элементами модальной композиции).

Открывается эмоциональная композиция модальностью *весело*, относящейся к фокусу Анны и характеризующей силу ветра и метели, не позволяющих героине открыть дверь вагона. Толстой, накладывая эмоциональную и модальную композиции друг на друга, представляет это так: «И это ей *показалось весело*» [Толстой 1963: 92]. Таким образом, эмоция, связанная с объективными событиями окружающего мира, характеризует только их восприятие Анной. Такое композиционное оформление этого «текстового узла» позволяет читателю понять, что у эмоции явно другой источник и повод, чем разбушевавшаяся стихия. Далее, в авторском фокусе эмоциональной композиции, возникает аналогичная по модальности эмоция – *радость* («Ветер как будто только ждал ее, *радостно* засвистал и хотел подхватить и унести ее...» [Толстой 1963: 92]), но сравнительная частица *как будто* накладывает семантический отпечаток на всю фразу, и эмоция вновь приобретает оттенок субъективности, теперь уже – вероятностной, предположительной. «Частицы *ровно, точно... как будто* совмещают значение неуверенности, неясности с функцией союза, вводящего недостоверное сравнение» [Русская грамматика: 1: 730].

Далее эмоциональная композиция продолжает развиваться в нарастающем по интенсивности ключе применительно к эмоции *радость*. В фокусе Анны появляется одна из высших по силе модификация этой эмоции – *наслаждение*: «С *наслаждением*, полной грудью, она вдыхала в себя снежный, морозный воздух...» [Толстой 1963: 92]. «*Наслаждение* – высшая степень удовольствия» [БАС: 11: 367]. Здесь уже не подчеркивается крайняя субъективность эмоции и ее внешняя необоснованность ситуацией, зато указывается предельная по интенсивности степень проявления. Кроме того, модификация *наслаждение* ассоциативно сопрягает содержание эмоциональной композиции фрагмента с любовно-эротической стороной человеческих переживаний, куда *наслаждение* входит как одна из периферийных количественных модификаций фундаментальной эмоции *любовь*.

Из фокуса Анны анализируемая эмоция вновь переходит в авторскую сферу и практически объективируется: весь окружающий Анну мир словно бы наполняется ее чувством: по платформе бегают люди, «*весело переговариваясь*», и лицо Вронского отражает «*почтительное восхищение*». Сама же Анна вновь и вновь испытывает радость в

различных модификациях и степенях интенсивности: «ее охватило чувство *радостной гордости*», «неудержимая *радость и оживление* сияли на ее лице» [Толстой 1963: 93].

В этой части фрагмента Толстой вводит в эмоциональную композицию диссонирующие элементы, которые воспринимаются неким предостерегающим «прорывом реальности» в субъективные ощущения героини. Сначала это эмоциональная оценка нарастающей снежной бури в авторском фокусе композиции: «*плачевно и мрачно* заревел густой свисток паровоза», «*весь ужас* метели»; затем – внутренняя *борьба* и *испуг* самой Анны («Он сказал ей то самое, чего *желала* ее душа, но чего она *боялась* рассудком» [Толстой 1963: 93]). Происходит эмоциональная борьба: внешние (в окружающем мире) и внутренние (в рассудке самой героини) тревога, страхи, сомнения вступают в диссонанс со «страстным желанием» ее души. В эмоциональной композиции этого небольшого фрагмента трижды внимание читателей акцентируется на этой борьбе чувств; она «заметна» даже с эмоционального фокуса Вронского («Она ничего не отвечала, и *на лице ее он видел борьбу*» [Толстой 1963: 93]). Но во всех названных случаях субъективное, подсознательное, целиком завладевшее героиней чувство начинает доминировать и «заглушать» эмоциональные предостережения: «*весь ужас метели* показался ей еще более *прекрасен* теперь», «она была испугана и *счастлива* этим» [Толстой 1963: 93], «*вскрикнула она, тщетно стараясь придать строгое выражение своему лицу*, в которое он жадно всматривался» [Толстой 1963: 93].

