

УДК 82.09

Линде Ю.В.

Псковский государственный университет

**ПОЭТИКА НАРОДНОГО ТЕАТРА В ПЬЕСЕ Д. ХАРМСА
«ЦИРК ШАРДАМ»**

Y. Linde

Pskov State University

**THE POETICS OF THE FOLK THEATRE
IN THE PLAY "SHARDAM CIRCUS" BY D. KHARMS**

Аннотация. В статье впервые рассматривается влияние поэтики народного театра в пьесе Д. Хармса «Цирк Шардам» на уровне системы персонажей, художественного приёма (подчёркивается условность театральной игры, активный контакт со зрителем; карнавальное начало); речевых особенностей (игра слов, близких по звучанию, «заумная» речь, использование раёшного стиха, балаганные споры и перебранка). Разрозненные элементы балагана, народных зрелищ не создают целостного карнавального мироощущения в «Цирке Шардам», но используются как отдельные фрагменты, смонтированные случайным образом. Игра с элементами народного театра лишена смысла и происходит только ради самой игры форм, что предвосхищает драматургию абсурда и поэтику постмодернизма.

Ключевые слова: Даниил Хармс, поэтика, народный театр, абсурд, ОБЭРИУ, «Цирк Шардам».

Abstract. The article examines the impact of the poetics of folk theater in the play by Daniil Kharms "Shardam Circus" on the level of characters system, artistic device (author draws attention to the conventionality of the performance, active contact with the audience; carnival beginning); speech features (phonetic word play, "abstruse" speech, the use of "raesh" verse, farce disputes and bickering). Odd elements of the farce and folk performances do not create a holistic carnival spirit in "Shardam Circus", but are used as separate pieces, assembled randomly. Playing with elements of folk theater is meaningless and is only for the sake of the game forms that anticipates the dramatic and absurd poetics of postmodernism.

Keywords: Daniil Kharms, the poetics, the folk theatre, absurd, OBERIU (Real Art Union), "Shardam Circus".

Влияние эстетики балагана, народного театра в произведениях Д. Хармса неоднократно отмечалось исследователями. Г.Л. Нефагина, анализируя пьесы «Комедия города Петербурга» и «Елизавета Бам», делает выводы о том, что балаган в драматургии Хармса не только используется как приём, но и определяет форму и содержание произведения [13]. Обращение к народному театру и использование элементов цирка связано с ощущением абсурдности бытия, присущим обэриутам: «Пьесы Хармса построены как ряд аттракционов, соединённых механически, что отражает понимание обэриутами мира как абсурдного, деформированного, лишённого гибкости, коммуникативности» [12, с. 137]. Близость драматургии Д. Хармса народной площадной культуре отмечалась и зарубежными исследователями (на примере «Елизаветы Бам») [19, р. 145]. Однако отдельного исследования поэтики пьесы «Цирк Шардам» проведено не было.

Пьеса «Цирк Шардам» была написана в 1935 г. для Петроградского театра марионеток Л.В. Шапориной-Яковлевой (при Ленинградском Доме писателей). Форма произведения – куколь-

ный цирк – была довольно распространённой в России, начиная с марионеточных представлений XVIII в. Поскольку до середины XIX в. подобные спектакли давали, как правило, только иностранцы и шли они на незнакомом российскому зрителю языке, возникала необходимость сокращать текст или вовсе обходиться без него. В результате марионеточные спектакли нередко представляли собой набор цирковых номеров или бытовых картин, понятных публике и без слов. Стоит также отметить, что одним из первых спектаклей театра Шапориной-Яковлевой, для которого позднее была написана пьеса Хармса, стало «Цирковое представление» (1919) К.Э. Гибшмана. Произведение Гибшмана представляло собой пародию на цирковые жанры. Однако, как замечает исследователь кукольного театра Б.П. Голдовский, «“Цирк” Хармса существенно отличался от аналогичной по теме ранее написанной пьесы К. Гибшмана. Если Гибшман... строил пьесу на основе пародии, то Хармс доводил пародийные моменты до степени абсурда» [3, с. 208].

