

**«НО АМФИМАКР У НАС ЕЩЕ НЕ НАШ...»**

*Из наблюдений над поэтикой книги Виктора Соснора «Верховный час»*

Поэтическая книга Виктора Соснора «Верховный час» была завершена в 1979 году [Соснора, 2006: 637–698]; в ней автор подводит итоги периоду, прошедшему со времени своего ярчайшего поэтического дебюта – книги «Всадники» (1959 – 1966)<sup>1</sup>.

Если во «Всадниках» поэт предстает *новым Бояном*, в стихотворениях и поэмах «Верховного часа» он является во множестве авторских масок; лирическое высказывание принадлежит здесь персонажам и авторам самого разнообразного и иной раз неожиданного происхождения.

Одно из стихотворений сборника носит название «Баллада Эдгара По». Ясно, что балладу Эдгара По мог бы создать лишь сам Эдгар По, или, по крайней мере, – *новый* Эдгар По. Возможность говорить – органично, по-русски – от имени и лица По, Бодлера или Уайльда размывает привычные представления об авторской личности, ставит под знак вопроса границу между реальностью истории, биографии – и правдой мифа; между поэтом, породившей его землей – и текстом (поэта и о поэте).

Еще в книге 1970 года «Продолжение» *новый* древний Гомер у Соснора говорит о себе:

Нет, я легенд не собирал,  
я невидимка, а не сфинкс,  
я ничего не сочинял,  
Эллада, спи, Эллада, спи.

Спи, родина, и спи, страна,  
все эти битвы бытия,  
сама собой сочинена,  
ты сочинила, а не я.

Что на коне, что на осле,  
мне все едино – мир и миг,  
и что я слеп или не слеп,  
и что я миф или не миф  
[Соснора, 2006: 480]

В «Верховном часе» на равных сосуществуют, напр., Гамлет и Дон Жуан (и в роли литературных персонажей, и в качестве *архетипов культуры*), и новый апокалиптик – Иоанн Богослов, и футурист Алексей Крученых (близкий к оригиналу пересказ его прозаического текста 1922 года «В полночь я заметил...» целиком вмонтирован в поэму «Прага-76»), и польский поэт Константы Идельфонс Галчинский,

---

<sup>1</sup> Мы имеем в виду не одноименный поэтический сборник (Л., 1969), а авторскую редакцию книги в полном объеме, как она представлена в итоговом издании 2006 года [Соснора, 2006: 5–79]. Дебютом Соснора в рамках литературного процесса было другое издание: Соснора В.А. Январский ливень. Л., 1962.

вольный перевод поэмы которого «Zaczarowana Dorożka» (1946)<sup>2</sup> – без указания имени автора – вошел в книгу на правах стихотворения Сосноры «Завороженные дрожжи». (В составе книги «Знаки» 1972 года есть стихотворение «Мотивы К. И. Галчинского.)

Особое (если не ключевое) место в книге, как нам представляется, занимает «Дидактическая поэма», «дидактика» которой направлена на читателя всей книги:

Читай, читатель! Я – лишь Геометр  
стихосложенья. Ты – гомункул Чрева <...>  
[Соснора, 2006: 683]

Критик и литературовед Андрей Арьев пронизательно указывает в связи с ее замыслом на «...отзвук пушкинской игры, образец которой известен по “Домику в Коломне”». Наличие философского содержания этой стихотворной повести мимо опровергается в ее конце самим автором: “Больше ничего / Не выжмешь из рассказа моего” (тем самым обращается внимание читателя на интригующее обстоятельство: в повести может быть еще какой-то неявный смысл). Так что, к примеру, каламбурный парафраз пушкинской строчки “Четырестопный ямб мне надоел” срывается с пера Сосноры спонтанно, но не случайно. Свою “Дидактическую поэму” Соснора, как Пушкин “Домик в Коломне”, начинает с размышления о надоевшем четыре<х>стопном ямбе (само размышление опускается, оно должно быть экстраполировано культурным читателем): “Я обращаюсь к пятистопным ямба” (то есть к размеру “Домика в Коломне”). И хотя пушкинское произведение в поэме Сосноры не упоминается, его присутствие обозначено с экстравагантностью, мимо которой пройти невозможно: “Четырехстопный ямб менаду ел...” <...> Для читателя, не вспомнившего “Домик в Коломне”, навязанное ямбу поедание менад покажется дичью» [Арьев, 2001: 27-28]<sup>3</sup>.

