

КНИГА РАССКАЗОВ И.А.БУНИНА «ГОСПОДИН ИЗ САН-ФРАНЦИСКО»: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

Р.С.Давиденко

THE BOOK OF STORIES BY I.A.BUNIN "THE GENTLEMAN FROM SAN FRANCISCO": THE TEXT AND THE CONTEXT

R.S.Davidenko

Московский государственный областной университет, russiansun@rambler.ru

Как феномен «лирического сборника», «ненаписанной лирической поэмы», самостоятельной лиро-эпической формы, рассматривается в статье сборник рассказов Бунина 1915—1916 годов «Господин из Сан-Франциско», представляющий собой единый, цельный мега-текст, последовательное рассмотрение которого существенно уточняет интерпретации отдельных произведений Бунина периода Первой мировой войны, дает возможность опровергнуть или скорректировать точки зрения на его «эстетизм», «космополитизм», уход от социальных проблем современности.

Ключевые слова: Бунин, Толстой, мега-текст, книга рассказов, музыка, слово, танец

The book of stories by I.A.Bunin "The gentleman from San Francisco" (1915—1916) is analyzed in this article as a single whole mega-text, as a phenomenon of a "lyric cycle", "unwritten lyric poem", independent lyric and epic form. The consecutive analysis of this mega-text could bring a few important amendments to the interpretations of certain works by Bunin, written in the period of World War I. It could also give us a chance to correct or disprove some ideas about his "aestheticism", "cosmopolitism", and avoiding social problems.

Keywords: Bunin, Tolstoy, mega-text, collected stories, music, word, dance

Поэты рубежа веков называли лирический цикл, поэтический сборник, книгу стихов «ненаписанной лирической поэмой души» [1], видя в них новые лиро-эпические формы, в которых «эмоциональное начало могло <...> выступать эквивалентом социального, создавая невиданный контекст лирического иносказания» [2]. Поэзия начала века уходит от изображения внешних событий, всецело обращаясь к тому, как они отражаются в миллионах граней души человека. Поскольку одно стихотворение может запечатлеть лишь один такой лик, появляется необходимость собрать все грани в пределах одной формы, чтобы восстановить цельный, противоречивый образ. Такой формой и становится лирический цикл, поэтический сборник, в котором запечатлевается история неявных отношений поэта с миром. Многие поэты начала века, в частности Брюсов, Белый, Блок, призывали видеть в книге стихов «замкнутое целое, объединённое единой мыслью» [3] и читать её «последовательно от первой страницы к последней» [3, с. 605], «как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно», иначе «стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения» [3, с. 605].

Возможно, этот «ключ» в какой-то мере применим и к сборникам прозы того времени. Бунин, всякий раз, переиздавая книгу «Тёмных аллей», менял её композицию: переставлял местами рассказы, исключал некоторые из них, или, наоборот, добавлял несколько новых, как бы уточняя выстроенный сюжет. В издании 1915—1916 годов, вышедшем под общим названием «Господин из Сан-Франциско», рассказы расположены не по хронологии, что заставляет задуматься о «метасюжете», объединяющем весь

цикл и, соответственно, структурирующем содержание книги.

До сих пор считается, что бунинская картина мира 1914—1916 годов запечатлена в его рассказах «Господин из Сан-Франциско», «Сны Чанга», «Братья». Толкователи воспринимают их как трилогию, главное достоинство которой состоит в том, что Бунин говорит не о русском, а о всемирном пути. Сам писатель, отчасти соглашаясь с такой оценкой («если хотите, я даже сверхнационален»), сетовал на то, что его не хотят понять во всей сложности, пропуская «страницы» его творчества: «И вот никто... не понял! ... Как обидно умирать, когда всё, что душа несла, что выполняла, — никем не понято, не оценено по настоящему!» [4], «видят во мне только того, кто написал «Деревню» <...> а в «Аглае» прелести не заметили... А сколько тут иконописной Руси!» (4, 670). Возможно, прочтение рассказов через контекст книги, вышедшей под общим названием «Господин из Сан-Франциско», поможет отыскать путь к тому «пониманию», о котором мечтал его автор.