Элементы абсурда в кукольной драматургии появились задолго до произведения Д. Хармса. Они присутствуют в следующих пьесах: «Принц Лутоня» (1872-73) В. Курочкина, серия пьес для кукольного театра о Короле Убю А. Жарри (первая – 1896 г.) [3, с. 145] и шесть кукольных фарсов Г. Крэга «Драма для дураков, написанная Томом Дураком» (опубликована в 1918г.).

В данном исследовании будет рассмотрен как опубликованный текст «Цирка Шардам», так и неопубликованный автограф автора, включающий вставные номера (по изданию В.Н. Сажина [16], [17]).

Пьеса состоит из серии цирковых номеров, которые Директор объявляет в духе балаганных закличал:

«Директор (в публику). Цирковое представление. Первое отделение на земле, второе под водой, а третье – пойдёмте домой» [16, с. 201]. Форма объявления напоминает раёшный стих. Также Директор рассказывает балаганные небылицы:

«Директор. Следующим номером нашей программы ужасный силач Парамон Огурицов. Одной рукой может поднять семьдесят пять кило картошки. Однажды он сидел на табуретке в саду и ел порцию мороженого с вафлями. (...) Вдруг Парамона Огурицова укусила за ногу муравей. Парамон Огурицов вскочил, рассердился и со всего размаху ударил кулаком по табуретке. И табуретка исчезла. И только год спустя, когда в этом месте рыли колодезь, нашли исчезнувшую табуретку под землей на глубине четырёх с половиной метров... [16, с. 207]. Сравним с московским райком: «Вот посмотри турецкую баталию, где воюет тётка Наталья. Сделала по всей деревне колокольный звон, пушечную стрельбу, сама три кочерги разбила, деревню в полон взяла, а деревня большая: два двора, три кола, пять ворот, прямо Андрюше в огород» [10, с. 322].

Директор комментирует, повторяет зрителям то, что уже произошло на сцене:

«Директор. Обещанная мною подводная пантомима отменяется. Аквариум разбился. Театр залило водой, из клетки вырвалась акула, и мы все чуть не погибли. Виною всему гражданин Вертунов, но его проглотила акула, и теперь мы окончательно от него избавились. А затем морское чудовище подошло без воды» [16, с. 216]. Подобный художественный приём типичен и для народного театра. Например, описывает, повторяет уже произошедшее на сцене Аника-воин из народной драмы «Царь Максимилиан»:

*«Аника-воин. ... На нашей границе
И в наших заповедных лугах
Стоит воин,
Именем и родом Араб,
Которому сам чёрт не брат:
Хочет победить и покорить все наши войска
И царя Максимилиана живьём в плен
взять,
А мне, Анике-воину,
Хочет срубить голову
На правую сторону»* [10, с. 160].

Ситуация, постоянно повторяющаяся в пьесе «Цирк Шардам», – назойливый Вертунов мешает Директору вести представле-

ние – типична для народного театра, рауса, на подобном конфликте основаны диалоги балаганных закликал. Приведём пример из сценки «Ерёма и Замазка»:

«Ерёма. Вот, братцы, какой выходит кавардак, перебивает меня вот этот дурак! Рассказал бы вам ещё, потому что я многому учён, да вот этот чёрт не даёт слово молвить, потому что...

Замазка. Умён!.. Ха, ха, ха!

Ерёма. А вот подожди, спросим публику. Дурак ты или нет? Видишь, молчат! Молчание – знак согласия» [10, с. 356].

Вертунов также то и дело перебивает Директора, прося взять его в артисты, однако, если Замазка (вариант: Фома) состязается с Ерёмой в острологии, то Вертунов то и дело обнаруживает свою непригодность к работе в цирке. Диалог с Директором напоминает типичные диалоги Хозяина балагана с Клоуном или Паяцем (вариант: Клоун и Шталмейстер, Товарищ и Паяц), как правило, в них Хозяин поучает Паяца, как нужно зазывать публику, но последний все путает и отгоняет публику прочь.

«Хозяин. ... Ты должен сказать: “Пожалуйте к нам в дверь”.

Паяц. Пожалуйста, уезжайте все в Тверь, здесь вам делать нечего» [10, с. 120].