Подобно Пушкину, Соснора начинает поэму своего рода трактатом об искусстве стихосложения, насыщенным терминами античной метрики, именами древнегреческих поэтов и мифологических героев:

Я обращаюсь к пятистопным ямба.

Я мог бы амфимаком написать  
симфонию нимфетки и Нарцисса.  
Я мог бы в миг вторым клинком Алкея  
как страус клюнуть юношу в сосок:  
вот – сердца сейф, а вот вам ключ – Сафо.  
Мне вмоготу (мой Бог!) пеаном третьим  
третировать либретто о любви.

<sup>2</sup> Об истории переводов поэмы на русский язык см. в примечаниях: Галчинский К.И. Фарландия, или Путешествие в Темноград / Ред.-сост. А. Базилевский. М., 2004. С. 838–842. В письме Юлиану Тувиму автор называл поэму по-русски иначе: «Заколдованный извозчик» [Галчинский, 2004: 838].

<sup>3</sup> Отметим, что пятистопный ямб «Дидактической поэмы», в отличие от ямба «Домика в Коломне», – белый, что более характерно не для лирической или лиро-эпической, но для драматической поэзии; Соснора непринужденно обыгрывает этот факт, свободно контаминируя аллюзии к «Борису Годунову» и к «Фаусту»: «вальсирую, завещанный от Бога, / мне труд не в труд, скитальцу грешных скал».

И развернув пентаметр, как папирус,  
все о себе, об авторе, объять:  
вальсирую, завещанный от Бога,  
мне труд не в труд, скитальцу грешных скал,  
я – в зеркале, я – скалолаз-нарцисс.

Но... возвращаясь к пятистопным ямбам.

Но амфимакр у нас еще не наш.  
Симфония аука-скалолаза  
к У-кодексу поближе, чем к любви.  
А эру эволюции Алкея  
нам Лемнос объяснит у скал Сафо.  
А у пеана предопределение:  
кто вы, солдаты сабель Ксенофонта?  
Пентаметр – Гнедич в яблоках списал  
[Соснора, 2006: 680]

Далее упоминаются имена русских поэтов и переводчиков. Рассказ о стихе ведется с пушкинской непринужденностью<sup>4</sup>, однако эта непринужденность предполагает обращение к новым, далеким от пушкинской поэтики, приемам; к инструментарию поэтического синкретизма XX столетия, второй его половины.

Для обоснования приверженности пятистопному ямбу рассказывается – со ссылкой на «летописи Дария» – история об «имевшем в запасе пятую стопу» псе Александра Македонского. В одном из изданий она воспроизведена (вероятно, по воле, или, во всяком случае, с согласия автора) в качестве самостоятельного стихотворения<sup>5</sup>. А. Арьев пишет: «Поскольку ямб четырехстопный, сокрушительно опустошивший сады российской лирики уже во времена Пушкина, Соснора стихотворные четыре стопы представляет как четыре стопы (лапы) неведомого зверя» [Арьев, 2001: 28].

Коль скоро это так, резонно предположить, что сюжет повествовательных строф пушкинской поэмы был прочитан автором как развертывание чисто версификационной коллизии: история октавы, которая основана на возможности строго упорядоченного чередования мужских и женских клаузул (альтернанс). «Первые русские поэты столкнулись в октаве с непредвиденной трудностью: следуя привычному альтернансу рифм (которого нет в итальянских и английских образцах), их октавы должны были или начинаться поочередно то мужским, то женским стихом, или допускать на стыке строф нарушение альтернанса. По второму пути пошел (вслед за своими немецкими образцами) Жуковский, по первому – Козлов, Пушкин и за ним – большинство позднейших поэтов» [Гаспаров, 2000: 163]. Поэма Пушкина написана, собственно не октавами, но *парами октав*, где чередуются мужской и женский варианты.

---

<sup>4</sup> В электронном письме автору этих строк профессор Ежи Фарыно обмолвился однажды, что Пушкин в «Домике в Коломне» «показывает язык» поэтике своего времени, школьным поэтикам и сводам правил стихосложения.