В каждой паре рассказов сперва мы слышим нераздельный хор мировой души, а затем начинаем различать в нём голос России. За историей о человеке Нового Света следует печальная повесть о русском Казимире Станиславовиче; после образа Аглаи, принадлежащего миру «иконописной Руси», возникает могучая фигура гоца; вслед за французенкой, госпожой Маро, появляется русская Лушка; а после Клаши возникает образ Оли Мещерской, одновременно связанный с миром Италии и России.

Понять, что связывает все рассказы воедино, помогают слова самого Бунина: «Главное, что я здесь развил, — это... «симфонизм» <...> не столько логи-

ческое, сколько музыкальное построение прозы... с переменами ритма <...> переходами из одного ключа в другой» [5]. Приведённое рассуждение было вызвано непосредственно рассказом «Господин из Сан-Франциско». Но оно содержит три ключевых подхода к постижению одноимённого сборника рассказов как целого.

Первый из них — связь содержания бунинского текста с тем откровением, которое передано Толстым в сцене перехода князя Андрея из одной реальности — в другую. Смерть Болконского изображена в «Войне и мире» как растворение во Всеедином, полное освобождение от земного, — то есть как достижение наивысшей, по мысли Толстого, цели в жизни человека. Толстой считал, что человек проходит три «фазиса» развития души. Если мы соотнесём его слова, цитируемые Буниным в «Освобождении Толстого», с содержанием сборника «Господин из Сан-Франциско», то сможем заметить, что в каждой паре рассказов запечатлён один из этих «фазисов». «В первый фазис человек живёт только для своих страстей: еда, питьё, охота, женщины, тщеславие, гордость — и жизнь полна» (6, 14). Этот мотив объединяет рассказы «Господин из Сан-Франциско» и «Казимир Станиславович». Второй фазис в развитии души, — её подчинение «интересам блага людей, всех людей, человечества» (6, 14), — запечатлён в рассказах «Аглая» и «Песнь о Гоце», герои которых жертвуют своим счастьем ради того, чтобы открыть людям путь ко Христовой правде и осуществить её на земле. На третьей стадии развития души, как пишет Толстой, она начинает «испытывать потребность исполнить волю Бога по отношению к той сущности» (6, 15), которая в ней есть. В рассказах «Сын», «Грамматика любви» появятся герои, мечтающие в полной мере услышать и воплотить то, что звучит в их сердце.

Толстой говорит лишь о трёх «фазисах» души. В сборнике же Бунина остаётся ещё два рассказа — «Клаша» и «Лёгкое дыхание». Причём в первом из них появляется герой, «похожий на Толстого». Он вглядывается в черты нового бунинского образа, видя в нём странные, необъяснимые и в то же время в чём-то родственные ему самому «противоречия», но понятия чаяния новой души не успевает — рассказ внезапно обрывается, как будто герой сходит со сцены и действие продолжается без него. Появление четвёртого «фазиса» можно обосновать, вновь обратившись к бунинскому высказыванию о «Господине из Сан-Франциско», которое даёт нам *второй ключ* к постижению сборника как целого — признание Бунина, что ему удалось воплотить то, что лишь пытался выразить в творчестве Толстой. Понять смысл бунинских слов вновь помогает «Освобождение Толстого», где Бунин пишет о том, что автор «Войны и мира» умом приходит к тому, что смерть есть растворение в Божественной Пустоте, в <...> Nada, но сердцем знает иную, более глубокую правду: «Для ума, разумеется, Nada. Но люди находят спасение от смерти не умом, а чувством» (6, 144). Бунин писал далее о необходимости увидеть ту незримую внутреннюю борьбу, в которой совершался путь Толстого: «его всегда надо...

понимать как-то очень сложно... Ведь он состоял из Наташи Ростовской и Ерошки, из князя Андрея и Пьера, из старика Волконского и Каратаева, из княжны Марьи и Холстомера» (6, 61).