В 1880-х гг. в цирках и балаганах шла пантомима «Иван в дороге, или Антрепренёр перед открытием сезона», сюжет её был близок пьесе Хармса: юноша приходил к директору театра и упрашивал взять его в качестве актёра, при этом обнаруживая полную профессиональную несостоятельность (в театр он пришёл потому, что барин ему мало платил):

«Антрепренёр (*обращаясь к жаждущему к нему поступить Ивану*). На какие роли вы способны? Драма, опера, балет?

Иван. Вот насчёт балета не могу, потому что мозоли, а драма, опера хоть сейчас.

Антрепренёр. Прочтите что-нибудь.

Иван. Могу! Вот из драмы “Не бей меня ухватом, или Отдай мне четвертак”. (*Читает, завывая*).

«О ты, которая заснула,

Наевшись каши натошак!» [4, с. 182].

Вертунов оказывается неуязвимым. На протяжении всей пьесы, несмотря на то, что Директор изобретает разные способы избавления от назойливого неумехи: по просьбе Директора силач Парамон Огурцов ударяет Вертунова по голове, и последний проваливается в подвал, но уже в следующем отделении вылезает практически невредимым – только простудился и охрип. Далее Вертунова проглатывает акула Пиньхен – но тот ухитряется вспороть ей брюхо и вылезти, как ни в чём ни бывало. В автографическом варианте в сцене «Исчезновение Вертунова» вместо акулы и дрессировщицы Матильды Дердидас выступает Факир с дрессированной змеей. Факир по распоряжению Директора заставляет Вертунова исчезнуть в ящике для фокусов, но Клоун и Ваня Крюкшин извлекают неудачливого артиста – он снова практически невредим, только немного растянулся и увеличился в росте. Неуязвимость Вертунова сближает его с непобедимым Петрушкой, которому не страшны ни палки Капрала или Немца, ни лихая лошадь, ни издевательства горе-Доктора, который не лечит, а калечит, при этом произнося «заклинание», схожее с тем, что возглашает Факир в «Цирке Шардам» («*Гырыбам Дырабам Ширабам Дуринли! Гырабам Дырабам Ширабам Пундири!*») [16, с. 258] – Факир.): «Голову сниму и живо привинчу, руки вывихну и живо выправлю, циркус-фикус, буки-аз, гоголь-моголь, пей за раз!» ([10, с. 292] – Доктор).

Смерть Петрушки всегда условность, игра: «Я умираю. Через три года помру», – говорит он. [10, с. 232]. И ещё пример:

«Музыкант. А где твоя смерть живёт?

Петрушка. На гороховом поле бобы сажают. Матушки мои, умираю!..

Музыкант. Да нескоро ещё?

Петрушка. Через год после тебя...» [10, с. 279]

Помимо Вертунова, образ которого близок Паяцу, в пьесе присутствует и «профессиональный» Клоун, функции которого ещё более схожи с подобным народным персо-

нажем. Он также морочит публику и путает слова:

«Клоун. Bravo, bravo! Очень хорошо, Сережа Петраков!»

Директор. Да это же не Серёжа Петраков, а Володя Каблуков!

Клоун. Замечательно, Серёжа Петраков!

Директор. Да что же это такое? (В публику). Это Володя Каблуков! Честное слово – это Володя Каблуков» [16, с. 204] Путаница, игра слов, близких по звучанию – довольно распространённый приём в народном театре [см. 2, с. 140], в частности, можно привести пример раусного диалога:

«Товарищ. ... Слушай меня и говори за мной.

Паяц. Слушаю.

Товарищ. Раз.

Паяц. Тарас.

Товарищ. Да нет, не так!

Паяц. А как?

Товарищ. Первой.

Паяц. Кривой, иди сюда.

Товарищ. Да не так. Говори – один.

Паяц. Мордвин...

Товарищ. Не так! Молчи!» [10, с. 351].

После одного из номеров Клоун выносит цветы, но, вместо того, чтобы вручить их выступившему жонглёру, бьёт букетом Директора, что напоминает балаганские побои, на которые не скупится Петрушка:

«Директор. Это что?

Клоун. Это букет.

Директор. Это кому?

Клоун. Это вам.

Директор. Это от кого?

Клоун. Это от меня, а это (ударяет директора букетом) от публики. Ыыыыыы!»