<sup>5</sup> Соснора В.А. Баллада о псе Александра Македонского [Соснора. 1989: 249–250].

В черновой рукописи пушкинской поэме предпослан эпитафия из Овидия (*modo vir, modo femina. Ov.*<sup>6</sup>), который в равной степени может быть отнесен и к изобретаемой поэтом форме, и к содержанию шуточного трактата о поэтике («Ну, женские и мужские слоги!»), и к трагическому сюжету, основанному на переодевании героя-мужчины в женское платье<sup>7</sup>. Не упоминая пушкинской поэмы, Соснора обнаруживает в хрестоматийном тексте неочевидный смысл, который создает инерцию движения к «текстопорождающей» и «сюжетогенной» установке. Эта установка и переводится в поэме на собственный поэтический язык, сложным образом соотношенный с поэтическим языком эпохи.

Поэт предпринимает описанную в серии ставших классическими работ Ежи Фарыно процедуру авангардистской *дешифровки* классического текста<sup>8</sup>. «Тайное», зашифрованное автором содержание повести, ее «неявный смысл» оказывается не столько «философским», сколько литературным, «автометаописательным» (и лишь на этом уровне можно говорить об имманентном «философском зерне», заключенном в тексте поэмы).

Характерно двукратное упоминание редкой трехсложной стопы – *амфимакра* (— U —). В одном случае автор говорит, что вполне владеет этой изощренной формой («Я мог бы амфимаком написать...»), в другом признает: «Но амфимакр у нас еще не наш». *He наш* – потому что имитация античного амфимакра потребовала бы концентрации большого количества односложных слов, что неорганично для русского языка (но не для поэтического языка таких авторов, как Цветаева или Соснора!); *не наш* – в отличие от размера-антипода, амфибрахия (U — U), вошедшего в число пяти основных размеров русской силлабо-тоники.

Особого внимания в свете проблематики, поднимаемой во вступлении к «Дидактической поэме», заслуживает стихотворение «Прощанье Аристофана». Вот его текст:

---

<sup>6</sup> Гофман М.Л. История создания и текста «Домика в Коломне» // Пушкин [А.С.] Домик в Коломне. ПБг., 1922. С. 39.

<sup>7</sup> М.Л. Гофман писал: «Подобно тому, как в сонете “Суровый Дант не презирал сонета...” Пушкин характеризует сонет и дает его историю, в октавах Поэт также дает историю октавы: говоря современным языком, в это время в Пушкине проявляется особенный интерес к историко-сравнительной поэтике, интерес, идущий рука об руку с возникающими вопросами теории поэзии» [Гофман. 1922: 33–34]. В качестве образцов далее указывается «Беппо» Байрона и – со ссылкой на работы Н. В. Яковлева – поэмы Бари Корнуоля «Диего де Монтилла» и «Гигес». Сосноре осталось лишь прочесть строки «Теперь начнем. – Жила была вдова, / Тому лет восемь, бедная старушка, / С одною дочерью. <...>» как начало перевода истории восьмистишной строфы на язык сюжетного повествования, и начать собственное пародийно-полемическое повествование о пятистопном ямбе: «Мой стих мне ближе зарисовкой Зверя... // Так в летописях Дария был пес. / Ну мускулы, ну челюсти калмыка, / ну молнья в беге, в битве так, как в битве... / друг человека... <...>» [Соснора, 2006: 682].

<sup>8</sup> См.: Faryno J. Дешифровка, или Очерк экспликативной поэтики авангарда // Russian Literature. 1989. XXVI–I. Amsterdam, 1989. P. 1–67. Faryno J. Дешифровка II: Паронимия – Анаграмма – Палиндром в поэтике авангарда // Wiener Slawistischer Almanach. Band 21: Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen. Herausgegeben von Renate Lachmann und Igor\* P. Smirnov. Wien 1988. S. 37–62. Faryno J. Дешифровка III: Транссемиотическая лестница авангарда // Russian Literature. 1992. XXXII–I. Amsterdam, 1992. P. 1–39.

Привет, птицы,  
европ, азий,  
билет – в климат!  
Сто раз по сто  
сто лет по сто,  
их лёт – эхо!

