

Актанты в семантике мотива страха в спектакле Вс. Мейерхольда «Ревизор»

Л.П. Шатина
НОВОСИБИРСК

Актантные модели А.-Ж. Греймаса, В.Я.Проппа, В.Сурио создали прочную традицию нарратологического понимания актанта и соответствующего ему понятия актора, по которой актант связан преимущественно с субъектом — героем или персонажем.

Лингвистическая традиция, идущая от Л. Теньера, Ч. Филмора, Е.М. Мелетинского, рассматривает актанты как «существа или *предметы*, участвующие в процессе в любом виде и в любой роли, пусть даже в качестве простых фигурантов или самым пассивным образом»¹.

В отечественном театроведении, в отличие от филологии, понятие *актант* не имеет устойчивой традиции употребления, хотя в театроведении европейском применяется широко.

На самом деле, в практике театрального режиссера и театрального рецензента обе традиции описания актанта становятся смысловым ключом в понимании и переносе образа из одной знаковой системы — литературной, в другую — театральную.

Обнаруживая в пьесе *мотивы*, режиссер с актером, прежде всего, оговаривают психологические или логические мотивации поведения персонажа, создавая повествовательную «жизненную» историю героя. Но вне зоны внимания актера часто остаются вещи, которые для режиссера оказываются источником визуализации пьесы ее сценического варианта. Один из актеров признался, что часто режиссер привносит в спектакль вещи, кажущиеся не только не обязательными, но ненужными, и только когда спектакль готов, оказываются необходимыми. «Вот тогда понимаешь особенность мышления режиссера и даже ему завидуешь», — заметил актер.

¹ Теньер Л. Основы структурного синтаксиса. М., 1988. Цит. по статье В.А.Миловидова в Словаре актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 15.

Что же собственно происходит в спектакле, когда литературный сюжет переходит в сценический и почему при обучении режиссеров или театроведов *актанты* становятся материалом пристального внимания?

«Конституирующими элементами *литературной структуры*, — пишет Ж. Делёз, — являются синтагма и парадигма, взаимодополнительные друг другу, но поставленные в такие условия, при которых в повествовании традиционного типа вторая (*парадигма*) оставалась «слабой» и неопределенной, и лишь первая (*синтагма*) играла решающую роль»¹.

В *спектакле* в повествование вмешиваются преобразования невербального типа (звук, жест, цвет, свет, пространство и т.п.), которые меняют структуру, а «преобразования» воздействуют теперь не на читателя, а на зрителя через иные формы рецепции. Их «невозможно истолковать с помощью языковой структуры. ... Они отсылают лишь к *ощутимым формам* образов и соответствующим *чувственным знакам*, ... *ощутимые типы невозможно заменить языковым процессом*»². Появляются образы, по мнению Делёза, в которых время «проявляется само по себе», и образы, которые создают особую «сенсомоторную» структуру — собственно суть действия. Эта новая *театральная, сценическая* структура создает особое смысловое пространство, в котором, как правило, и находится корень противоречий и противоположностей сценических трактовок пьесы. Структура *литературного мотива в спектакле обогащается* системой сценически спровоцированных актантов, которые и «*довоплощают литературные образы в иной знаковой системе*»³.

Сценический актант — концепт или образ, создаваемый в акте⁴ через вербальные или паравербальные формы (звук, цвет, свет, жест, пластику, пространство) в процессе напряженного действия и смены мизансцены режиссером, актером, художником, авторами спектакля. Нарратологическая традиция закрепляет актанты за актором-субъектом, за *мотивациями литературного персонажа*. На сцене сразу же становится очевидной другая функция актанта, он освобождается от конкретно-личностных характеристик, являясь «чистой» функцией *драматургической и театральной* структуры, в отличие от *персонажа* и/или *героя*, которые должны мотив субъективировать, психологически подкрепить. Сценический актант акцентирует литературный мотив способами и возможностями, которые «невозможно истолковать с помощью языковой структуры», а лишь «*ощутимыми формами* образов и соответствующими *чувственными знаками*». Здесь, в новом семантическом пространстве, как правило, и находится корень противоречий и противоположностей сценических трактовок пьесы.