Директор. Ах, мошенник! Грабитель! Налгал! Убью! Руки-ноги обломаю!» [16, с. 207] Схожая ситуация происходит между Петрушкой и Филимошкой, которому первый обещал угощение:

«Филимошка. Чем ты меня тут угощаешь?

Петрушка. Подожди, я тебе сейчас принесу коньяку. (Уходит).

Филимошка (поёт). «Дует, дует ветерок...» Наливай давай.

Петрушка (выходит и бьёт его палкой). Выпивай.

Филимошка. Это я не пью.

Петрушка. Вот тебе коньяку (бьёт его).

Филимошка. Я не хочу.

Петрушка. Вот тебе закуска: котлет да рябчики (бьёт)». [10, с. 227].

Клоун также использует «заумную речь», свойственную и для героев народного театра. Выше уже говорилось о персонажах, использующих «заумь» – Факир в пьесе Хармса и фольклорный Доктор. Также заумная речь свойственна палачу, гробокопателью, черту, шуту и иностранцу [см. 2, с. 144-147]. В сцене затопления цирка на заумном языке возмущается Жонглёр-филиппинец. В автографе пьесы присутствует также «Словесная партитура» [16, с. 266], разложенная по типу хоровой на четыре голоса (I – сопрано, II – альт, III – тенор, IV – бас):

I	и-и-и-и-		
II	а-а-а-а-		кяу, кяу, кяу,
III	Тяу тяу	сяу сяу сяу	кяу
	тяу тяу	сяу	
IV		о-о-о-о	э-э-э-э-э-э

(отрывок).

Некоторые артисты цирка носят балаганские имена (партерные акробаты Джонни Крюкшин и Ваня Ключин, балерина Арабелла Мулен-Пулен) или «заумные» (жонглёр Ам гам глам Каба лаба Саба лаба Самба гиб либ Чики кики Кюки люки Чух шух Сдугр пугр Оф оф Прр, факир Хариндроната Пиронгдохата Черингромбом бом Хата). «Заумные» имена также встречаются в народном театре:

«Вербовщик. Какая твоя родина? Как тебя зовут? Мы должны это знать.

Шут. Моя родина Пафлагония, а зовут меня Ликсум-фриксум, что значит: жареный, пареный, острый, зрелый, горячий, холодный, а вообще “куда ветер дует”» [2, с. 146].

В пьесе Хармса некоторые персонажи образуют комические пары: Ваня Ключин и Джонни Крюкшин, Ваня Ключин и Кло-

ун, эти образы близки фольклорным Фоме и Ерёме. В сцене затопления цирка между ними происходит типичный путаный балаганный спор:

«Ваня. Ну, беги вперёд, а я за тобой.»

Клоун. Ну хорошо, я побегу за тобой, а ты беги впереди меня.

Ваня. Нет, уж лучше я побегу за тобой, а ты беги впереди.

Клоун. Знаешь что?

Ваня. Ну?

Клоун. Давай я сосчитаю до трёх, и мы побежим сразу вместе» [16, с. 215].

Образ дрессировщицы акулы Матильды Дердида восходит к фольклорному Немцу, неизменному герою петрушечных представлений, считалку с немецкими словами использует Клоун [16, с. 202, 215]. Иностранцы в «Цирке Шардам» говорят на смешанном языке: Матильда использует отдельные немецкие слова, известные без перевода, а Факир-индус после исчезновения змеи вдруг начинает говорить по-русски:

«Факир. ... Где моя змея!

Директор. Как же это, вы индус и вдруг по-русски говорите?

Факир. Какой я индус! Не индус я! Да не в этом дело! Где моя змея?» [16, с. 261].

Этот комический приём (выход артиста из образа) встречается и в народном театре. В петрушечном представлении после долгой перебранки из-за непонимания чужого языка, Петрушка уходит, а Немец вдруг за его спиной начинает говорить по-русски:

«Немец. Вас ист дас?

Петрушка. Вот тебе раз (дерутся и уходит).

Немец. Куда он ушёл? Я ему палкой дам три раза по голове» [10, с. 228]. Вновь встречаясь с Петрушкой, Немец опять говорит на немецком, делая вид, что по-русски не понимает.