Как три тучи!..  
На трех тронах  
вождей вижу:

вот мой ворон,  
войной – филин,  
восьмой – аист, –

галер циркуль,  
в веслах гоплит,  
гребец свадеб!

Своя круги  
во все ветры  
вперед, птицы!

Язык дал им,  
а за морем, –  
за мой, птичий!

За чет-нечет  
творил триптих  
а ты – что ты?

Язык в небе  
заик-нулся:  
не чет-вертый!

Что мне в Небе  
на безлюдье?..  
Хотя людям

я им имя  
я с них слова  
не взял... Не дал  
[Соснора, 2006: 669]

Если не иметь хотя бы самого приблизительного представления о метрической системе античного стихосложения, трудно было бы сказать что-либо определенное о природе этого текста. Семантика его отличается известной «темной»,

неопределенностью, хоть и не вызывает сомнения, что в каждом стихе находит точное воплощение некоторый тщательно продуманный интонационно-ритмический жест (иногда в пространстве почти чисто модалных отношений: «а ты – что ты?»).

Вместе с тем, имя греческого комедиографа мотивирует лексический материал стихотворения, отсылающий к переводам драматургического наследия Аристофана, в первую очередь – комедии «Птицы» (*птицы, тучи, небо, море, циркуль, галеры, голлиты*)<sup>9</sup>. Исследователи указывают, что Аристофан полемизовал с поэтами-современниками (Эврипидом, Ионом Хиосским, Агафоном, Кинесием) посредством пародийного воссоздания характерных особенностей их ритмики (повторения слов, растяжение слога «на несколько нот» в рамках фонической имитации птичьего и лягушачьего «языков»)<sup>10</sup>.

На протяжении 33 стихов (сгруппированных в 11 трехстиший) Соснора последовательно занимается здесь «разработкой мускула» еще одной античной стопы – четырехсложного *антиспаста* (U — — U). Как отмечено в «Поэтическом словаре» Квятковского, «имитированный антиспаст, противоположный хориямбу, в русской поэзии встречается редко:

(С. Висковатов)

То  
Кто дорогу породил.

(М. Цветаева)

Некоторые теоретики стиха считают А. размером, состоящим из комбинации хориямбов с ямбохореями. Пример такого двойного А. имеется у Вяч. Иванова, написавшего стихотворение в форме газели “Роза огня”:

Если, хоть раз, | виден твой взор | –  
Вечно в душе | живы с тех пор | –

Имитированный А. является одной из двухакцентных модификаций четырехдольника, совмещающей в себе элементы инверсированного и константного ритмов; в этом качестве модификация встречается в русских частушках и в украинской народной поэзии, поскольку их ритмика свободно пользуется ходами ритмической инверсии, которая запрещена теорией силлаботонического стихосложения, канонизирующей лишь константные ритмы.

<sup>9</sup> См.: Аристофан. Птицы // Аристофан. Театр. (Облака. – Осы. – Птицы.) / Пер., введ., коммент. А. И. Пиотровского. М.;Л., 1927. С. 191–262; Аристофан. Птицы / Пер. С. Апта // Аристофан. Комедии: В 2 т. Т. 2. М., 1954. С. 3–100.

<sup>10</sup> Радциг С. И. Аристофан и его время // Аристофан: Сб. статей. М., 1956. С. 29–30.

—  
По останний вечерок,  
По сребряно колечко,  
По батистовый платок.  
Не страдайте, девки, дюже:

        | векового,  
Лучше батюшки родного.  
(Русские частушки)

Дай, украинец, жупан!

        , | немцу шапку.

(Пер. с укр. А. Глобы)» [Квятковский, 1966: 39]<sup>11</sup>

Следует обратить внимание на то, что немногочисленные прецеденты употребления антиспаста либо восходят к творческим лабораториям изошренных версификаторов<sup>12</sup>, либо складываются «естественным», непреднамеренным образом в рамках народного словесного творчества. Уже в стихах, вошедших в книгу «Всадники», слово Сосноры, с одной стороны, деформировано изысканным ритмическим экспериментом, с другой – близко фундаментальной «онтологичности» слова в фольклоре.