На материале постановки «Ревизора» Вс. Мейерхольда особенно очевидно: переходя из драмы в спектакль, мотив проходит через целую систему

¹ Делёз Ж. Кино. М., 2004. С. 446.

² Делёз Ж. Там же, с. 446.

³ Кораблев А.А. Поэтика словесного творчества. Системология целостности. Донецк, 2001. С. 93.

⁴ Аристотель: «Акт — деятельное осуществление чего-либо участником действия».

актантов, в литературном тексте не представленных, и увеличивает смысловой объем спектакля через дополнительную семантику каждого из актантов.

«Когда приступаешь к «Ревизору» Гоголя, — говорил Мейерхольд в «Докладе о «Ревизоре» 24 января 1927 года», — прежде всего, поражает, что, несмотря на то, что здесь есть все элементы прежней драматургии, что целый ряд предпосылок сделан для него драматургией прошлого, с несомненностью кажется, что Гоголь здесь не завершает, а начинает.

И когда мы имеем дело с тем, что не есть только завершение, нам нужно *обследовать по-новому это произведение* и постараться находить в нем такие *корни, которые и развились впоследствии в русской драматургии*.¹

Вс. Мейерхольд сразу обращает внимание на *наличие двух стиливых модальностей в комедии*: «...В области актерской техники, чтобы не совпадать со стилем игры водевиля, нам пришлось сказать раз навсегда: мы в этой постановке будем преодолевать приемы так называемых «шутков, свойственных театру, ... преодолевать то, что ... получило свободный расцвет в период, когда царствовал водевиль».² Контрастирующие друг с другом стили в спектакле Мейерхольда, материализованные через целую систему сценических актантов, усиливали, придавали большую интенсивность мотивам и общей теме.

Стиль постановки сам Мейерхольд определил как *музыкальный реализм*, создавая особый темпоритм спектакля. «В комедии Гоголя, — настаивал Мейерхольд, — не «комизм абсурда», а «положение абсурда». Это осторожнее, потому что тут имеется вопрос: комизм ли? У меня подозрение, что не комизм. Когда Гоголь читал Пушкину первые главы «Мертвых душ», Пушкин (он же был охотник до смеха), начал понемногу становиться все сумрачнее, сумрачнее, и, наконец, сделался совершенно мрачен. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски: «Боже, как грустна наша Россия» (Гоголь Н.В. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ». Письмо третье.) Получился полный эффект. Гоголь брал как комик, а Пушкин сразу понял, что дело не в комизме, а в чем-то другом».³

«Метод Гоголя и Мейерхольда — метод мистического романтизма, — писал Н. Берковский. — ...Сохраняется вся картина действительности, но что-либо, и очень важное, вынимается или видоизменяется — тогда картина целиком переносится в «план иной» — без логики, без связи, сумасшедше-причудливый и странный»⁴.

«Иной план» возник в пьесе Гоголя не случайно. «Гоголь отразил крушение гуманистического космоса, — пишет Кухта Е.А. — (...) И Мейерхольд, ставя «Ревизора», впервые поместил центр драматической тяжести не в характеры, не в интригу, а в ракурс *видения их...* Не в слово, а в ритм, не в событие, а в движение; не

¹ Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая. М., 1968. С. 131-132.

² Мейерхольд В.Э. Доклад о «Ревизоре» 24 января 1927 года // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая. М., 1968. С. 141.

³ Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая. М., 1968. С. 131-132.

⁴ Берковский Н. Мейерхольд и смысловой спектакль // Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 258.

текст как таковой, а структура драматического действия образовала драматургию спектакля, где принцип стиля стал определяющим. Взяв у Метерлинка идею театра марионеток как сценический эквивалент обновленного сценического жанра, Мейерхольд стремительно переключил ее в гоголевский гротескный план... Абсурд — стихия мира у Гоголя»¹.

В абсурде бытия страх перед высшим судом, судом совести, абсурдно же заменен патологическим страхом перед Ревизором любого калибра. И в комедии мотив страха становится определяющим, рушащим логику. У Гоголя мы встречаем излюбленный прием абсурда - алогизм, речевую ситуацию, когда приводятся для доказательства совершенно нелепые аргументы, не связывающие причину со следствием. Этот прием пронизывает всю пьесу: от смысловых несоответствий в репликах персонажей, сочетания интриг до общей композиции.