Образ немки-дрессировщицы акулы и инцидент с проглатыванием можно соотнести с «Крокодиллом» Ф.М. Достоевского, как отмечает В.Н. Сажин, в пьесе Хармса фигурируют имена четырёх из пяти героев рассказа До-

стоевского [16, с. 265]. Далее исследователь сопоставляет потоп в цирке с «мировым потопом» в «Мистерии-Буфф» В.В. Маяковского [17, с. 1039] (эту пьесу также планировала поставить в своём театре Шапорина-Яковлева). Стоит отметить, что цирковой номер в аквариуме не является изобретением Хармса. Известно, что в 1880 г. в цирке-зверинце Г. Винклера в аквариуме, наполненном водой, укрощал крокодила «человек-рыба» Ч. Джонсон [4, с. 147], в 1886 г. капитан Сван в большом аквариуме укрощал крокодилов и удавов [4, с. 240].

Следует отметить балаганное отношение к смерти героев Хармса. После затопления цирка Директор ничуть не волнуется:

«Силач. Пуф. Пуф. Что такое произошло?

Директор. Успокойтесь. Мы просто утонули.

Силач. Вот те на. (Уплывает). (...)

Директор. Если я умер, то я не могу двигаться. А ну-ка пошевелю рукой. Шевелится. Ну-ка пошевелю ногой (шевелит ногой). Шевелится. А ну-ка пошевелю головой (шевелит головой). Тоже шевелится. Значит, я жив. Ура!» [16, с. 210]. Выясняется, что разница между живым и мёртвым заключается только в возможности шевелиться, что вполне в духе кукольного артиста. Именно потому, что Директор вдруг осознает себя куклой, он перестаёт бояться смерти:

«Директор. А я начинаю понимать... Ура! Всё понял. Мы находимся под водой, и с нами ничего не происходит, потому что мы деревянные актёры» [16, с. 211]. Подобное карнавальное восприятие боли и смерти объясняется в «Петербургских заметках» о петрушечном театре В. Слепцова: «Публика всегда бывает рада, когда кого-нибудь бьют. Вы спросите почему? А потому, что это в самом деле очень весело. Мне не больно, а тот, кого бьют, сделал такую смешную гримасу, что нельзя не смеяться. А эта кукла, посмотрите, она всех бьёт: цыгана, доктора, будочника; квартального только не бьёт, но зато он её бьёт; кроме него, она всех переколотила, и наконец её самое загрызла собака. Никого

не осталось, только один квартальный цел. Разве это не смешно?» [10, с. 472]. Народная драма всегда довольно условна и открыта: персонажи обращаются к зрителям, комментируют свои действия и воспринимают смерть так же, как театральную условность. Смерть в карнавальной культуре воспринимается как игра, как временное состояние. Такое восприятие смерти наблюдается в святочных играх «в покойника», в пародийных церковных службах, например, в сатирической драме «Маврух»:

«Поп. Чудак покойник

Умер во вторник,

Пришли хоронить –

Он из окошка глядит» [10, с. 57]. Далее – диалог Попа и покойника Мавруха.

Гробокопатель Маркушка («Царь Максимилиан») бьёт палкой труп Аники-воина, говоря, что измеряет размер гроба:

«Маркушка. ...Раз, два, три –

А ты нос утри!

Три, четыре, пять –

Пора спать!

(Щёлкает Анику-воина палкой по лбу, тот вскакивает и убегает; за ним, охая и прихрамывая, ковыляет и Маркушка).

Все (*кричат*). Воскрес! Воскрес!» [10, с. 163].

Этот пример показывает, что переход между жизнью и смертью воспринимается как простая игра, считалочка.

Таким образом, можно сделать вывод, что в пьесе Д. Хармса «Цирк Шардам» прослеживается влияние поэтики народного театра: 1) на уровне системы персонажей (образ Директора, близкий к балаганному закликале; восходящие к Петрушке образы Вертунова и Клоуна; балаганные пары типа Ерёмы и Фомы – Клоун и Ваня, Ваня Клюкшин и Джонни Крюкшин; образ Немки); 2) художественного приёма (подчёркивается условность театральной игры – герои могут выйти из образа; напомнить зрителю, что сейчас происходило на сцене; открытость залу, отсутствие «четвёртой стены»; в связи с тем, что игра условна, формируется соответствующее карнавальное восприятие побоев

и смерти); 3) речевых особенностей (игра слов, близких по звучанию, «заумная» речь, использование раешного стиха, балаганные споры и перебранка).