Эмоциональная композиция отрывка строится по принципу доминирования одной эмоции – удовольствия-радости, которая вытесняет все другие переживания во всех фокусах данной композиции. Кроме того, эта эмоция постоянно интенсифицируется (*радость – наслаждение – оживление*), достигая своего пика в таком определении из композиционного фокуса героини: «То напряженное состояние, которое ее мучало сначала, не только возобновилось, но *усилилось* и дошло до того, что она *боялась, что всякую минуту порвется в ней что-то слишком натянутое*» [Толстой 1963: 93].

Вернувшись в вагон, Анна уже не осознает ничего, кроме доминантной эмоции, она забывает все диссонансы и игнорирует все предостережения. Финал эмоциональной композиции отрывка представлен в фокусе героини, который Толстой принципиально моделирует в системе антитезы: «не было ничего *неприятного и мрачного*; напротив, было что-то *радостное, жгучее и возбуждающее*» [Толстой 1963: 93]. Далеко не случайно именно такое построение эмоционального финала встречи в Бологом: не просто радость, а радость, победившая что-то мрачное и неприятное. То есть эта радость вопреки, что, конечно, проецируется на дальнейшее художественное пространство.

Следует обратить внимание на еще одну важную сторону эмоциональной композиции изучаемого отрывка – на фокус Вронского. Он не только крайне незначителен по объему, но и совершенно не соответствует в изображении Толстого переживаниям Анны. Эмоциональный мир Вронского в данном фрагменте определяют две составляющие: с одной стороны, показная покорность и кротость, с другой – упорство в достижении поставленных целей («заговорил он *покорно*», «он говорил *учтиво, почтительно*, но так *твердо и упорно*, что она долго не могла ничего ответить» [Толстой 1963: 93]). Очевидно, что здесь нет ни одного собственно чувственного компонента.

Таким образом, эмоциональная композиция бологовского отрывка романа «Анна Каренина» отражает лишь эмоции героини, которые, интенсифицируясь, вытесняют из ее сознания все другие ощущения. Толстой показывает, как субъективные переживания «ослепляют» героиню, которая становится не способна уловить ни эмоциональных предостережений действительности, ни эмоционального несоответствия внутреннего мира своего партнера.

Модальная композиция бологовского фрагмента отражает переходы из области реального действия в ирреальные миры человеческого сознания. Далеко не все, о чем пишет Толстой и что представлено в авторском нарративе, происходит на самом деле; не все оценки, чувства и переживания, высказанные в тексте как воплощения духовного опыта героев в авторском изображении, соответствуют его позиции. Точка зрения автора во многом проявляется при создании им модальной композиции исследуемого фрагмента. Эффекты воображения, грезы, мечтания, мнимости возникают в нарративе постоянно. Модальная композиция тесным образом переплетается с событийной, речевой и эмоциональной и «корректирует» их. Не каждый «блок», о котором говорилось выше при анализе композиционных линий отрывка, может быть прочитан линейно и оценен сразу. Содержание и значение отдельных из них становится понятным позднее (т.е. ретроспективно по отношению к общему «развитию» текста романа), о чем и предупреждают ирреальные модальные «вставки».

Обратим внимание на то, что эмоциональная композиция значительно изменяется, если «читать» ее в правильном модальном контексте. Так, метель и ветер, «спорящие» с Анной о двери, веселы не на самом деле, а лишь в представлении героини. Толстой приводит явный ирреальный модальный переход: «И это ей *показалось* весело» [Толстой 1963: 92]. Глагол *показаться* обозначает ‘принять тот или иной вид, произвести то или иное впечатление; представиться каким-либо, чем-либо’ [БАС: 18: 359]. Искажено модально в субъективном фокусе эмоциональной точки зрения Анны многое в окружающем предметном

мире: «ветер *как будто* ждал ее», «весь ужас метели *показался* ей еще более прекрасен теперь».