В спектакле Вс. Мейерхольда семантическая структура *мотива страха* складывается из системы различных *актантов*: *тесноты, духоты, темноты, болезни, невротизма, вялости*, «ощутимые формы образов и соответствующие чувственные знаки», которые орнаментируют ритмические сбои, мизансценические формы, композицию и структуру спектакля в целом. Это и становится сценическим допроявлением, довыраженностью драматургического знака – мотива. Для режиссера наиважнейшей задачей в спектакле становится установление связи между отдельными актантами, которое определяется как законами природы, так и законами художественного произведения. С. Эйзенштейн считал, что «собственно искусство и начинается с момента установления этой связи».² «Кусок А, взятый из элементов развертываемой темы, и кусок В, взятый оттуда же, в сопоставлении рождает тот образ, в котором наиболее ярко воплощено содержание тем, то есть *изображение А и изображение В* должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы, должны быть так выисканы, чтобы *сопоставление* их — именно их, а не других элементов — вызывало в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный *образ самой темы...*»³

В режиссуре Мейерхольда взаимосвязь между человеком, его жестом, интонацией, пластикой актера и всей звукозрительной структурой спектакля вытекают из единого определяющего образа.

«Постановка, - пишет А.А. Гвоздев, — носит реалистический характер. Перед нами вполне реальные персонажи, вещи и костюмы. Здесь нет суконов условного театра и футуристических декораций. Когда начинается 1-й эпизод и зритель видит чиновников, сидящих вокруг круглого стола, то кажется, будто это - мизансцена Московского Художественного театра. Кусок настоящего быта 30-х годов.

Но это только кажется на первый взгляд. ... Эти куски быта так смонтированы, поставлены в такой распорядок, который существует только в музыке, в сложной композиции с и м ф о н и и. Все действие разбито на 15

¹ Кухта Е.А. "Ревизор" у Вс. Мейерхольда и новая драма // Театр. 1994. № 3. С. 79.

² Эйзенштейн Сергей. Вертикальный монтаж // Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. М., 1964. Т.2. С. 197.

³ Там же. С. 189.

эпизодов, каждый из которых является определенной частью музыкально-сценического действия, постепенно развивающегося от комедии к трагедии, являя в целом слитное построение трагикомической театральной симфонии». Парадигма, таким образом, оказывается в сильной позиции, озвученной и визуально представленной.

Но и синтагма не теряет своей сильной позиции, а уравнивается с эффектом целого. «Каждый эпизод состоит из нескольких кусков действия, которые являются отдельными фразами музыкально-сценического действия. И внутри эпизода имеется своя структура, необычная в драматическом театре, но хорошо известная музыканту. Разберем для примера 2-й эпизод «Непредвиденное дело». ...Бурное вступление, как бы нескольких сильных аккордов, открывает действие эпизода: «Чрезвычайное происшествие!! Неожиданное известие!» - кричат Бобчинский и Добчинский за сценой. С этим криком они вбегают на площадку и замирают у спинки стула. Теперь темп игры замирает, крайне медленно рассказывают они о встрече с Хлестаковым в трактире. Пантомима раскрывает каждое их слово, жесты и игра с вещами рисуют их необычайное волнение, сказывающееся не в ускорении, а в замедлении рассказа. Эта часть (*andante sostenuto*, как говорят музыканты) к концу рассказа оживляется (*allegro*) и дает нарастание действия, когда Бобчинский и Добчинский отвечают на недоверие чиновников усиленными повторениями (*forte*): «Ей-богу - он, ей-богу - он!» Затем действие снова замедляется (переходит к *lento*), когда городничий замирает в кресле, а чиновники подходят к нему и, понижая голос (до *pianissimo*), советуют ему, как встретить ревизора («Вперед пустить голову, духовенство, купечество; вот и в книге "Деяния Иоанна Масона" - это произносится судьей медленным, тихим, таинственным голосом»). Переход к следующей музыкально-сценической фразе дает реплика городничего, произносимая неожиданно твердым голосом: «Нет, нет, позвольте уж мне, самому!» Теперь действие начинает оживляться (идет *crescendo*). ... Подобная музыкальная структура существует внутри каждого эпизода»¹.