Соснора разрабатывает возможности имитации антиспаста «по-русски», заполняя стих-стопу то двумя двусложными словами<sup>13</sup> (таково первое трехстишие), то

---

<sup>11</sup> Ср. также энциклопедическую справку, составленную М.Л. Гаспаровым: «Антиспаст (греч. *ὑπίσπαστος*, букв. – оттянутый в противоположную сторону) –1) В антич. метрике – стопа количеством в 6 мор, состоящая из краткого, двух долгих и краткого слога (иначе говоря, из сочетания ямба и хорей); схема U — — U. Как самостоятельный ра

...»

[*Краткая литературная энциклопедия*. Т. 1: Аарне – Гаврилов. М., 1962. Стб. 242]. В качестве примера приводится начало того же, что и у Квятковского, экспериментального стихотворения С.И. Висковатова (1786 – 1831).

<sup>12</sup> Особое место в ряду экспериментаторов-ритмистов для Сосноры занимает Цветаева; название книги восходит, вероятно, к финалу стихотворения «Есть некий час – как сброшенная клажа...» из цикла «Ученик» (1921): «Час ученичества! Но зрим и вedom / Другой нам свет, – еще заря зажглась / Благословен ему грядущий следом / Ты – одиночества *верховный час!*» (Курсив мой. – *И. Л*) [Цветаева, 1997, II: 13]. Опознание источника предполагает воссоздание в читательской памяти опущенных слов-понятий из контекста: *ученичество* и *одиночество*. Эпиграф и начало цветаевского стихотворения отсылают, в свою очередь, к тютчевскому «ноктюрну» «Видение», где миф и форма стиха неразрывны настолько, что «[в] отношении смысловой выразительности стиховой строй во многом превышает речевую логику» [Чумаков, 2010: 81].

<sup>13</sup> Ср. словоразделы в изосиллабических антиспасту преддесурных двустопиях начала строфы VIII пушкинской поэмы: «Скажу, рысак! <...>» и «Иссох. Порос <...>» [Пушкин [А.С.] Домик в Коломне. ПБг., 1922. С. 12].

четырьмя односложными<sup>14</sup> (первые два стиха второго), то тремя словами разной слоговой длины, вводя элемент самоописания и устанавливая твердые аллитерационные связи по вертикали:

Как *три тучи!*..

На *трех тронах*

В следующей строфе поэт, сохраняя остов аллитерационного «квадрата», перераспределяет его компоненты (единоначатие) и варьирует созвучные слова разной длины и разных частей речи наподобие внутренней рифмы:

*вот* мой | *ворон*

*войной* – <...>

*восьмой* – <...>

В следующем трехстишии присутствует стих, незаметным на первый взгляд образом «отрицающий» избранный размер; кажется, читатель волен сохранить ритмическую инерцию, произнося более архаичным способом *весл* (а не *вёслах*), однако в редком (но вполне естественном для стихотворения, в названии которого присутствует Аристофан) слове *гоплит* (древнегреческий тяжеловооружённый пеший воин)<sup>15</sup> словари предписывают делать ударение на втором слоге. Эта затрудняющая чтение строчка становится как бы опережающим формальный центр (средний стих следующего трехстишия: «во все ветры») *ритмическим центром* – эксцентрическим возмущением-выворачиванием материи стиха: собственно, «в *вёслах* *гопл* » (— U U —). Один из возможных способов сохранить здесь соразмерность – одинаково «растянуть» как ударные, так и безударные слоги, пытаясь воспроизвести особенности античной просодии, основанной на различении кратких и долгих гласных (или, вернее, наше представление о ней). Еще один вариант: сохранить в слове *гоплит* ударение на втором слоге, стараясь придать первому несвойственную русскому языку протяженность, на «античный манер»; что-то вроде: [гõпл' ].

Во второй половине стихотворения античная стопа опробуется на длинном четырехсложном слове, рассекаемом дефисным написанием; устанавливается иконическое соответствие между семантическим ядром рассекаемого слова (*заик-нулся*) и затрудненной, как бы споткнувшейся на полуслове, строке. Дефис присутствует и в следующем стихе («*не чет-вертый!*»), выстраивая фигуру хиазма (меняются местами правая и левая части) с одним из предшествующих стихов («*За чет-нечет*»).