Однако не только предметный мир, но и человеческие отношения в восприятии Анны теряют реальность: она видит в других людях (во Вронском) то, что ей хочется видеть, а не то, что в них есть на самом деле. Она придумывает себе «героя», приписывая ему многое из того, что реальному Вронскому не свойственно. И модальная композиция это объективно и беспощадно подчеркивает. Вот, «почтительное восхищение», которое так «подействовало на Анну» и которое ей так дорого, в действительности лишь плод ее воображения – игра света и тени: «Она довольно долго, ничего не отвечая, вглядывалась в него и, несмотря на тень, в которой он стоял, видела, *или ей казалось, что видела*, и выражение его лица и глаз» [Толстой 1963: 92].

То же можно сказать про «страшное сближение» героев. Модальная композиция предпосылает этому заключению указание на то, что минутный разговор с Вронским Анна «обдумывала *в своем воображении*», при этом, заметим, она «не вспоминала ни своих, ни его слов», а поняла все только чувством. Ирреальность здесь налицо.

Наконец, отступление всех сомнений и победа над всеми предостережениями не только происходят в событийном и эмоциональном фокусе исключительно Анны, но и совершенно не реальны: «Но в том напряжении и *тех грезах, которые наполняли ее воображение*, не было ничего неприятного и мрачного...» [Толстой 1963: 93].

Толстой показывает, что ирреальность восприятия не проходит с рассветом. Она как бы «поселяется» в мире Анны до конца романа. Именно поэтому героиня другими глазами смотрит на мужа, семью и уклад своей привычной жизни. Финал XXX главы показывает итог бологовской встречи, которая выглядит как перелом: Анна не только начинает воспринимать свои отношения с мужем как «притворство», но и «испытывает чувство недовольства собой». Отныне это «неприятное чувство» будет «щемить ей сердце» постоянно.

В композиционном устройстве «бологовского фрагмента» Толстой продемонстрировал смысловые возможности композиции художественного текста. Внимательное наблюдение над сложной системой сопряжений различных точек зрения позволяет прояснить даже самые «тонкие» оттенки авторской идейной концепции. Композиция узлового фрагмента текста важна для понимания не только сама по себе, но и в проспективных и ретроспективных связях его содержательных линий. Кроме того, направленное рассмотрение композиции позволяет развивать «типологию композиционных возможностей» [Успенский 2000: 17], существенную не только для филологии, но и для искусствознания, а также для коммуникативной теории. Наконец, «редкий из элементов художественной структуры так непосредственно связан с общей задачей

построения картины мира, как точка зрения. Она непосредственно соотнесена с такими вопросами во вторичных моделирующих системах, как позиция создателя текста, проблема истинности и проблема личности» [Лотман 2015: 330].

Библиографический список

- Аргайл М.* Психология счастья. М.: Прогресс, 1990. 168 с.
- БАС* – Большой академический словарь русского языка. Т. 1–26. М.–СПб.: Наука, 2004–2019.
- Виноградов В.В.* О языке Толстого (50 – 60-е годы) // Литературное наследство. Т. 35–36: Л.Н. Толстой. Ч. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1939. (Репринт: М.: Директ-медиа, 2010). 205 с.
- Изард К.Э.* Психология эмоций. СПб.: Питер, 2003. 460 с.
- Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. СПб.: Азбука, 2015. 374 с.
- Русская грамматика.* В 2 т. Издание 2-е. М.: РАН, ИРЯ им. В.В. Виноградова, 2005.
- Толстой Л.Н.* Анна Каренина. Тула: Тульское книжное издательство, 1963. 719 с.
- Успенский Б.А.* Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 348 с.
- Шкловский В.Б.* На вершины толстовских романов // За сорок лет. М.: Искусство, 1965. С. 274–287.
- Эйхенбаум Б.М.* Лев Толстой. Семидесятые годы. Л.: Наука, 1960. 360 с.
- Эткинд Е.Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVII – XIX веков. М.: Языки русской культуры, 1999. 446 с.