Возможно, самому Бунину удалось воплотить подобную сложность в пределах художественного пространства книги «Господин из Сан-Франциско», где в каждой паре рассказов, объединённых общей идеей, возникают мотивы и образы, родственные толстовским. Рассказ «Господин из Сан-Франциско», открывающий сборник, связан с ранним творчеством Толстого — рассказом «Три смерти». Кратко передавая сюжет рассказа «Три смерти» в «Освобождении Толстого», Бунин говорит о последних мгновениях жизни главной героини так: «Мучительно, отчаянно хватаясь за жизнь <...> умирает богатая молодая барыня...» (6, 126). Похожим образом он описывает и смерть Господина из Сан-Франциско: «он настойчиво боролся со смертью, ни за что не хотел поддаться ей, так неожиданно и грубо навалившейся на него» (4, 65). Две другие смерти — «умирает тупо и покорно, как обессиленный зверь, нищий работник (ямщик), и в святой и прекрасной беззаботности умирает дерево» (6, 126) — в рассказе Толстого становятся возвращением к божественному истоку, тогда как судьба барыни неизвестна. Здесь, на земле, ничего не осталось от неё: «В тот же вечер больная уже была тело, и тело в гробу стояло в зале большого дома» (6, 145). Там же, в надмирной высоте, звучат таинственные слова: «Пути мои выше путей ваших и мысли мои выше мыслей ваших» (6, 127), — но причастна ли умершая к тому миру, откуда они доносятся? — «Лицо усопшей было строго и величаво... Она вся была внимание. Но понимала ли она хоть теперь великие слова эти?» (6, 127).

Тот же вопрос звучит в «Господине из Сан-Франциско». В ночь, когда на земле осталось лишь тело Господина («его больше не было, — а кто-то другой» (4, 66), «синие звёзды глядели на него с неба», но свет их не доходил до того угла, где лежал, «оставаясь в темноте» (4, 67), мёртвый. Лунное сияние озаряло листья «чахлого банана» (4, 67), сверчка «с грустной беззаботностью запевшего на стене» (4, 67) и даже «кволога» извозчика, который проигрывал в тот час свой последний грош.

Во втором рассказе сборника — «Казимир Станиславович» — появляется герой, напоминающий помещика Серпуховского и внешним видом, и судьбой: «Никита Серпуховский был человек лет за сорок <...> плешивый, с большими усами и бакенбардами. Он должен был быть очень красив. Теперь он опустился, видимо, и физически, и морально, и денежно <...>. Китель и штаны были такие, каких бы себе никто не сделал, кроме богача <...>. Сапоги были на каких-то чудных, в палец толщины, подошвах». Казимир Станиславович, едва приехав в «Версаль», подал швейцару визитку, чего не делал ни один из проезжающих. Он — *бывший* красавец. До сих пор его «густые волосы» (4, 82) привлекают внимание, но «баки покрашены плохой коричневой краской» (4, 83), он — *бывший* богач, о чём говорит привычка к роскоши, «золотой позумент» на картузе, теперь за-

саленный и выглядящий так же нелепо, как и «грубая базарная обувь». Всё в облике и в поведении героев говорит о том, что оба они «своей жизнью загнали сами себя» (6, 147), потеряли душу. Осталось лишь лишённое жизни, ходящее бесцельно по свету, «евшее мёртвое тело» (6, 147). Так же оканчивается путь Казимира Станиславовича, после которого в номере остаётся записка: «В смерти моей прошу никого не винить!». А тело «умершего» всё продолжает скитаться. Таким образом, два первых рассказа, основанные на мотивах «Трёх смертей» и «Холстомера», имеют общую тему, — тщетное утверждение индивидуальностью её обособленности от окружающего мира.

Несмотря на сходство в образной системе сопоставляемых рассказов Бунина и Толстого, между ними есть важное отличие. Толстой, для которого каждый этап творчества, каждый рассказ был исповедью-отречением от себя прежнего во имя себя нового, неизменно обличает греховность испытываемых героями чувств. Бунин же делает акцент на двойственной природе их переживаний. Интересен сам путь, которым он достигает желанной цели: автор книги «Господин из Сан-Франциско» вводит в трансформированный в его текстах художественный мир Толстого мотивы из произведений Достоевского и Тургенева, донося до нас отголоски спора писателей, в котором зримыми становились те противоречия, которые сам Толстой пытался скрыть от себя. Например, генетически связанный с образом Серпуховского Казимир Станиславович также отсылает нас и к характеру героя «Записок из подполья». Наиболее ярко эту мысль иллюстрирует фрагмент, когда Казимир, «давний житель подвалов», случайно, сам не зная зачем, попадает в публичный дом, где устраивает драку лишь затем, чтобы утвердить свою волю. Тогда за всеми душевными метаниями бунинского героя мы начинаем видеть не просто бессмысленную алчность, страсть к утолению телесных желаний, но и скрытую и, хотя и неосознаваемую героями, но подспудно оправданную жажду воплощения Личности на земле.