Реализм Мейерхольда не равен психологизму, а персонаж — не сумма определенных психологических качеств. Человек и вещь уравниваются через смену одного другим, их ритмическая вязь определяет каждую мизансцену, каждый эпизод и всю композицию спектакля. Н. Берковский так описывает этот процесс: «Эпизоды в «Ревизоре» поставлены как совершенно равные, не возвышаясь один над другим, - нет никакой драматургической иерархии, нет смысловых повышений, понижений. Никакая драматургическая жизнь не перекидывается из эпизода в эпизод, последующий нейтрализует предыдущий. *Драматический мотив дается с подрезанным нервом, всякая двигательная сила из него вынута*»².

¹ Гвоздев А.А. Ревизия «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. СПб., С. 20-43.

² Антра — выход на сцену.

Но «подрезанный нерв» всё же не совсем уничтожает «двигательную силу» мотива, а лишь призывает подключиться к сценическому действию «другой нерв» — новый актант.

Главным видимым **актантом** в спектакле становится **пространство**.

Сцену режиссер «заполняет» пространством *ограниченным, уменьшенным*, выделенным: «В основном действие разыгрывается на маленьких подвижных площадках (приблизительно 3 на 4 метра)», которые поочередно, а иногда и сталкиваясь, «выезжали на середину сцены. ... «Крупные планы» возникали из-за того, что действие, подчас многолюдное, втискивалось на эти маленькие «площадки», вызволившие актеров к авансцене»¹ - пишет К. Рудницкий. Мотив *страха*, проведенный через «акт», через уменьшенное пространство, акцентировался **актантом тесноты**, становился чудовищным. Он оказывался созвучным с *темой борьбы за свое место*.

Сценическое пространство и порожденные им темы создавали темпоритм спектакля и, по определению самого Мейерхольда, ритмический принцип каждого образа.

Например, проследим, как мотив страха управляет действием через *расподобление, демультипликацию – через ряд актантов*.

Начало пьесы. Разговор городничего с чиновниками.

Маленькая сценическая площадка – комната городничего – ее *теснота* усугубляется *из-за табачного дыма*, окутывающего происходящее. Еще одна деталь, усиливающая дискомфорт — городничий сразу выглядит большим человеком. Лекарь Гибнер не пассивен во время разговора: он дает лекарство городничему, бинтует голову Коробкину, у которого болят зубы. Гнетущее впечатление от разговора дополняется **актантом болезни**: белая забинтованная голова возвышается над столом. Сигнал-знак оказывается многозначным: *болезнь каждого, болезнь общества — всеобщее состояние*, когда «персонаж не уподобляется существу психологическому или метафизическому, но некой принадлежащей глобальной системе действий».² Каждый эпизод подчинен определенному *темпу, ритмическому закону музыкальной фразы*. И ритмический рисунок отдельного эпизода — *смена тягостного оцепенения возбужденным, испуганным переполохом. Экспозиционный контрапункт (актант - невротизм) задается всему спектаклю*.

С началом интриги, появлением Хлестакова, *страх* не уходит на второй план. Мнимый ревизор появляется оправданием ожидания. Ярчайший образец абсолютного понимания режиссерского замысла — роль Хлестакова в исполнении Э.Гарина. Хлестаков может бросаться в ритмические взрывы, затихать, но у него есть свой голос, свое звучание, мелодия - партия. Ритмический рисунок действия определяет все. Ритмические сбои и взрывы сигнализируют о значимых местах.

Хлестаков не смущен и не удивлен оказываемыми почестями. Мистическое ощущение создается за счет того, что Хлестаков-Гарин исполнен уверенности в себе, презрения к окружающим. Возможно именно из преувеличенного, почти мистического ужаса и рождается такой Хлестаков — надменный, с

¹ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1996. С. 353.

² Пави П. Словарь театра. С.6.