Пьеса «Цирк Шардам» пародийно переосмысливает цирковое представление, точнее – балаган («низовое», народное площадное искусство). Условность и алогизм, свойственный народным зрелищам, активное игровое начало были доведены в пьесе Д. Хармса до степени абсурда. Само представление так и не состоялось (чему виной Вертунов и происшествие с акулой); артисты обнаружили, что они игрушечные, стало быть, нет никакой драмы, нет переживаний, жизни и смерти, да сами фокусы и трюки кукольных артистов не представляют ничего сложного и удивительного – в цирке нет цирка. Нет по сути и главного артиста представления, поскольку Вертунов, больше всех появляющийся на сцене и заявляющий о себе как о талантливом циркаче, вообще ничего не умеет. Балаган условен, он делает установку на то, чего заведомо нет: всё, что происходит, – всего лишь игра, вымысел, потеха. Этот принцип оказался близок эстетике «чинаря» Хармса, однако в «Цирке Шардам» разрушается и «то, чего заведомо нет», сама потеха становится поводом для игры, и в итоге получается «игра в игру».

Разрозненные элементы балагана, народных зрелищ не создают целостного карнавального мироощущения в «Цирке Шардам», они используются как отдельные фрагменты, смонтированные случайным образом, в связи с чем возникает особое восприятие мира, свойственное обэриутам, как хаоса из осколков лубочного празднества, карнавала. Игра с элементами народного театра лишена смысла и происходит только ради самой игры форм, что предвосхищает драматургию абсурда и поэтику постмодернизма.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья. – М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.

2. Богатырёв П.Г. Вопросы теории народного искусства. – М., Искусство, 1971. – 543 с.
3. Голдовский Б. История драматургии театра кукол. – М.: Дизайн Хаус, 2007. – 328 с.
4. Дмитриев Ю. А. Цирк в России. От истоков до 1917 года. – М.: «Искусство», 1977. – 415 с.
5. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. – СПб.: Гуманит. агентство «Акад. проект», 1995. – 470 с.
6. Кобринский А.А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. В 2 ч. – М.: Изд-во Моск. культурол. лица № 1310, 2000. – 188 с.
7. Красильникова Е.Г. Драматургия обэриутов. – Пенза: ПГПУ, 1998. – 28 с.
8. Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – 295 с.
9. Минц К. ОБЭРИУты. // Вопросы литературы. 2001. – №1.
10. Народный театр. Сост. Некрылова А.Ф., Савушкина Н.И. – М.: Сов. Россия, 1991. – 541 с.
11. Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – начало XX века. – СПб., Азбука-классика, 2004. – 254 с.
12. Нефагина Г.Л. Балаган в драматургии русского авангарда // Драма и театр: Сб. научн. трудов. Вып. III. – Тверь, Тверской гос. ун-тет, 2002. – 219 с.
13. Нефагина Г.Л. Поэтика драматургии футуристов и обэриутов (к вопросу о преемственности) // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. – Минск: РИВШ, 2008. – 151 с.
14. Савушкина Н.И. Русская народная драма: художественное своеобразие. – М.: Изд-во МГУ, 1988. – 232 с.
15. Сарафанова Н.В. Традиции русского народного театра в литературе авангарда 1910-х – 1930-х годов: кубофутуризм, имажинизм, обэриу: дисс... филол. наук. – М., 2008. – 243 с.
16. Хармс Д. Собрание сочинений: в 3 тт. Сост. Сажин В.Н. Т. 3: Тигр на улице. – СПб.: Азбука, 2000. – 384 с.
17. Хармс Д. Цирк Шардам: собрание художественных произведений. Сост.: Сажин В.Н. – СПб: Кристалл, 2001. – 118 с.
18. Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials. Basingstoke and London: Macmillan, 1991. – 282 с.
19. Graham Roberts. The last Soviet avant-garde. Oberiu – fact, fiction, metafiction. Cambridge University press, 1997. – 274 с.