То же самое происходит и в трёх оставшихся парах рассказов. В «Аглае» и в «Песне о гоце» можно заметить мотивы «Отца Сергия», «Хаджи Мурата» и в то же время отголоски «Идиота». В рассказах «Сын» и «Грамматика любви» угадываются мотивы «Анны Карениной» и «Крейцеровой сонаты», по своему разворачивается тема подчиняющей себе волю человека греховной страсти. Но эпизод погружения госпожи Маро в транс тунисским гипнотизёром напоминает «Песню торжествующей любви» Тургенева в миниатюре, где дисгармония, звучащая в душе главных героев, говорит о муках новой, только зарождающейся в мире любви. Наконец, в рассказах «Клаша» и «Лёгкое дыхание» полногласно звучат мотивы «Дьявола» и поздних дневниковых записей и заметок Толстого, обращенные к проблеме пробуждения в душе стихийных сил, способных уничтожить её, низвергнуть в такие бездны, откуда нет возврата. Но образ Клаши вместе с тем связан и с образом Хромоножки, души, ищущей Жениха, Христа, что заставляет увидеть в сложных, противоречивых иска-

ниях души на рубеже XIX—XX веков единственно возможный путь к свету.

Финальная часть цитированного ранее бунинского признания помогает нам постичь, как это происходит. «Симфонизм» Бунина напоминает ту «новую оптику», что, по словам Е.Г.Эткинда, открыл и применил Толстой в романе «Анна Каренина», различив в телесно-душевно-духовной жизни человека «пять взаимопроникающих слоёв»: «А — непроизвольные начальные ощущения, инстинкты, физиологические реакции, В — хаос эмоциональных душевных движений, чувства и страсти, С — упорядоченный волей эмоциональный мир, когда чувства расчленены, отделены друг от друга, D — мысли, оформляющие первоначальный внутренний хаос, E — мысль о мыслях, оценивающая их устойчивость и истинность, а также их этическую ценность» [6].

На каждом из названных исследователем уровней, аналитически регламентирующих роман Толстого, связь с надмирными силами осуществляется в разных формах. Под звуки *музыки* на недоступных сознанию глубинах *души* Анны Карениной (уровни А и В) пробуждается «что-то ужасное и жестокое <...> что-то чуждое, бесовское и прелестное, что есть в ней» [7]. Это «что-то» овладевает её *телом* во время *танца*, прорастает, разрушая оковы разума, и становится из смутного инстинкта волей, внутренним ритмом, организующим душевный хаос (уровень С): «Она как будто делала усилие над собой, чтобы не выказывать признаков радости, но они сами собой выступали на её лице» [7, с. 84]. Во время танца происходит «ничтожный разговор», в котором всякое сказанное слово обретает судьбоносное значение. В момент кульминации бала, когда пары танцуют мазурку и котильон, «судьбоносный» час, решающий, произойдёт ли желанное чудо, или нет, *музыка* и *слово* встречаются не просто как формы искусства или даже сознания-подсознания, но как проявления самой Вечности и её малой частицы, заключённой в *духе* человека. То есть, если через музыку надмирные силы проникают в душу, в танце наполняют своими ритмами тело, то с помощью могущества слова овладевают и духом человека. В диалоге танца, музыки и слова можно увидеть попытку слияния трёх начал человеческого существа. В романе «Анна Каренина» «слияния» не происходит из-за несоизмеримости личности тому великому, с чем она хочет воссоединиться. Слово (уровень D) постепенно тонет в музыке. Оно теряет своё значение и начинает передавать тот смысл, которым наделяют его чарующие звуки. Его окончательное растворение в стихии происходит в конце главы, посвящённой балу, когда музыка, звучащая в зале, как-то незаметно переходит в музыку мира (уровень E), в стук «снега, бывшего в левое окно» поезда, вой ветра, «врывающегося ... в дверь» [7, с. 104], и «как будто только и ждущего», момента чтобы «подхватить и унести её» [7, с. 104]. Когда Анна вышла навстречу этой музыке и этому танцу, «ужас метели... сказал то самое, чего желала её душа, но чего она боялась рассудком» [7, с. 105]. Так, у Толстого прикосновение к истине происходит лишь с растворением танца и слова в музыке, то есть с абсо-

лютым растворением мимолётного в вечном, лично-го во всеобщем.