брезгливым презрением взирающий на подобострастных градоначальников — властелин. Это inferнальная фигура, рожденная из множества черт гоголевских персонажей: Хлестаков Гарина — карточный шулер, что сразу напоминает «Игроков». Еще до создания Мейерхольдом «Ревизора», Д.С. Мережковский вскрыл inferнальную, чертовскую сущность Хлестакова: «Зрители смеются и не понимают страшного в смешном, не чувствуют, что они, может быть, обмануты больше, чем глупые чиновники. Никто не видит, как растет за Хлестаковым исполинский призрак, тот, кому собственные страсти наши вечны служат, кого они поддерживают как поскользнувшегося ревизора — чиновники, как великого сатану — мелкие черти»¹.

Страх в спектакле — мистический ужас. «Трансформация Хлестакова явно пахнет какой-то чертовщиной. Городничий, глядя на него, трижды осенял себя крестным знаменем. Будто подыгрывая Хлестакову и желая окончательно доконать Городничего, Мейерхольд устраивает цирковой трюк: наверху с грохотом падала дверь, и Бобчинский, который подслушивал, летел «со второго этажа» прямо в люк под сценой».²

И этого полета Хлестаков просто-напросто не замечал. Казусы, падения, катастрофы людей этого мира его мало волнуют. Пластика Гарина передавала движение не только ритмическое, но и мелодическое движение всего спектакля. «Невозмутимость Хлестакова усугубила общий ужас. Тогда забродило, как отравка, предчувствие «жандарма»».³

Другой пример — *эпизод знаменитого хлестаковского вранья*. Этот эпизод носит название «За бутылкой толстобрюшки».

На маленьком сценическом пространстве вмещалось много людей. Кстати, в спектакле много персонажей, которых нет в комедии. Например, двойником Хлестакова выступает некий заезжий офицер, и герой никогда не остается один, без собеседника. Введением двойников режиссер, во-первых, акцентирует гоголевский прием — демультипликацию, а во-вторых, *упраздняет монолог*. Актеры ведут партии лишь дуэтом, а «удвоение» становится сценическим приемом. В случае с Хлестаковым это — тотальная «деформация оригинала», профанация подлинного. (Так же режиссер поступает и с монологом Осипа: переводит его в диалог с девушкой-поломойкой.) Мейерхольд переводит монолог в диалог не случайно: «Диалог служит развертыванию игры взаимосубъективных позиций и допускает *возрастающую возможность лжи*», — пишет П.Пави⁴.

В эпизоде «За бутылкой толстобрюшки» актант тесноты еще более усиливался тем, что на крохотной площадке стоит большой цветастый диван, и на нем сидит один Хлестаков. На маленьком диванчике напротив разместились Городничий с семьей, а остальные стоят. Однако Хлестаков презрительно бросал: «Садитесь!» и *«все тотчас повиновались, хотя для всех не хватало места, и многие приседали на корточки*. (Через много лет в стихотворении В. Высоцкого «Райские яблоки» будет использован подобный акт и образ *повинове-*

¹ Мережковский Д.С. С. 26.

² Рудницкий К. С. 362.

³ Кухта Е. С. 95.

⁴ Пави П. С. 23.

ния: «Тот огромный этап / не издал ни единого стога, / лишь на корточки вдруг с онемевших колен пересел»). Холодные глаза Хлестакова скользили по испуганным лицам. Надменно, цедя сквозь зубы слова, тоном могильно-мрачным, он начинал врать».¹

Мейерхольд называл стиль речи Хлестакова-Гарина «театральщиной», «давая установку на терпкий реализм» (цитирую по К.Рудницкому, с.360). Хлестаковское вранье Гарина — некий ритуал, в котором нет момента увлеченности, азарта. Сначала это монотонное, равномерное говорение — ритуальная функция. Затем — начинается беснование! Сигналом перехода служит визг Марьи Антоновны, которую Хлестаков ущипнул.