Столь высокая степень «тесноты стихового ряда» (по Ю. Тынянову) буквально цементирует стих Сосноры: «не разорвешь – железная цепь», как сказал Маяковский о хлебниковских строках «Леса лысы <...>»<sup>16</sup> Плотность материи стиха позволяет

<sup>14</sup> Ср. там же: «Стар, зуб уж нет <...>».

<sup>15</sup> В тексте комедии «Птицы» есть экзотическое сравнение птичьих гребешков с головными уборами состоящих в беге воинов-гоплитов: «Вообще, к чему на шлемах гребни чудные у птиц? / Или это бег гоплитов?» (Аристофан. Театр. [Облака. – Осы. – Птицы.]. М.; Л., 1927. С. 203). См. также: Аристофан. Комедии. Фрагменты / Пер. А. И. Пиотровского; подгот. изд. В. Н. Ярхо. М., 2000 (Сер. «Литературные памятники»). С. 395, 988.

<sup>16</sup> Маяковский В.В. В. В. Хлебников // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12: Статьи, заметки и выступления: (Ноябрь 1917 – 1930). М., 1959. С. 23.



рас слышать и более отдаленные, композиционно «разнесенные» соответствия: *лет – лёт / в нёбе – в Небе*.

Возвращаясь к заглавию настоящей заметки – пятистопной строке из «Дидактической поэмы» – можно сказать, что после «Прощанья Аристофана», если не *амфимакр*, то *антиспастр* в полной мере становится *уже нашим*: древний «отец комедии» прощается здесь с породившими его культурой, языком и поэтикой, обретая новое, непредвиденное бытие в слове одного из блестящих русских поэтов XX столетия.

Библиографический список

1. Аристофан. Птицы / Пер. С. Апта / Аристофан // Аристофан. Комедии: в 2 т. Т. 2. – М.: Гослитиздат, 1954. – С. 3–100.
2. Аристофан: Сб. статей. – М.: ГИХЛ, 1956. – 197 с.
3. Арьев, А.Ю. Ничей современник (Виктор Соснора: случай самовоскрешения) / А.Ю. Арьев // Вопросы литературы. – 2001. – № 3.
4. Галчинский, К.И. Фарландия, или Путешествие в Темноград / Ред.-сост. А. Базилевский / К.И. Галчинский. – М.: Рипол Классик: Вахазар, 2004. – 874 с.
5. Гаспаров, М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М.Л. Гаспаров. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. – 351 с.
6. Гофман, М.Л. История создания и текста «Домика в Коломне» / М.Л. Гофман // Пушкин [А. С.] Домик в Коломне. – ПБг.: Атений, 1922. – 124 с.
7. Квятковский, А.П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 375 с.
8. Краткая литературная энциклопедия. Т.1: Аарне – Гаврилов. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – 1088 стб.
9. Маяковский, В.В. В.В. Хлебников / В.В. Маяковский // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12: Статьи, заметки и выступления: (Ноябрь 1917–1930). – М.: ГИХЛ, 1959. – 715 с.
10. Соснора, В.А. Возвращение к морю: Лирика / В.А. Соснора. – Л.: Советский писатель: Ленингр. отд-ние, 1989. – 302 с.
11. Соснора, В.А. Стихотворения / В.А. Соснора. – СПб.: Амфора, 2006. – 869 с.
12. Цветаева, М.И. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. М.: Терра, 1997. – 592 с.
13. Чумаков, Ю.Н. В сторону лирического сюжета / Ю.Н. Чумаков. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 87 с. [Studia philologica].
14. Faruno, J. Дешифровка, или Очерк экспликативной поэтики авангарда // Russian Literature. – 1989. XXVI–I. – Amsterdam, 1989. – P. 1–67.
15. Faruno, J. Дешифровка II: Паронимия – Анаграмма – Палиндром в поэтике авангарда // Wiener Slawistischer Almanach. Band 21: Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen. Herausgegeben von Renate Lachmann und Igor' P. Smirnov. – Wien 1988. – S. 37–62.
16. Faruno, J. Дешифровка III: Транссемiotическая лестница авангарда // Russian Literature. – 1992. XXXII–I. – Amsterdam, 1992. – P. 1–39.