Бунин же, используя систему координат Толстого, ставит вопрос о возможности обретения человеком такой истины, в которой правда ума и сердца должны встретиться, о возможности рождения *слова из музыки и танца*. В первых двух рассказах уже намечаются крайние точки этого пути. Бунин создаёт изображение, напоминающее алтарные картины старых западноевропейских мастеров (в частности, книга Бунина по композиции и образам созвучна тетраптиху Босха «Сад земных наслаждений»), где современность вмещает в себя и прошлое, и настоящее, и будущее, и весь путь мировой души предстаёт как ежечасно совершающееся грехопадение, апокалипсис, а грядущее возрождение — как нереализованная возможность настоящего, от начала мира ожидающая своего часа.

До-греховное состояние души изображено в «Господине из Сан-Франциско» как её внутриутробное единство со Всевышним, которое проявляется как существование слова и танца в «лоне» музыки. Горцы живут на острове, окружённом со всех сторон водами океана. Его шум становится той «изначальной гармонией», откуда рождается мелодия, в которой душа человека радостно изливает себя. Сама Вечность вслушивается в эту музыку. Единство голоса души и музыки Вечности вызывает к жизни Слово молитвы, которое приобщает человека к высшей истине. Но всё же оно ещё не сливается с истиной во всей полноте, оставаясь словом не совершенным. Его произносит человек, ещё не отделяющий себя от Вечности, не чувствующий в себе иной музыки, связанной с личным началом (пение горцев сливается с царящей на острове «тишиной», с гулом вод океана, с шумом прибрежных деревьев).

Возникновение современного мира, цивилизации, связывается в тексте с тем моментом, когда эта «иная музыка», пробудившаяся в душе человека, начинает искать своё место во Вселенной. Новая мелодия нарушает гармонию Музыки Мира. На корабле «Атлантида» и в «Праге», где обедает «Казимир Станиславович», звучат танцы с синкопированными ритмами (танго, кекуок), грозящие сдвинуть саму ось мироздания. Стихия, заключённая в этой музыке, сжигает душу изнутри. Рассказы начинаются с сообщения об утрате героями собственных имён. Но именно эта музыка пробуждает в душе человека мечту о небывалом счастье. Дочери Господина из Сан-Франциско и Казимира Станиславовича чувствуют в себе жажду небывалого счастья, неведомого прежним поколениям. В их душах, рождённых новой музыкой, пробуждается сила, до того неизвестная, ещё не нашедшая себе применения.

В трёх оставшихся парах рассказов Бунин рассматривает все возможные пути воплощения чаемого героями счастья посредством этой силы, разрешая каждый раз всё тот же толстовский вопрос о новом соотношении отделившихся после грехопадения начал человеческого существа (тела—души—духа). Герои рассказов «Аглая» и «Клаша» отрекаются от всех желаний тела и души во имя духа. Этот путь

приводит их к воплощению слова. Оба героя, отрекаясь от прежнего имени, обретают новое. Анна принимает при крещении имя Аглаи, настоящего имени гоца никто не знает, но предание хранит в эпическом слове память о нём. Рождение слова говорит о воплощении героями неких внутренних сил духа, об их духовном завоевании. Но в то же время финалы рассказов наводят на мысль о том, что подвиг персонажей открыл миру лишь часть пути к желанному преображению. Фигура гоца обретает черты гоголевского всадника, обречённого кружить по свету до Судного дня, когда герою дан будет шанс утвердить Божью правду. То же происходит и в следующем рассказе. По миру ходит «бесий слух», что умирать Аглае не хотелось. На могиле её растёт на редкость густая и зелёная трава. А, как известно, нигде нет такого обилия трав, нигде они так не зелены, как в тех местах, где русалки водят хороводы. То есть оба финала вызывают ощущение ещё не проявившего себя движения, незримого роста подземных сил, которые должны вырваться наружу и наполнить найденное слово живительной энергией, необходимой для реализации его смысла.