«Это был апогей. Дико оглянувшись, Хлестаков падал на руки Городничего. Тот, дрожа мелкой дрожью, усаживал Хлестакова на диван, рядом с ним оказывалась Анна Андреевна, и в этот миг Хлестаков очень спокойно отвечал на реплику о Загоскине — есть, мол, другой «Юрий Милославский», так тот уж мой».²

Эпизод построен на внезапной *смене ритма*: от монотонности к взрывам. **Актант невротизма** в этой сцене выражен отчетливо, подчеркивая всеобщность состояния. В итоге Хлестаков засыпает, то есть ритм угасает вовсе, но засыпает он не сразу, несколько раз неожиданно открывая глаза и снова начиная говорить. И наконец, уже во время сна с уст Хлестакова срывается слово, звучащее как магическое, непонятное, идущее прямо «оттуда»: «Ла-бар-дан!» «Хлестаковщина раскрывалась немотивированностью ритмических сдвигов и доводилась до сгущенности трагического, в сущности абсурда, когда едва живые от страха чиновники тряслись, бессильные перед храпящим петербургским чудовищем», — замечает Рудницкий.³

В этом эпизоде важно, что актер, не зависимо от смены ритма, должен был представить не меняющегося на протяжении этой сцены персонажа. Принцип построения такой театральной картины — музыкальный: «смена темпа. Но тональность остается прежней: актер играет одно и то же состояние в продолжение эпизода на основе тончайшего ритмического рисунка, подаренного ему режиссером».⁴

Спектакль Мейерхольда, насколько позволяет судить описание, построен по партитуре ритмически-звуковой, сохраняющей вертикальную композицию. После краткого ликования — катастрофа. Городничий произносит свой монолог в бреду, окончательно обезумев. **Актант болезни, сумасшествия**, снова выходит на первый план и завершается смиренной рубашкой, надетой на Городничего санитарями. Музыкальность переходит в звуковой хаос, «фантастическую мешанину звуков».⁵

«Белый занавес закрывал сцену. На нем была надпись: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует чиновников к себе».

¹ Рудницкий К. С. 368.

² Рудницкий К. С. 369. (Все выделения курсивом в цитатах Рудницкого — Л.Ш.).

³ Рудницкий К. С. 370.

⁴ Марков П.А. О театре. Том 3. М., 1976. С. 382.

⁵ Рудницкий К. С. 375.

Занавес уходил вверх, и на сцене зрители видели застывших в предуказанных Гоголем позах персонажей спектакля. Скульптурная группа была неподвижна. Далеко не сразу зрители догадывались, что перед ними уже не актеры, а – куклы, что «немая сцена» - действительно нема и мертва»¹.

Марионеточность, мертвенность, монотонность и автоматизм, целая **цепь актантов, акцентирующая один мотив** — *страха*, получают финальное воплощение в немой сцене. «Такая модель хорошо работает, когда за телом возникает тень «демона», производятся маски, когда снятая с тела кожа анаморфно дублирует тело, когда ... различие вписывается в тело отсутствием или смертью».² Марионеточность сводит психологизм на нет. Возникает звучание судьбы, рока не как справедливого судьи: истинный ревизор (воплощение совести), а как власти слепого случая, где нет места справедливости и логики. В спектакле элементы композиционные (структурные), элементы чисто пластические (то есть зрительные), элементы поведения персонажей (то есть драматически игровые), элементы шумов, падений, визгов и сонной тишины (то есть звуковые) — все в одинаковой мере слагаются в единый обобщающий конечный образ *абсурдности*.

Бытие предстает не только *комичным*, но и *трагичным* в своей абсурдности. «Абсурд — стихия мира у Гоголя, вот что впервые подсказал Мейерхольду «балаганчик марионеток» в его догоголевском, блоковском спектакле. Прием балаганчика создал эффект остранения, образ бессмыслицы для феномена повседневности. Уподобил человека марионетке и тем заострил его страдание».³

Заострение трагического через комизм, проявление абсурдности и бессмысленности — таково прочтение «Ревизора» Вс. Мейерхольдом.

Анализ спектакля позволяет, на наш взгляд, сделать вывод, важный для осознания теории сценического действия. Кроме того, семиотическая составляющая театрального процесса получает глубокий смысл: являясь пересечением двух несовпадающих знаковых систем, спектакль модифицирует структуру и функцию категорий драматургического текста, усложняя и одновременно проясняя понимание в поэтике драмы, в частности, таких категорий, как актант и мотив.

¹ Там же, с. 376.

² Ямпольский М. Б.С.253.

³ Кухта Е. С. 90.