В рассказах «Сын» и «Грамматика любви» герои, напротив, отдают себя во власть стихийных сил душевно-телесного мира, всецело растворяются в «Песне торжествующей любви». Но и они также чувствуют, что подлинное счастье возможно лишь на границе с другим полюсом их внутреннего мира, в области духа и слова. Герои часто повторяют: «Как выразить это в слове?», «Нет, словом этого не выразишь», — и пишут стихи, мечтая всё же это невыразимое воплотить. В финале «Грамматики любви» звучат полные тихой грусти и надежды строки о том, что любовь вечно будет жить в «сладостных преданиях» — в жизни слова.

Пути героев, устремившихся к одному из полюсов своего существа, так или иначе заставляют их обратиться к иному, противоположному полюсу в поисках единства, побеждающего неполноту их свершений. Бунин не даёт ответа на вопрос, возможно ли это единство воплотить в земном мире, но образы героинь последней пары рассказов дарят надежду на это. В душах Клаши и Оли Мещерской с юных лет пробуждаются оба полюса их существа — дух и тело. Их одновременное развитие рождает диссонанс, который проявляется в движении героинь. Но связь образа Клаши с Хромоножкой и святой Сусанной говорит о пути тяжёлых испытаний, который должна пройти душа, чтобы обрести благодать и открыть ей радость земного мира. О том же говорит и цельная структура рассказа «Лёгкое дыхание».

Каждый из эпизодов рассказа по своей атмосфере, характерным движениям героев и даже по темам разговоров соответствует одному из танцев бала, которые следуют друг за другом в установленном традицией порядке. Всё развитие ведёт нас к кульминации — моменту, когда чудо бала должно совершиться. Несмотря на то, что жизнь героини внезапно обрывается, чудо всё же приходит в мир. В конце рассказа из волн самого весёлого танца, котильона, возникает слово — Лёгкое дыхание, несущее в себе

неразгаданную тайну и надежду на преображение, которое должно совершиться в продолжении танца, объединяющего мир тела, души и духа.

Таким образом, если мы, объединив все три «ключа», которые даёт нам признание Бунина, прочтём книгу рассказов «Господин из Сан-Франциско» как единое целое, то увидим, что в воплощённом в нём диалоге автора со своим учителем, Толстым, Бунин познаёт не только духовный путь своего предшественника и путь собственной души, но и путь души мировой, а в нём и стезю русской души как невесты, непрестанно ищущей Небесного Жениха.

1. Белый А. Стихотворения и поэмы. М.: Библиотека поэта, 1966. С. 555.
2. Долгополов Л.К. На рубеже веков. М.: Советский писатель, 1985. С. 102.
3. Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М.: Художественная литература, 1979. Т. 1. С. 604.

4. Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1988. Т. 4. С. 670. Здесь и далее ссылки на это издание приводятся с указанием тома и страниц в круглых скобках.
5. Катаев В.П. Алмазный мой венец: роман, повести. М.: Эксмо, 2011. С. 403.
6. Эткинд Е.Г. Психопэтика. СПб.: Искусство, 2005. С.282.
7. Толстой Л.Н. Анна Каренина. М.: Эксмо, 2010. С. 86.

References

1. Bely A. Poetry and poems. Moscow, Biblioteka poeta Publ., 1966, p. 555.
2. Dolgoplov L.K. Na rubezhe vekov [At the turn of the century]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1985, p.102.
3. Briusov V.Ia. Coll. works in 7 vols. Vol. 1. Moscow, Hudozhestvennaia literature Publ., 1979, p. 604.
4. Bunin I.A. Coll. works in 6 vols. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1988, vol. 4, p. 670. Here and after in the article the reference to this edition are given in round brackets.
5. Kataev V.P. Almaznyj moj venec: roman, povesti [My diamond crown: a novel, stories]. Moscow, Eksmo, 2011, p.403.
6. Etkind E.G. Psihopoe'tika [Psychopoetics]. Saint Petersburg, Iskusstvo Publ., 2005, p. 282.
7. Tolstoj L.N. Anna Karenina. Moscow, Eksmo Publ., 2010, p.86.